

A poética
do sensorial

Procedimentos de composição
da cena imagética

“O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo.”

(Machado de Assis)

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

Luciane Panisson

A POÉTICA DO SENSORIAL
procedimentos de composição da cena imagética

Porto Alegre,
Junho de 2016.

Luciane Panisson

A POÉTICA DO SENSORIAL

procedimentos de composição da cena imagética

Memorial reflexivo do processo de criação cênica apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Isaacsson

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre,
Junho de 2016.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pela base de vida, que é tudo o que me faz estar aqui.

Ao meu companheiro Mateus pelo amor, estímulo e parceria nesta vida.

À minha filha Bethânia por toda alegria, sabedoria e amor.

Ao Álvaro Vilaverde, Margarida Rache, Vinicius Silva, Juliano Barros, Tiago Expinho, Thiago Lázeri e Debora Piva pelo talento e entusiasmo dedicado a esta pesquisa.

Ao Coletivo Das Flor pela possibilidade de criar e compartilhar vivências artísticas, propiciando espaço para o gérme desta pesquisa.

A todos os artistas e alunos que compartilharam comigo o espaço da criação, este trabalho é parte desse processo.

À Aline Grisa, Lúcia Panitz, Luciana Paz, Marina Mendo e Vika Schabbach pelo incentivo em viver este processo.

À Paula Lix, Grace Barra, Claudia Petinelli, Ana Gabriela V. Suasuarre e Ivan Nunes pelo olhar atento.

Aos colegas de Mestrado/PPGAC/UFRGS/2014 e aos colegas de de orientação pelo convívio e pelas trocas frutíferas.

Aos professores do PPGAC/UFRGS pelos aprendizados.

Ao funcionário e estagiários do PPGAC/UFRGS pelo suporte.

Ao Prof. Dra. Wagner Cintra que contribui na banca de qualificação desta pesquisa.

À Aldeia pelo espaço para livre experimentação.

À CAPES pelo incentivo a pesquisa.

À Profa. Dra. Marta Isaacsson, minha orientadora, Prof. Dr. Élcio G. Rossini, Prof. Dra. Suzane Weber da Silva e Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes, minha gratidão pela generosidade, bom humor e seriedade no ato de compartilhar. Para vocês um poema:

“À beira-mar de outro mar, outro oleiro se aposenta, em seus anos finais.

Seus olhos se cobrem de névoa, suas mãos tremem: chegou a hora do adeus. Então acontece a cerimônia de iniciação: o oleiro velho oferece ao oleiro jovem sua melhor peça. Assim manda a tradição, entre os índios do noroeste da América: o artista que se despede entrega sua obra-prima ao artista que se apresenta.

E o oleiro jovem não guarda esta peça perfeita para completá-la e admirá-la: a espatifa contra o solo, a quebra em mil pedaços, recolhe os pedacinhos e os incorpora à sua própria argila.

“Temos um esplêndido passado pela frente?”

Para os navegantes com desejo de vento, a memória é um porto de partida.”

(Eduardo Galeano)

Para

Bethânia

Álvaro

Mateus



RESUMO

O presente memorial propõe-se a tecer uma reflexão crítica sobre o processo de criação do experimento cênico *Mergulho*, cujo desafio era pesquisar procedimentos capazes de contribuir para a composição de uma escrita cênica onde a imagem é a substância primeira e, assim, investida na comunicação sensorial com o espectador. No intuito de contribuir com os estudos da área de Artes Cênicas, este trabalho apresenta e discute os princípios adotados e os procedimentos experimentados no curso do referido processo de criação. Em termos metodológicos, a pesquisa adotou o objeto concreto como germe de partida da criação. Assim, a exploração do objeto pelo ator fez emergir o jogo cênico e convocou a intervenção dos demais criadores, em um processo de trabalho colaborativo. O fazer desta pesquisa esteve inspirado nos princípios artísticos dos criadores Robert Lepage, Robert Wilson, Tadeusz Kantor e Pina Bausch e nas ideias de Antonin Artaud e Peter Brook sobre a poesia do espaço. Para ancorar as reflexões desta investigação o olhar sobre o processo criativo encontra apoio teórico na obra *Gesto Inacabado: processo de criação artística* de Cecília Almeida Salles.

Palavras-chave: Criação cênica. Ator. Teatro. Diálogo sensorial. Cena imagética.

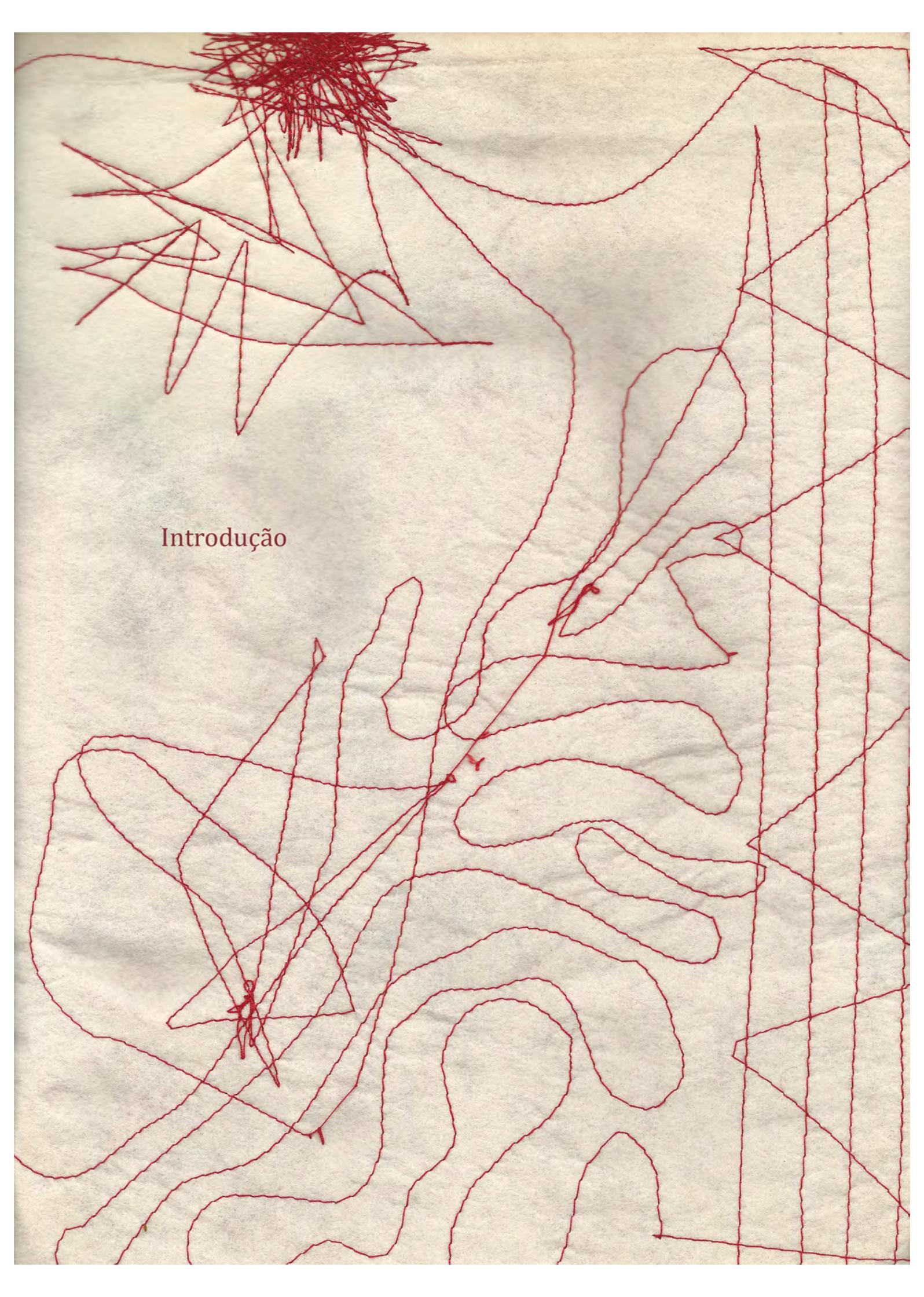
ABSTRACT

This memorial presents a critical reflection upon the creative process of *Immersion*, a scenic experiment which had as challenge the search for procedures that could contribute to the composition of a scenic writing in which image is the first substance and, thus, the substance one should invest in so that a sensorial communication is established with spectators. In order to bring real contributions to the Performing Arts field, this work presents and discusses principles adopted and procedures experimented in the course of the creative process of *Immersion*. In terms of methodology, this research had the concrete object as starting point for creation. Thus, the exploration of the object by the performer gave birth to a scenic playing, and consequently invited other creators to intervene, in a collaborative work process. The making of this research was inspired by the artistic principles of creators such as Robert Lepage, Robert Wilson, Tadeusz Kantor and Pina Bausch; Antonin Artaud's and Peter Brook's ideas on the poetry of space were also a fundamental source of inspiration. In terms of theory, the reflections in this investigation counted on views presented in the work called *Unfinished Gesture: artistic creative process*, by Cecilia Almeida Salles.

Keywords: Scenic creation. Performer. Theater. Sensorial dialogue. Imagistic scene.

1 INTRODUÇÃO	08
2 O PROJETO ESTÉTICO: e suas aproximações com o território do TEATRO DA IMAGEM	24
<i>A improvisação e o jogo com o objeto como procedimentos técnicos de criação</i>	47
<i>Sobre as reflexões desta investigação</i>	60
3 FUNDAMENTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	63
<i>Procedimentos de criação da Poética do Sensorial no experimento Mergulho</i>	69
<i>Sobre a escolha dos materiais expressivos</i>	75
<i>Sobre os procedimentos de criação</i>	76
<i>Práticas de Estar</i>	76
<i>1ª Prática: Meditação do Coração</i>	78
<i>2ª Prática: Tai Chi Sonoro</i>	78
<i>3ª Prática: Meditação Kundalini</i>	79
<i>4ª Prática: Exercício Speciém e Explorador</i>	79
<i>5ª Prática: Exercícios de Educação Somática</i>	80
<i>6ª Prática: Exercício de Propriocepção</i>	80
<i>Encontro entre o ator e o objeto</i>	80
<i>Perceber as dimensões entre objeto, ator e espaço</i>	83
<i>Estimular uma relação sensorial com objeto</i>	89
<i>Improvisar com o objeto e os materiais</i>	93
<i>Jogando com o objeto e a energia dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar)</i>	97

	<i>Tempestade de imagens</i>	99
	<i>Improvisar com o objeto tendo como dispositivo os verbos</i>	100
	<i>Improvisar com o objeto estimulado por perguntas</i>	102
	<i>A roda</i>	103
	<i>Sobre as ressonâncias dos procedimentos no jogo do ator com o objeto</i>	108
	<i>O material expressivo, gestos corporais, gestos sonoros, imagens</i>	113
	<i>Os gestos sonoros</i>	114
4 A CENA IMAGÉTICA NA CRIAÇÃO CÊNICA MEGULHO		119
	<i>A criação cênica: Mergulho</i>	121
	<i>Sobre os procedimentos técnicos adotados</i>	
	<i>na composição da cena imagética</i>	121
	<i>Sobre a composição imagética</i>	125
5 SOBRE OS DESAFIOS, DEVANEIOS, CONSTATAÇÕES E DESCOBERTAS DESTA PESQUISA		148
REFERÊNCIAS		155
GLOSSÁRIO		161
ANEXO A - Roteiro da Criação <i>Mergulho</i> para o ator		163
ANEXO B - Roteiro para o Encenador e Operador das Sonoridades		167
ANEXO C - Roteiro do Músico		171
ANEXO D - DVD da Prática de Estar e Sonoridades		172



Introdução

PERCURSOS

*“Recordar: Do latim re-cordis,
voltar a passar pelo coração.”*

(Eduardo Galeano)

Para que você compreenda as motivações e os anseios que nutrem a minha pesquisa de mestrado e o modo como decidi apresentá-la, sinto a necessidade de relembrar histórias, acontecimentos e experiências que constituem a minha trajetória artística.

“Ela afasta o livro e olha para ele, sem susto, e diz:
- Lendas.
- Lendas?
- Velhas vozes.
- E para que servem?
Ela sacode os ombros:
- Fazem companhia.”
(GALEANO, 1998, p. 13)

Ao longo da minha trajetória artística, a experiência de contadora de histórias, com um repertório¹ significativo, possibilitou-me o exercício concomitante da atuação, da dramaturgia e da direção e revelou-me duas paixões: o contato direto com o público e o exercício de corporificar imagens do texto para projetá-las para a plateia. Desde então, essas paixões foram assimiladas como diretrizes que norteiam meus processos criativos, e vislumbro nelas uma fenda que abre espaço para o cruzamento de subjetividades, uma relação da ordem do sensível que se estabelece entre o ator e o público. Por isso, busquei promover na escrita deste memorial um espaço de reflexão, em que possamos estar próximos, para que você possa me ouvir e me ver de vários ângulos, e principalmente, que eu consiga falar com paixão, e ao mesmo tempo, me manter lúcida e crítica diante do estudo que me proponho.

¹Contos de Eduardo Galeano, Laura Equivel, Clarissa Pinkola Estés, André Neves, contos populares brasileiros e uma livre adaptação da vida da pintora mexicana Frida Kahlo, que resultou na montagem SôFrida.

Por meio dessa busca para identificar “rastros”² das influências que alimentam esta pesquisa, cheguei à minha primeira experiência artística institucional, que se deu no campo da dança: o balé, arte clássica que há séculos influencia a formação de artistas. Nessa linguagem, atuei como aluna, professora e coreógrafa por aproximadamente dez anos. Sem dúvida, uma vivência que reverberou na minha vida e me impulsionou a construir uma trajetória artística. Acredito que herdei do balé clássico a preferência pelo movimento preciso, pelo corpo como potência criadora de imagens e o desejo por tornar mais plena a comunicação entre público e bailarino. Esse desejo me levou ao teatro. Achava que era da palavra que eu sentia falta, que minha arte carecia dela, que ela efetivaria plenamente o encontro com a plateia, mas hoje concluo que não, pois o que me distanciou do balé clássico foi o seu formalismo, os seus movimentos codificados. Naquela época, o que eu sentia falta era de um espaço de criação autoral, onde o repertório fosse composto a partir de gestos e movimentos espontâneos dos interpretes. A alemã Pina Bausch foi uma encenadora que usou o material biográfico de seus bailarinos para falar do ser humano e das suas paixões, em criações exuberantes e carregadas de emoção que se expressavam nos gestos de seus bailarinos. “Falar em gesto é falar de relações, é falar da relação com o contexto.” (LAUNAY, 2013, p. 108). O gesto esta presente em todo o percurso criativo, nas relações entre os criadores, quando ele surge na sala de ensaio, até a sua acolhida como material expressivo da cena. A Corporeidade é uma fonte criadora e território de expressão do ser, com o qual os artistas podem certamente contar em todo o processo criativo, pois “trata-se de trabalhar com a memória individual, ficcionalizada, para intervir sobre o presente”(SÁNCHEZ, 2013, p. 46) criando espaços de contato entre realidades. Aqui está o germe da pesquisa artística que me trouxe ao mestrado: o corpo e o espaço como recursos sensíveis para criar o texto espetacular, usando como discurso fundamental a imagem, promovendo-a detentora de experiências sinestésicas. Permitindo que o exercício da imaginação criadora aconteça, e nos oportunize diante do conhecido o devaneio, a miração de outra realidade, como disse Bachelard “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”(2001, p. 03).

Na perspectiva de Artaud (2006, p. 37), a poesia do espaço é “capaz de criar imagens materiais equivalentes às imagens das palavras”, uma linguagem dos sentidos e,

²Termo proposto por Cecilia Almeida Salles ao analisar os processos criativos em arte na obra *Gesto Inacabado*.

por isso, antes de mais nada, deve satisfazê-los, ou seja, deve ser algo “que exprima no domínio do que não pertence estritamente às palavras”. O Teatro de Imagem é um teatro onde os recursos recebem um tratamento não hierárquico e resultam em camadas de imagens, que promove uma escrita cênica composta por imagens sonoras e visuais, que comunicam com a subjetividade do espectador.

Mas como proceder para chegar a uma composição imagética? A partir do corpo e do espaço? Que procedimentos posso elencar dentro da minha prática artística que contribuam para promover esta pesquisa?

No ano de 2000, o mundo não acabou, como especulou a mídia de massa com suas leituras das previsões de Nostradamus³. Para mim, este ano começou lindo! Em março, estava finalmente do DAD⁴ cursando Licenciatura em Artes Cênicas, um sonho concretizado. A expectativa de aprimorar minha experiência empírica de dez anos entre o teatro e dança ganhava concretude. Nos quatro anos que passei dentro do Departamento de Arte Dramática, vivi experiências distintas e ao mesmo tempo agregadoras; primeiro, o privilégio de conviver com colegas muito entusiasmados e generosos e estabelecer parcerias que ultrapassaram o território acadêmico. Segundo, a vivência de práticas que ampliaram meus horizontes em relação aos meios para composição da cena e um entendimento mais aprofundado do corpo e voz como potência de criação. Na disciplina de Interpretação Teatral I, ministrada pela professora substituta Giselle Cecchini, se deu uma experiência de criação de personagem a partir de um poema de Fernando Pessoa⁵, que se encontra na imagem apresentada na página a seguir.

³Michel de Nostredame ou Miquèl de Nostradama, apotecário e médico da renascença que pratica alquimia (como muitos dos médicos do século XVI). Ficou famoso por sua suposta capacidade de versos agrupados em quatro linhas (quadras), organizados em blocos de cem (centúrias); algumas pessoas acreditam que estes versos contem precisões codificadas do futuro.

⁴Departamento de Arte Dramática vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵Poeta e escritor português, nascido em Lisboa, viveu entre 1888 e 1935. É considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa e da literatura universal. Como poeta, era conhecido por suas múltiplas personalidades, os heterónimos, que eram e são até hoje objeto da maior parte dos estudos sobre sua vida e sua obra.

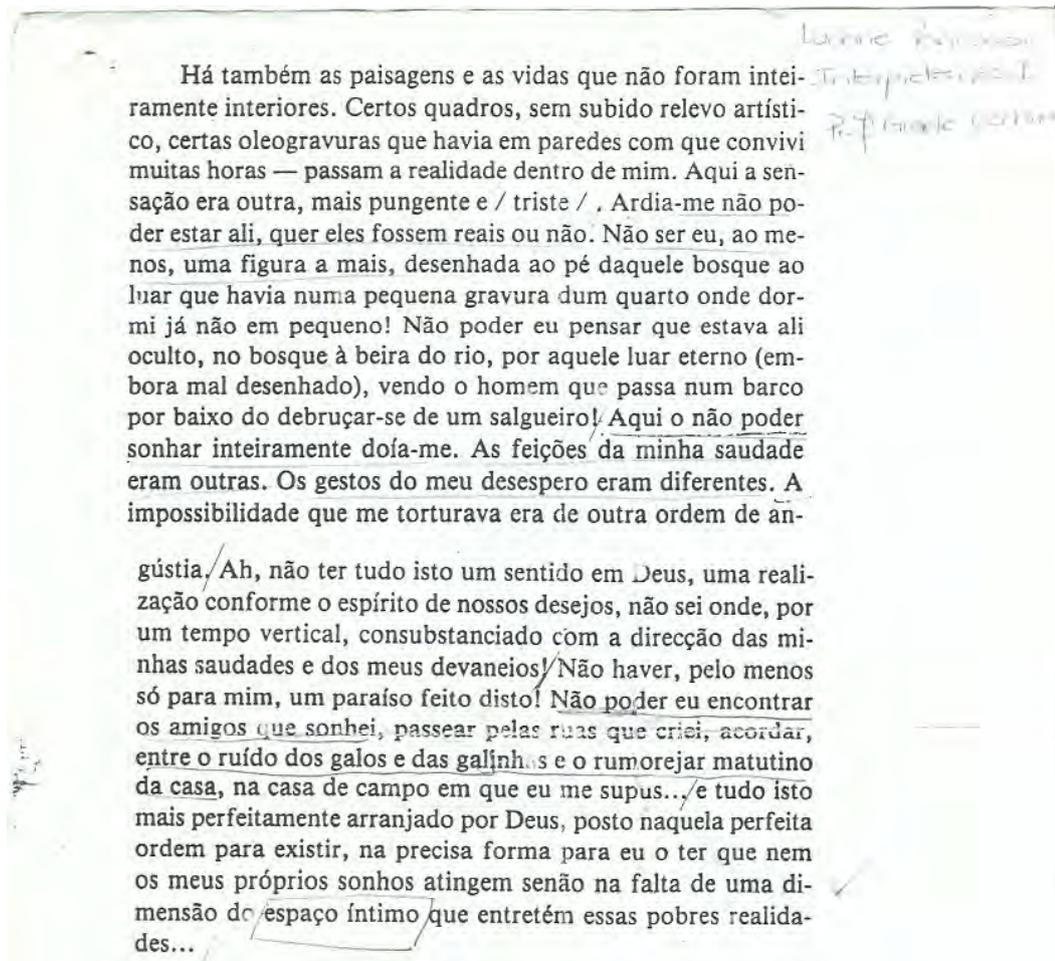


Imagem 1: Fragmento da obra O Livro do Desassossego de Fernando Pessoa
Fonte: Acervo pessoal

A proposta consistia em várias leituras silenciosas e visualização virtual do poema no espaço da sala, seguida de uma seleção individual de fragmentos do texto, que na sequência da atividade foi complementado com materiais pessoais desencadeados pela leitura e pela partitura corporal que construímos paralelamente. As imagens formuladas pelo poema de Pessoa evocaram memórias dos quadros e das paisagens com as quais convivi na infância e na adolescência, recheando as partituras corporal e textual com memórias e sonoridades da minha avó materna e seu ambiente rural, atravessadas por acontecimentos familiares. Essa experiência acadêmica reverberou de imediato no meu exercício profissional de atriz, e passei a compor em conjunto com outros artistas experimentos cênicos que davam espaço para o material biográfico e imagético e se distinguiam dos modelos de atuação que eu havia vivido até aquele momento no Teatro, os quais eram galgados na representação de personagens e na montagem de um texto

dramático. As disciplinas de Expressão Vocal I, III e IV com as professoras Gisela Habeyche e Celina Alcântara, respectivamente, trouxeram o saber da prática vocal com ressonadores corporais e um aprofundamento no exercício da plasticidade vocal e ampliaram a percepção das possibilidades expressivas da minha voz, fortalecendo o trabalho vocal que já desenvolvia fora do âmbito universitário sob orientação da fonoaudióloga Lígia Motta. Concomitantemente, as cadeiras de Expressão Corporal I, II, III ministradas pela professora Suzane Weber da Silva e Carmen Lenora Martins e Expressão Corporal IV conduzida pela professora Maria Lúcia Raymundo permitiram a vivência de diversas técnicas corporais, tais como a noção dos princípios estabelecidos por Rudolf Van Laban⁶ para o entendimento do movimento do corpo humano e sua relação com o espaço; a exploração de práticas psicofísicas ligadas a diferentes estados e possibilidades entre tensão e relaxamento muscular, como noções do trabalho desenvolvido por Arthur Lessac⁷, com a exploração das quatro energias corporais: *buoyancy, radiancy, potency, inter-involvement* e a sensibilização do corpo por práticas de educação somática, vivências que norteiam minha construção como artista, revelaram-se significativas por evidenciarem a minha afinidade com uma construção poética que brota do corpo e do espaço. Ao longo dos anos, agregaram-se novas experiências, como o contato com o artista Yoshi Oida⁸ por meio de um *workshop* ministrado por ele em Porto Alegre/RS. Na ocasião, ele nos conduziu por procedimentos de abordagem da preparação do corpo e da voz, um modo que redimensionou a minha prática artística. Nesta pesquisa, essas experiências ancoram questões pertinentes acerca da origem do meu projeto poético não apenas no que diz respeito à estética da cena, mas também à preparação do corpo para essa cena. Essas experiências são o cruzamento de saberes que se configuram em um modo de abordagem para o trabalho do ator e do diretor, na busca de uma organização produtiva dos saberes assimilados, pois, como disse Maria Lúcia Raymundo, é

⁶Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

⁷Arthur Lessac (09 de setembro de 1909 - 07 de abril de 2011) foi o criador de Lessac Kinesensic Formação para a voz e o corpo.

⁸Ator japonês que migrou para a França onde passou a atuar junto ao diretor inglês Peter Brook, participando de montagens de diversas peças e também em filmes, como na versão cinematográfica do Mahabarata e em Livro de Cabeceira, de Peter Greenway.

uma questão muito delicada e é muito forte, tanto na escola quanto fora, que é a questão do ator organizar os seus saberes. Porque não adianta fazer um monte de *workshops* se tu não traças, não organizas estes teus saberes de uma forma que ele vai ser produtivo para ti, que tu não fiques sempre começando do zero. (ZUCOLOTTO, p. 8, 2006).

Concomitante a prática da direção, acontecia o exercício da docência, que foi aperfeiçoado na graduação em Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 2000 e 2004. Assim, durante os anos de 2004 e 2013 exerci no currículo e no extracurricular da rede pública do município de Esteio/RS e particular de Porto Alegre/RS, a função de professora de Artes Cênicas no Ensino Fundamental e Médio, quando implantei no Colégio Farroupilha⁹ em conjunto com a Professora de Artes Cênicas Lúcia Panitz um festival estudantil de teatro, o Palco Farroupilha, que esta em sua 9ª edição, e abriga montagens de escolas públicas e privadas do RS. Nesta mesma escola, também idealizei e implantei o Ateliê de Teatro - um espaço para expressão e aprimoramento dos jovens estudantes interessados no teatro, o qual considero que foi um território essencialmente de criação. Os encontros consistiam em aquecimento, corporal-vocal, improvisação e levantamento de temáticas. Nas práticas pedagógicas de criação do Ateliê pude exercitar o olhar de direção, em montagens que partiam de argumentos do grupo ou mesmos de textos narrativos que serviam de monte para criação da dramaturgia da cena. Essas criações foram desenvolvidas a partir do procedimento da improvisação e de objetos cênicos.

Em busca de aprendizagens que me trazem a esta pesquisa, retorno ainda mais no tempo, chego a um caderno que escrevi da 5ª à 8ª série do Ensino Fundamental – uma iniciativa própria – nele estão registros das minhas primeiras experiências, de maneira intuitiva, com o teatro.

⁹Colégio Farroupilha localizado no município de Porto Alegre (RS). Trata-se de uma instituição de ensino que atende desde o Bercário até o Ensino Médio.



Imagem 2: Turma da Mônica
Fonte: Acervo pessoal

O Caderno de Teatro configura-se em um espaço de registros das dramaturgias, das cenografias, dos roteiros e breves comentários sobre as montagens. Segundo as anotações, as escolhas dramatúrgicas iniciaram por contos de fadas e, ao longo dos anos, migraram para adaptações de programas de humor da televisão, como “Viva o Gordo”, “Balança mais não cai” e “A praça é nossa”¹⁰. Durante a sua existência, esse grupo de teatro da minha escola teve um número maior de adesões e assumiu-se como Grupo Humor Crítico¹¹. As anotações encontradas no caderno são objetivas e concretas, com um olhar juvenil sobre as coisas. “[...] Nossa única falha foi por algumas vezes ficar de costas ao público na 1ª peça. Mas, se não, o resto estava bom para quem pela 1ª vez fez teatro.[...]” Sem dúvida, ele foi meu primeiro diário de bordo, traz indícios da afinidade com a direção, que já se manifestava no ato de realizar notas, no exercício do olhar de fora, uma vontade de organizar e registrar as vivências no teatro e poder em um futuro próximo rememorá-las. Aliás, quando me lembro desse “diário”, uma emoção profunda é despertada em mim, são registros da garota que fui entre os 11 e 14 anos de idade e testemunham como essas experiências determinaram minhas escolhas futuras, o que se

¹⁰Programas de humor exibidos no Brasil na Rede Globo de Televisão durante a década de 1980.

¹¹Grupo de teatro amador que atuou entre 1981/1984 no Colégio Estadual de Ensino Fundamental São José localizado em Soledade (RS).

confirma em uma nota feita na contracapa do caderno: “07/11/1983 - Dia importante, tive um bom desempenho no teatro”. E em um outro trecho do diário: “Eu adoro fazer teatro. Sabe por quê? Para poder representar, viver o papel de uma pessoa da estória”. Para Izquierdo (2013) a intensidade da memória é definida pela quantidade de emoção que a envolve, a emoção sentida regula a formação da memória e a incorpora.

No âmbito da cena, destaco a direção de shows de música e espetáculo teatrais em especial alguns processos de criação que dialogam com esta pesquisa, entre eles o experimento *Fé* (2004) que deu-se a partir de imagens nascidas do acervo das atrizes¹², e na tecitura do experimento agregaram-se movimentações, sonoridades, figurinos, textos e iluminação. *Fé* fez parte do Projeto Experimentos¹³ desenvolvido dentro do Teatro Íntimo¹⁴, do qual também fez parte o experimento *Um Beijo para Lygia Clark*¹⁵. Nele reside um significativo vestígio desta pesquisa: a relação entre ator e objeto. Nessa criação, atuei como filtro, o olhar de fora, da performance de Álvaro Vilaverde e seu estudo para os *Objeto-Dobras*¹⁶. Na ocasião, foram experimentados a interação entre ator e objeto enquanto ele compartilhava histórias de sua infância com a plateia. Essa busca atingiu sua maturidade no Coletivo Das Flor¹⁷, do qual sou uma das criadoras, com a montagem de *Das Flor* (2013)¹⁸, criação em que o jogo dos intérpretes-criadores com os *Objeto-Dobras*¹⁹ originou toda a poética da encenação, um “rastros” que funciona como o “gatilho” desta pesquisa.

A proposta desta pesquisa foi se configurando a partir de vestígios, num primeiro momento o corpo e a imagem, depois o jogo e o objeto foram recursos e procedimentos que se destacaram na minha prática artística. Eles me inspiravam a desenvolver a

¹²Luciane Panisson e Marina Mendo.

¹³Projeto que contemplou 07 (sete) experimentos que nasceram de proposições das atrizes do Teatro Íntimo e agregaram um coletivo de diversos artistas. O fio condutor era desenvolver embriões de ideias e levá-las à cena.

¹⁴Núcleo de Experimentos em artes da cena fundado com as atrizes Marina Mendo e Renata de Lélis, que manteve atividades entre 2001 e 2006.

¹⁵Um experimento que homenageia e referencia a artista Lygia Clark que em 1966 criou a série “Bichos”: esculturas, feitas em alumínio, com dobradiças, que promovem a articulação das diferentes partes que compõem o seu “corpo”. Nessa fase de suas obras, o espectador, agora transformando em participante, é convidado a descobrir as inúmeras formas que esta estrutura aberta oferece, manipulando as suas peças de metal.

¹⁶Projeto criado para a graduação em Artes Visuais pelo Instituto de Artes (IA) da UFRGS em 2009. Os objetos dobra são dobraduras construídas em folhas de papel Kraft de 1,20 m x 3 m, que, manipuladas, revelam belos efeitos de linhas e sombras, além da capacidade de compactação e expansão das formas.

¹⁷ Disponível em: <www.dasflor.com.br>.

¹⁸A encenação é composta por uma narrativa fragmentada e subjetiva, que leva o espectador a ter uma coautoria no espetáculo, revelando uma poética estruturada na relação corpo, espaço, objeto dobrado, figurino, som e luz, alimentada pelo universo imagético da rua.

escrita de uma composição imagética, ou seja, uma junção, sobreposição e recombinação de materiais expressivos em *células poéticas*²⁰ onde os recursos como gestos, figurino, luz e do espaço estariam sobrepostos em camadas sonoras e visuais. Assim nasceu *A Poética do Sensorial*, como uma busca por procedimentos que viabiliza-se uma composição imagética, onde a gestualidade, o espaço e o objeto articulassem um discurso que comunicaria pelos sentidos.

Os pontos

Mas antes de seguir, vamos deixar claro que objeto é este dentro da perspectiva desta pesquisa. Segundo Moles (1981, p. 27), objeto é “um elemento do mundo exterior fabricado pelo homem e que este pode segurar e manipular. Um objeto é independente e móvel.”.

Na perspectiva de Moles (1981), as coisas também se inscrevem como objeto na medida que tem um referencial social, quando um valor ou qualidade é atribuído a elas, mesmo quando assumem uma funcionalidade no mundo para além de sua natureza.

Na nossa proposta abordamos as experimentações com o objeto concreto a partir do jogo improvisacional. Inicialmente o nosso objeto era uma agulha de costura, porém o jogo entre ela e o ator, ressoaram a criação de um segundo objeto, o qual denominei *objeto ressonante*, e este memorial reflexivo estabelece as suas considerações a partir do jogo do ator com estes dois objetos.

O jogo do ator com os dois objetos foi norteado por onze procedimentos, que promoveram gestos desencadeados pela natureza do objeto, pela sua função já predeterminada e jogaram com a profanação dele, fazendo-o assumir funções distintas de seu uso original. Porém, nosso interesse recaiu sobre os gestos que acolhiam a funcionalidade do objeto, ao mesmo tempo que ofereciam resistência ou convidava o ator ao devaneio, reforçavam o embate que o ator e o objeto travavam.

O jogo promoveu uma gama de gestos sonoros e corporais que foram selecionados e combinados em *células poéticas*, as quais estruturam as imagens que compõem a criação *Mergulho*.

²⁰ Vide Glossário da pesquisa em anexo.

Os alinhavos

No transcorrer deste memorial, aprofundarei os estudos deste procedimentos de criação cênica que são os corpus de análise da pesquisa através da reflexão sobre a potência do material expressivo enquanto recurso imagético e sensorial norteadas pela obra *Gesto Inacabado: processos de criação artística* de Cecília Almeida Salles. Para tanto, lancei um olhar e uma escuta sobre o movimento criador do experimento *Mergulho* e dos nexos estabelecidos com outros processos criativos feitos por mim. Como material de análise, usarei os registros de áudio, filmicos e fotográficos das experimentações, os depoimentos dos criadores envolvidos, o caderno de notas com croquis dos gestos vocais e corporais, das proposições de roteiros das *células poéticas* e da composição dos textos da criação.

No capítulo 2 – Situo o leitor sobre o nosso *Projeto estético e suas aproximações com o território do Teatro de Imagem*, e trago José Antonio Sánchez e Hans-Thies Lehmann como referências teóricas que me auxiliam a construir o entendimento sobre a obra de Tadeuz Kantor, Robert Wilson, Robert Lepage e Pina Bausch. Ainda neste capítulo me aproximei do pensamento de Gaston Bachelard e Georges Didi-Huberman para refletir sobre a imagem, e construo um entendimento sobre os procedimentos técnicos de criação que são a improvisação e o jogo a partir da abordagem de Jean-Pierre Ryngearth. O pensamento sobre o objeto se nutre nas proposições artísticas de Marcel Duchamp e Tadeuz Kantor, e as considerações de Anne Ubersfeld.

No capítulo 3 - *Fundamentos do processo de criação* discorro sobre as experiências artísticas que fundamentam a minha proposta, apresento os procedimentos de criação que foram aplicados no jogo do ator com os objetos e as ressonâncias desta proposta: os materiais expressivos e os desdobramentos dessa etapa do processo criativo.

No capítulo 4 - *A cena imagética na criação cênica Mergulho* apresento as estratégias e procedimentos usados na composição da criação *Mergulho*, assim como o registro em vídeo da referida criação. E falo sobre seu potencial imagético a partir das próprias imagens do experimento, e situo o emprego do tempo, do gesto poetizado e da concretude do espaço da cena, acompanhada de Antonin Artaud e Peter Brook.

Na conclusão - *Sobre os desafios, devaneios, constatações e descobertas desta pesquisa* faço uma breve reflexão sobre o processo de escrita do memorial reflexivo e as

considerações sobre os procedimentos de criação como recursos de composição da cena imagética.

O viés

Ao longo da história das artes da cena, o objeto já vem sendo experimentado e entendido como fonte de criação. Na busca de estudos em nível acadêmico que dialoguem com esta pesquisa, encontrei a tese de doutorado “No Limiar do Desconhecido - Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor”²¹, de Wagner Francisco Araujo Cintra. Segundo o autor, “trata de uma reflexão acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor, tendo como tema central a demonstração do objeto como o elemento responsável pela criação de outra realidade, um outro espaço, onde os espetáculos acontecem”. Cintra (2012) em sua tese de doutorado busca compreender a especificidade de cada objeto na obra de Kantor, faz uma seleção e organiza grupos de objetos conforme a proximidade de sua natureza física e conceitual em relação à expressão da sua existência em cena. De acordo com ele, temos os objetos reais, os objetos híbridos, os objetos cópias e os objetos máquinas.

Gisela Dória Sirimarco é outra pesquisadora que na sua dissertação de mestrado “A Teatralidade na Dança do Grupo Primeiro Ato”²² analisa o processo coreográfico e teatral da referida companhia e reserva um tópico para problematizar o uso do objeto na composição coreográfica do grupo, que por ela é entendido como uma regra libertadora, pois considera que os objetos usados no trabalho da referida Cia. não mais têm a função de produzir significados, mas, sim, de atuar na produção de sentidos.

A pesquisadora Luciana Paula Castilho Barone na sua tese de doutorado “Sete Afluentes para Robert Lepage”²³ reflete sobre o modo pelo qual o diretor canadense traz à cena teatral e cinematográfica determinados elementos, criando através do jogo entre eles (idioma, objetos, imagens, espaço, palavra, memória e jogo) uma poética singular e híbrida.

No campo das artes visuais, Lygia Clarck com seus “*bichos*”, Hélio Oiticica com seus “*parangolés*”, Élcio Rossini com seus objetos para ação e Álvaro Vilaverde com seus

²¹Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2012.

²²Apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, em 2009.

²³Tese de doutorado em Multimeios na Instituto de Artes, UNICAMP (SP), em 2007.

Objeto-Dobras promovem a relação entre a obra e o público e me inspiram a aprofundar a criação da cena imagética pelo contato do ator com o objeto.

Os fios

Acredito que o processo colaborativo confere à obra um frescor, uma vitalidade de que fala Lepage, pois é território de horizontalidade entre criadores, onde as individualidades trazem à tona o coletivo, e o potencial criativo do grupo encontra espaço para descobrir a história, o molde do espetáculo dentro do processo de investigação. Como Robert Lepage e Pina Bausch, o que me interessa são as subjetividades como estratégia para aflorar o social. Neste estudo, procurei testar e validar procedimentos de criação, no caso para cena imagética, que oferecessem aos criadores a abertura para compactuar dos caminhos da composição. Pois creio no potencial visual “da encenação como forma de representar a pluralidade da existência”(DUNDJEROVIC, 2007, p. 155). Como disse Bausch (2005),

é preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante precioso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito preciosos, mas é um processo muito difícil torná-los visíveis. [...] Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, se trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa tornar-se arte. (CYPRIANO, 2005, p. 27-28).

Na composição da criação Cênica, conto com uma equipe de criação²⁴ que é uma parte do Coletivo Das Flor²⁵ (Álvaro Vilaverde, Juliano Barros, Margarida Rache, Tiago Expinho e Vinícius Silva), que aos moldes de nossos processos colaborativos vem contribuir com esta investigação. Além dois colaboradores: Débora Piva e Thiago Lázeri que se responsabilizaram pelos registros fotográficos. Enfim, todos estão próximos e na sua medida contribuem com proposições, provocações e criações, Álvaro em especial me acompanha desvelando as possibilidades do jogo do ator com o objeto, ele é o ator colaborador deste processo.

²⁴ Álvaro Vilaverde (ator), Tiago Expinho (videomaker), Vinícius Silva(músico) e Margarida Rache (figurinista)e Juliano Barros (ator do Coletivo que acompanhou o processo como espectador convidado).

²⁵Coletivo de artistas de diversas linguagens , que compõem montagens híbridas e com interferência no espaço urbano . Vide: www.dasflor.com.br.

O sonhador vai além da superfície, vai à profundidade do seu ser, mirando-se em sua obra poética. Eis por que a criação artística duplica a obra e o seu criador. (FERREIRA, 2016, p. 69)



Imagem 3 : O processo criativo de *Lombay, uma fábula Urbana*
Foto: Beбето Alves

Numa tarde de março de 2011, sentei-me num banco da praça da Matriz²⁶ de frente para o Palácio Piratini²⁷, e fiquei esperando Álvaro Vilaverde, meu colega de criação, havíamos falado por telefone sobre um evento performativo que iríamos realizar para o Governo do Estado do RS. Na ocasião disse a Álvaro que só aceitaria o trabalho se ele e o produtor Alexandre Vargas²⁸ estivessem criando junto comigo. Então, marcamos esse encontro em frente ao local. Pontualmente às 14h, enxerguei Álvaro vindo e fui tomada por um estranhamento, parecia ele, mas não era ele. Como assim? Álvaro, em seus 50 anos, deslocava-se como um senhor octogenário. Por segundos, desacreditei do que vi, no momento seguinte parei de negar. E num único impulso, inspirei, levantei do banco, engoli a lágrima, caminhei em sua direção. E no caminho fui construindo um sorriso. Abracei-o, dei-lhe o braço e caminhamos em direção ao banco. Sentamos. Ele me

²⁶Praça localizado na região central de Porto Alegre (RS).

²⁷Sede executiva do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

²⁸Ator e diretor de Teatro, fundador do CPTA - Centro de Pesquisa do Trabalho do Ator e coordenador geral do FITRUPA.- Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre.

olhou e disse: “Querida, Lu! Teu amigo está um caquinho...” E seguiu me falando do seu momento. Naquela ocasião, Álvaro não tinha um diagnóstico do que estava acontecendo com ele e esta informação levou mais dois anos para ser precisa. Ao longo desse período realizamos o evento performativo, onde Álvaro trabalhou como roteirista, depois, criamos o espetáculo *Das Flor*, onde ele e outros atores jogavam com os *Objeto-Dobras*²⁹, uma criação sua, que compunham a escrita cênica da encenação. Nesse momento, ele já experimentava alguns medicamentos e trabalhava a sua autoestima para seguir encarando este desafio. Enquanto isso, eu e seus colegas de cena criamos uma rede de afeto e contraregragem para garantir que ele estivesse confiante ao nosso lado. Numa de nossas conversas por telefone, lhe disse: “Álvaro, você não pode se abandonar!” Ele não se abandonou e seguiu a luta com seu melhor sorriso. Mesmo exitante, Álvaro mergulhou na cena com paixão, a paixão que lhe é peculiar, e seus *passos de gueixa*³⁰ e sua mão trêmula não foram negadas. Assim como as características peculiares aos outros atores, é claro que Álvaro encarava um desafio imensurável, e o qual não pretendo dimensionar aqui. Mas aos poucos ele foi se sentindo seguro e à vontade para assumir suas fragilidades e deixá-las à vista do público. O entendimento da cena deixou de ser representativo para tornar-se cada vez mais uma manifestação do presente, do ator num estado performativo. Como ele mesmo brinca: “Hoje meu personagem sou eu mesmo”. Na verdade nós dois somos artistas vivendo um processo semelhante, iniciamos com uma formação que nos levava à representação de personagem e a montagem de texto dramático. Mas como sujeitos conectados com o nosso tempo, estamos encarando a cena como um ato do presente, onde eu não preciso ser um outro, mas estar ali em estado de jogo naquele presente instantâneo.

Em 2014, junto com o diagnóstico de que ele é portador da Doença de Parkinson³¹, realizamos a encenação *Lombay: uma fábula urbana*³², espetáculo vivência que aconteceu durante 100 minutos num trajeto pelas ruas do Bairro Lomba do

²⁹ Vide Glossário da pesquisa.

³⁰ Idem nota anterior.

³¹Doença de Parkinson (DP) é descrita como uma desordem neurodegenerativa que afeta a maior parte da população idosa e compromete os neurônios dopaminérgicos da substância negra, culminando no déficit de dopamina no corpo estriado influenciando na modulação do movimento. Entre os sintomas encontrados em pacientes com DP destacam-se: acinesia ou bradicinesia, rigidez, tremor de repouso, instabilidade postural e, em alguns casos, existe também comprometimento de ordem cognitiva, afetiva e autonômica.

³²Disponível em: <www.dasflor.com>.

Pinheiro³³. Era um momento de plenitude para Álvaro, que estava fazendo uso de uma medicação que controlavam os sintomas durante determinados períodos, e ele sentia uma reconexão entre seu corpo e sua mente, os movimentos respondendo aos comandos do cérebro.

São anos de parceria criativa. E eles não se dividem em antes e depois da doença de Álvaro ter se manifestado. Mas sem dúvida, amadurecemos e as nossas criações também. Quando iniciei o programa de mestrado, Álvaro foi o primeiro artista que aderiu à minha proposta de pesquisa, e a criação cênica que construímos é um desdobramento do modo que nos expressamos hoje. Logo, do que somos. O corpo deste ator que apresenta uma Patologia de Parkinson é o corpo que manifestou os gestos corporais e vocais que estão na criação cênica *Mergulho*, que a cada performance se desenha com a disponibilidade que o corpo apresenta e vivacidade que a alma transborda. A pesquisadora que conduz este estudo é uma artista compreendendo seus processos e estabelencendo pontos de contato com a teoria da cena, é uma encenadora amadurecendo seu olhar e suas expectativas sobre os procedimentos de direção, a performance do ator e sobre a natureza de cada criação.

³³Bairro localizado na zona leste de Porto Alegre (RS).

O Projeto Estético

e suas aproximações com o território do
Teatro da Imagem





Imagem 04: Composição das Criações Das Flor e Fé
Fotos: Debora Piva e Rogério Jacques

Na reflexão sobre o processo das criações que constituem o projeto poético que venho construindo evidenciaram-se como elementos norteadores da escrita cênica a imagem e a sensorialidade. Isso impõe a aquisição de um esclarecimento acerca desses termos e de ferramentas para uma verticalidade na reflexão deste processo.

Os estudos que acessei sobre a definição de imagem, abordam a dificuldade em defini-la precisamente e de forma que abarque todas as maneiras que ela é empregada. A imagem na sua funcionalidade faz-se presente nos referenciais religiosos (sendo idolatrada ou combatida), nos processos de aquisição da linguagem, nas representações matemáticas e científicas dos fenômenos, nos meios de expressão visual – a mediática – (virtual e impressa) e nas imagens digitais. Também em expressões estéticas como a fotografia, a pintura, o desenho, a gravura, a litografia, o cinema e as artes da cena.

Platão, na obra *A República*, esclarece: “Chamo imagens em primeiro lugar às sombras, em seguida aos reflexos que vemos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero”³⁴ (PLATÃO, s.d., *apud* JOLY, 2007), em seu entendimento ele enfatiza o *caráter de ocultação* presente nas imagens, daquilo que não se revela plenamente.

Na Idade Média, atribuiu-se à imagem a conotação de algo que está em lugar de outra coisa, agregando a ela a ideia de representação, de algo fabricado ou produzido para assumir o lugar de outro, um entendimento que perdura até os dias de hoje. Na contemporaneidade, por meio da fotografia jornalística e do cinema documental, a imagem também assumiu a função de reveladora de verdades.

Uma visão panorâmica das diferentes utilizações da palavra imagem, ainda que não exaustiva, provoca vertigens e traz-nos à lembrança o deus Prometeu; parece que a imagem pode ser tudo e também o seu contrário – visual e imaterial, fabricada e natural, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, ligada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, construtora e desconstrutora, benéfica e ameaçadora. E no entanto esta imagem proteiforme, polimorfa, não parece impedir nem a sua utilização nem a sua compreensão. (JOLY, 2007, p. 29).

Apesar da diversidade dos significados dessa palavra, “compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária

³⁴ PLATÃO. *A República*. [S.l.: s. n.]. p.509-510

ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece.”³⁵ (PLATÃO, s.d., *apud* JOLY, 2007, p. 13). Em primeira instância, a imagem é algo utilizado para representar um objeto e a sua ausência, uma complexa relação que une imagem e realidade e que passa pelo exercício imaginativo, terreno de expressão das imagens mentais que conjugam a dupla impressão de visualização e de semelhança.

Areal (2012) fala-nos que a composição de uma imagem está ancorada em uma seleção da realidade (com exceções como a pintura não figurativa), uma seleção de elementos representativos e uma estrutura interna que organiza esses elementos. Ela também defende que se considerarmos uma imagem podemos observar três diferentes níveis de imagem. O caso mais comum é a *imagem direta*, que é a reprodução de um referente real, captada por meio de um dispositivo, uma *imagem criada* que orbita no terreno da fantasia, do sonho e é representável de várias formas: literária, pictural, fotográfica, etc. – e eu complemento – cênica. A imagem interpretada, “que não designa a imagem em si, mas a maneira como ela é vista por outrem, observada e semantizada – essa é a imagem mental, subjetiva e individual.”(AREAL, 2012, p. 72).

Segundo Ferreira (2013, p. 96) para Bachelard, “a imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse élan vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodução.” A imaginação, por sua vez, ao *evocar imagens que ultrapassam o plano da realidade* nos possibilita abandonar o *curso ordinário das coisas*. Ela também é um agente renovador e, por que não dizer, reconstrutor da memória. “Ela é uma força, uma potência de devir que transfigura a realidade do micro e do macrocosmos. Transforma o mundo e o homem, criando um além do perceptível, mas captável pela intuição de quem tem o dom e o poder de imaginar” (FERREIRA, 2013, p. 110).

No entendimento desta pesquisa a imagem é uma composição imagética que comunica por meio de sua concretude e sensorialidade e se elabora no tempo e no ritmo que envolve o arranjo dos recursos cênicos, que são a gestualidade corporal e vocal dos atores, a plasticidade e sonoridade produzidas com os objetos, as dinâmicas de movimento da iluminação e a “expressividade” do espaço físico da cena. Ao investir nessa abordagem, que é, ao mesmo tempo, concreta e sensorial, pretendo evocar o

³⁵ PLATÃO. **A República**. [S.l.: s. n.]. p.509-510.

aspecto *interior e exterior* que nela reside, confiando na capacidade que a atmosfera das cenas tem de afetar e nos “desejos de alteridade, nos desejos de duplo sentido, nos desejos de metáfora” (FERREIRA, 2013, p. 100) que nos habitam e nos impellem a imaginar.

O projeto poético desta pesquisa vislumbra a possibilidade de a imagem desencadear uma experiência sensorial que reside na comunicação subjetiva entre criadores e espectadores. Essa comunicação se estabelece na percepção das imagens e dos gestos corporais e sonoros.

A Poética do Sensorial é um termo que cunho para nominar este projeto poético, que visa a uma escrita cênica que instigue no público a construção de imagens internas, a partir do desdobramento das composições imagéticas formuladas na cena em si. Nesta construção poética, o estímulo aos sentidos é uma das vias de diálogo entre os criadores, desde o processo de investigação com os objetos, através dos procedimentos propostos, até a composição da criação cênica *Mergulho*, em que nos valemos de dispositivos sonoros e plásticos das imagens para acionar a comunicação sensorial entre o experimento e o espectador.

A comunicação sensorial se dá pelos sentidos, estes correspondem fisiologicamente

à tradução para a linguagem neural das diversas formas de energia contidas no ambiente, o que torna possível classificá-los de acordo com essas formas de energia. Assim, em termos técnicos, os sentidos são chamados *modalidades sensoriais*, aceitando-se geralmente a existência de cinco: visão, audição, somestesia (que o senso comum chama impropriamente de *tato*), gustação ou paladar e olfação ou olfato. Essa classificação diz respeito apenas às modalidades que se transformam em percepção, excluindo aquelas que geralmente não atingem a consciência, servindo apenas ao controle motor e a funções orgânicas. (LENT, 2010, p. 186).

Com exceção da somestesia em cada uma dessas modalidades sensoriais, a forma de energia é única. Assim,

a visão é propiciada pela luz, que é definida como energia eletromagnética situada em uma faixa restrita de comprimentos de onda chamada espectro visível. O espectro visível não é o mesmo para cada espécie. A audição é ativada pelo som, que é uma forma vibratória de energia mecânica que se propaga pelo ambiente que cerca os animais. A faixa de frequências perceptíveis pelo sentido da audição é também limitada e, por analogia com o sistema visual, é chamada

espectro audível. Semelhante à visão, o espectro audível não é o mesmo em todas as espécies. A olfação e a gustação são sentidos químicos, isto é, ambas são ativadas por substâncias químicas presentes no meio. A diferença é que as substâncias químicas que podemos cheirar são voláteis e, portanto, difundem-se pelo ar, enquanto as que impressionam nosso paladar são veiculadas em meio líquido ou sólido. A somestesia é a única modalidade sensorial que é ativada por diferentes formas de energia: mecânica, térmica e química. O termo somestesia equivale à sensibilidade corporal (do grego *soma*, corpo + *aesthesia*, sensibilidade) e inclui toda sensação proveniente da estimulação da superfície e do interior do corpo. (LENT, 2010, p. 186-187).

As modalidades estão relacionadas à nossa capacidade de perceber luzes, sons, estímulos sobre o nosso corpo, cheiros e gostos, além de estarem vinculadas a *submodalidades sensoriais que dão conta de aspectos qualitativos particulares de cada modalidade*. Na visão, as submodalidades são representadas pela visão de cores, detecção de formas, detecção de movimentos e por outros atributos. Na audição, a identificação de timbres, a localização espacial dos sons. Nas somestésicas, são o tato, a sensibilidade térmica, a dor, a propriocepção e outras. Na gustação, as submodalidades básicas revelam a sensibilidade a cinco sabores: doce, amargo, salgado, azedo e temperado. Em relação à olfação não é possível definir submodalidades básicas, pois são muitos os cheiros que podemos perceber.

Com o objetivo de seguir aprofundando questões relativas ao processo de criação, pareceu-me fundamental reconhecer o território poético que me afeta como artista, aquele onde encontro afinidades nas minhas realizações como encenadora, tanto em produções profissionais quanto no âmbito da escola. Como já foi dito, nas minhas montagens, identifiquei aspectos estéticos e filosóficos relacionados à busca por uma comunicação sensorial e por um exercício de escrita visual. O reconhecimento desses aspectos dentro do meu projeto poético me levou a uma identificação com o Teatro de Imagem, um teatro que investe em uma dramaturgia visual, em detrimento da dramaturgia pautada no texto, “o que não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria”(LEHMANN, 2011, p. 154), em coerência com a postura filosófica de cada criador que reflete no modo peculiar como ele aborda a cena.

Porém, como delinear os contornos estéticos que situam uma obra dentro do terreno do Teatro de Imagem? Nesta expedição, tomo como guia – Sánchez (2002) e Lehmann (2011) –, dois arqueólogos da cena, e busco junto com eles desenhar as fronteiras dessa ilha: o Teatro de Imagem.

A *Dramaturgia de la Imagen*, de José Antonio Sánchez, é um dos norteadores desse entendimento. Para o autor, a obra é uma introdução às artes cênicas³⁶ do século XX, em que ele adotou um posicionamento teórico atento à forma, ao estético e à dimensão artística que as criações desse período atingiram. Esse posicionamento foi adotado a fim de abordar um segmento de propostas híbridas-totalizantes, que relativizaram e profanaram a clausura dramática e prepararam o caminho para os experimentos dramatúrgicos do século XX, um movimento em busca da autonomia e identidade de um fazer como resposta a uma profunda tensão unificadora. Sánchez (2002) em sua análise não tem a intenção de criar categorias, mas realçar as evidências que constituem as criações que travaram uma transformação na cena teatral desse século, segundo ele mesmo “não se trata de estabelecer barreiras ou categorias rígidas, senão linhas de tensão ou campo de força para situar a criação cênica contemporânea (SÁNCHEZ, 2002, p.169).³⁷

Lehmann (2011) a partir da observação do panorama cênico³⁸ ao qual testemunhava propôs a expressão Teatro Pós-dramático, que para ele é “mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2011, p.143). Nessa ocasião, a nomenclatura Teatro Pós-dramático abarcava uma mudança de ponto de vista da cena contemporânea, em que as práticas de composição não estavam subordinadas diretamente ao texto dramático ou a um autor, mas, sim, imbricadas em uma escrita espetacular em que os diversos elementos da cena em um diálogo não hierárquico teciam o tecido espetacular. Atualmente, segundo o próprio Lehmann (2013, p. 844-864)

[...] o pós-dramático não é mais um termo que denota práticas desviantes, de oposição ou radicais. Os elementos da prática pós-dramática tornaram-se geralmente aceitos e definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal – não sem muitas vezes perder vantagens nesse processo.

³⁶ É um estudo que considera as produções europeias e norte-americanas produzidas no séc. XX.

³⁷ “No se trata de establecer barreras o categoriaciones rígidas, sino líneas de tensión o campos de fuerza em los que situar la creación escénica contemporânea.” (Tradução da autora para fins didáticos).

³⁸ Compreende a produção teatral contemporânea, mais especificamente dos anos de 1970 a 1990, localizada encontrada na Europa e nos Estados Unidos.

Também é fato que

O teatro pós-dramático engendra um espaço imagético que combina a teatralidade tornada autônoma com uma importante conquista da arte moderna: a intensificação da perceptibilidade do espaço e da superfície pictórica como tais. (LEHMANN, 2011, p.311)

No meu entendimento, o Teatro Pós-dramático assume formas, e uma delas é o Teatro de Imagem, por isso muitas das diretrizes e características que contextualizam o mar do Teatro Pós-dramático podem ser atribuídas a diferentes ilhas estéticas, entre elas, o próprio teatro de imagem, o teatro de objetos, o teatro com tecnologia e máquinas (como o Grupo Survival Research Laboratories), o teatro de Goebbels e, de um modo geral, o teatro que coloca o ator como mais um elemento das composições espaciais da cena, enfim as formas de teatro que deixaram de reproduzir um ideal antropocêntrico.

O Teatro de Imagem, como outras formas do Teatro pós-dramático, assume uma composição estética que tem as fronteiras borradas pelo hibridismo de linguagens e pela não hierarquização dos recursos. Porém, distancia-se delas pelos pontos e nós de concentração da percepção que se estabelecem a partir das sequências e correspondências das imagens, na concretude dos elementos apresentados na cena e no exercício imaginativo desencadeado por eles. Nesse entendimento, os recursos de iluminação, vídeo, objeto, espaço, sonoridade e corpo humano em um diálogo não hierarquizado urdem uma escrita visual complexa, que estabelece uma lógica ancorada por dados óticos, os quais possibilitam à obra comunicar, de modo fragmentário, um discurso polifônico, que privilegia a experiência da relação para além do texto dramático e comunica na estância da visualidade.

A ruptura com a unidade de tempo, como início, meio e fim da ficção teatral, e a busca pelo tempo da experiência compartilhada provocam um uso diverso da temporalidade, que possibilita a percepção específica do discurso das imagens.

O efeito teatral de imobilidade produzido pela estética da duração e da repetição tem a notável consequência de introduzir na percepção do teatro o foco na imagem-tempo, a específica disposição perceptiva para contemplação das imagens. (LEHMANN, 2011, p.312)

A imagem como uma composição de movimentos, uma articulação do tempo e ritmo das formas no palco, abarca o tempo do acontecimento teatral e o tempo em que as coisas acontecem na encenação. Para Lehmann (2011), à medida que o teatro passa a combinar os fatores visuais e rítmicos com a dramaturgia cênica, ele assume a qualidade de *objeto cinético*, o qual só será apreendido à medida que o espectador dinamizar o seu olhar diante da imobilidade prolongada que se oferece à sua vivência da imagem. Essa ativação da percepção impulsiona o olhar a produzir combinações de fatores visuais e rítmicos com base no que se passa no palco, conduzindo há uma correalização da dramaturgia visual.

Chega-se a uma experiência do espaço e da imagem cuja duração e cuja sequência temporal são bem menos fixas, a um comprometimento temporal entre a sequência da ação/narração e a duração tendencialmente não direcionada da contemplação do espaço e da imagem. Tal teatro de uma contemplação desacelerada, mais próxima da percepção pictórica, afasta-se ainda mais de seu irmão mais popular o cinema, na medida em que não partilha sua inclinação para a fabulação, substituindo a linha de tempo de uma trama pela experiência de um tempo teatral global que se pauta pelo ritmo. É somente pela imersão neste ritmo cênico que se chega à percepção de narrações “conteudistas” residuais – frequentemente fragmentadas –, possíveis histórias, temas, associações. (LEHMANN, 2011, p.313)

Segundo Lehmann (2011) há criadores nas artes da cena de períodos distintos, como Richard Foreman, Gertrude Stein, Maeterlinck, Robert Wilson e outros contemporâneos, que são associados à dramaturgia visual porque suas obras compreendem “o teatro como poesia cênica integral” (LEHMANN, 2011, p. 103), uma característica que se evidencia no “*tom lírico, essencialmente estático e reflexivo*” das criações, em que as partes se equivalem e não se estabelece um foco único, pelo contrário, há uma desfocalização evidente. No âmbito do teatro pós-dramático, Lehmann atribui às encenações de Tadeusz Kantor, Robert Wilson e Klaus Michael Grüber o posto de referenciais dos traços cerimoniais, de paisagem e vozes no espaço.

Entre os criadores largamente conhecidos como expressão de um Teatro de Imagem destaco Robert Lepage, Robert Wilson, Tadeusz Kantor e Pina Bausch, artistas que tomo como referenciais artísticos nesta pesquisa. Com o objetivo de constituir uma compreensão da cena imagética e situar-me no terreno fértil do Teatro de Imagem, invisto em compreender aspectos peculiares da constituição das obras desses encenadores e, assim, aprofundar a reflexão acerca dos componentes da cena imagética

que configuram dentro desta ilha o experimento cênico *Mergulho* criado na pesquisa *A Poética do Sensorial*.

Na obra de Robert Wilson, a evidência do traço cerimonial estabelece-se à medida que ele prioriza o fenômeno teatral sobre a narração, o efeito de imagem sobre o ator individual e a contemplação sobre a interpretação. Tudo o que se passa no palco, incluindo atores, movimentos de luz, cenografia e som, é um acontecimento, e isso se desenrola em uma dinâmica em que a lentidão é impressa pelo diretor, promovendo o tempo do olhar. O aspecto da lentidão “*deixa ver o curso temporal dos gestos, intensificando assim a sensação de cada momento vivido*”. Ao mesmo tempo, as figuras de Wilson em seu teatro de imagens “*parecem estar a mercê de uma magia misteriosa*”, pois os seus deslocamentos em câmara lenta acompanhados dos desenhos de luz dão a impressão de que elas não agem por vontade própria, configurando a presença de uma “*peculiar aura de destino*” (LEHMANN, 2011, p. 96). Para Lehmann (2011), as escolhas do diretor deixam explícitas a relação entre seu teatro e os processos naturais do homem, dos animais e das plantas, em que todos estão integrados à paisagem, ao tempo do cosmos, logo são agentes dos acontecimentos. Para Sánchez (2002, p. 161-162),

Wilson cria um espaço-temporal autônomo, que permite a contemplação do acontecimento cênico como uma realidade natural, uma realidade diversa, e por vezes enigmática (“como um mosaico que resiste a oferecer o quadro”) o pior é que não é a representação de nenhuma outra, no entanto parece ter uma existência própria, além do conflito sonho-vigília, realidade-ficção.³⁹

É um teatro onde o espaço da ação dilui-se e é ocupado por uma paisagem em sucessiva transformação, desencadeada pelos movimentos dos atores, dos objetos, da luz e do som que assumem formas mutantes, que surgem e desaparecem aos olhos do espectador. As cenas não buscam ser interpretadas de maneira racional, mas, sim, despertar associações e uma experiência singular. “O teatro de Wilson busca aproximar-se da lógica pré-racional do mundo das imagens míticas.” (LEHMANN, 2011, p. 132). Embora, na suas criações não ocorra o desenvolvimento narrativo do mito, ele evoca os

³⁹“Wilson crea un espacio-temporalidad autónoma, que permite la contemplación del acontecimiento escénico como realidad natural, una realidad diversa, a veces enigmática (“como un mosaico que se resiste a ofrecer el cuadro”), peor que no es representación de ninguna otra, sino que parece tener una existencia propia, mas allá del conflicto sueño-vigilia, realidad-ficción.” (Tradução da autora para fins didáticos).

mitos, na presença de sua imagem e força. “Seu teatro é neomítico.” (LEHMANN, 2011, p. 132).

Pavis (1999), ao conceituar o termo “imagem” dentro do contexto de uma encenação teatral, ele a associa ao Teatro de Imagem e reitera a sua função na cena, dizendo que “a cena fica próxima de uma imagem mental, como se tratasse de ultrapassar a imitação de uma coisa ou sua colocação em signo.” (PAVIS, 1999, p. 204). O fato é que, ao presenciarmos uma encenação imagética, somos convidados a devanear, a abandonar a expectativa de querer encontrar uma construção aristotélica, por meio da leitura de uma fábula ou de atuações psicologizadas, e a mergulhar no fluxo do acontecimento em si e experienciá-lo do nosso ponto de vista; nesse momento, a nossa imaginação criadora passa a atuar.

As imagens constituem [...] um meio muito imperfeito de tornar o pensamento consciente, e pode-se dizer que o pensamento visual se aproxima mais dos processos inconscientes que o pensamento verbal e é mais antigo que este, tanto do ponto de vista filogênico quanto ontogênico. (FREUD⁴⁰, 1972, p. 189 *apud* PAVIS, 1999, p. 303).

Pavis (1999) aponta esse aspecto como a provável razão das encenações de Wilson a Kantor – entre outros Chéreau a Braunschweig –, pois “recorrem naturalmente a um pensamento visual passível de sugerir a dimensão inconsciente profunda da obra.”(PAVIS, 1999, p. 383).

O Teatro de Imagem é um teatro influenciado pelo movimento surrealista, que expôs suas ideias sobre um teatro vinculado a “imagens mágicas e a um gesto político de revolta aos ‘moldes’ da prática teatral”(LEHMANN, 2011, p. 108). A herança surrealista deixou como legado para o Teatro de imagens a busca por outras formas de organização do espetáculo “não tão próximas do libertário, e muito mais carregadas de tensão e desejo” (SANCHEZ, 2002, p. 149) por meio de imagens impregnadas de memória e fantasia que se configuram na cena com densidade e distanciamento. O Surrealismo, assim como outros movimentos de vanguarda (Simbolismo, Dadaísmo, Futurismo, Expressionismo), influenciou o que chamamos hoje de teatro pós-dramático, por conseguinte o Teatro de Imagem. Em relação a isso, Lehmann (2011) comenta que:

⁴⁰ FREUD, Sigmund. **Ensaio da Psicanálise**. [S.l.: s.n.], 1972, p. 189.

A tese surrealista afirmava que o inconsciente de cada pessoa oferece a possibilidade da criação poética. Desse modo, a tarefa da arte seria romper o processo racional e mental por uma “via negativa” (Grotowski) a fim de encontrar um acesso para as imagens do inconsciente. A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idiossincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente. (LEHMANN, 2011, p. 109-110).

A poética do Sensorial é a busca por procedimentos viabilizadores de uma encenação imagética capaz de se comunicar pelas vias sensoriais e promover, a partir da ação imaginativa, novas imagens nos espectadores, permitindo a cada um deles ler o indizível, o que está escrito no seu íntimo.



Imagem 05: *Der Fensterputzer* (1997)
Foto: Detlef Erle

A coreógrafa Pina Bausch recupera em sua obra muitos pressupostos do Surrealismo ao indagar sobre o universo onírico de seus intérpretes na construção da

espacialidade da cena, na presença de determinados objetos plásticos e sonoros, bem como no modo como compõem a escrita cênica. “O tempo do seu teatro – escreve Müller – é o tempo dos sonhos, e os intérpretes são os ‘sobreviventes das catástrofes dos contos’. O humor melancólico que os envolve é resultado do passo de sonho através do filtro da memória.”⁴¹(SANCHEZ, 2002, p. 160).

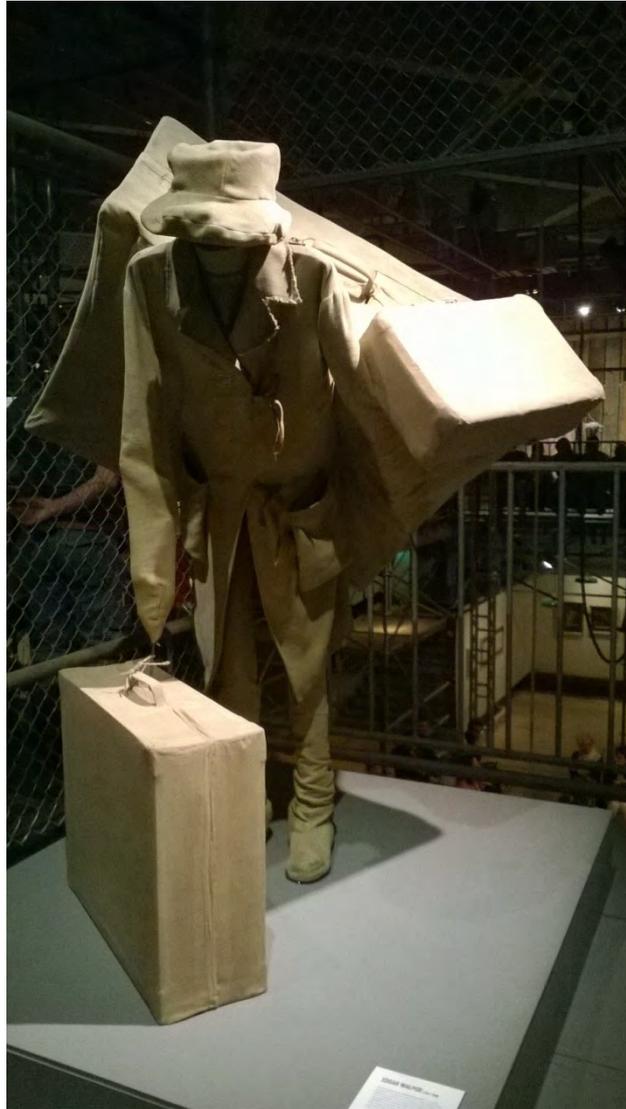


Imagem 06: Exposição a Maquina Kantor/SESC CONSOLAÇÃO-SP
Foto: Luciane Panisson

Tadeusz Kantor é outro diretor que na busca de romper, em suas criações, com a forma fechada em si e “a vontade de manter a liberdade dos materiais e seus processos

⁴¹“*el tiempo de su teatro – escribe Müller – es el tiempo de los sueños y los intérpretes son los “supervivientes de la catástrofes de los cuentos.” El humor melancólico que los envuelve es resultado del paso del sueño a través del filtro de la memoria.*” (Traduzido pela autora pra fins didáticos).

de transformação”⁴² (SANCHEZ, 2002, p. 150) flertou com procedimentos surrealistas e neodadaístas: o azar, a intuição, o automatismo, a travessura, o equívoco do sonho, a destruição, a colagem. “As cenas de Kantor manifestam a recusa da representação dramática dos demais processos “dramáticos” que seu teatro tem por objeto – a tortura, a prisão, a guerra e a morte – em favor de uma poesia de imagens no palco.” (LEHMANN, 2011, p. 120). A composição da cena de Kantor opta por um modelo de colagem, não estabelece uma ação contínua, busca uma autonomia do teatro em relação à literatura dramática para que tudo que se passa no palco torne-se um acontecimento. “As imagens vão se transformando durante a cena em uma espécie de ritual onírico, em um jogo com surdina, num plano distante, desmaterializado, “desmaiado” e, em transformação, absolutamente concreto.”⁴³(SANCHEZ, 2002, p. 150). Ele é um artista que, no seu processo como criador, converteu-se de construtor de formas a evocador. Suas cenas desenrolam-se em um cerimonial melancólico que evocava a morte, o terror e o fantástico. “A morte não é posta em cena dramaticamente por Kantor, mas repetida de modo cerimonial” (LEHMANN, 2011, p. 119), visto que ele faz um teatro que vem da morte e apresenta um horizonte para além dela, ele não representa a morte, ele manipula seus símbolos. No instante da apresentação, ao evocar a memória do passado, como um ritual que passa pelo terror e pelo fantástico, ele formula uma recordação distorcida e “sugere uma estrutura temporal de lembrança, da repetição e da confrontação com a perda e a morte.” (LEHMANN, 2011, p. 118). Nas suas encenações, “os atores buscam entrar num estado de atuação das coisas” (LEHMANN, 2011, p. 121), de não representação, o que os aproxima de seres fantasmagóricos que compõem uma relação não hierárquica com seus companheiros de cena, os objetos desgastados. Desse modo, ambos têm a sua vulnerabilidade exposta e por meio dela manifestam a sua “vida”, uma vida que pode residir na afetividade pelos materiais, que é despertada pela recordação de quem joga com eles ou de quem presencia o jogo.

⁴² “[...]una vontade de mantener la libertad de los materiales y sus procesos de transformación” (Traduzido pela autora pra fins didáticos)..

⁴³“Las imagenes se van transformando sobre la escena en una especie de ritual onírico, en un “juego con sordina’, en un plano distante, desmaterializado, exánime y, en cambio, absolutamente concreto.”



Imagem 07: *Needles and Opium*
Foto: Acervo Ex-Macchina

A poética do diretor canadense Robert Lepage é feita de obras inovadoras no que diz respeito à escritura cênica, sobretudo pela utilização de novas tecnologias. As suas criações contam com uma equipe multidisciplinar que cria uma inusitada simbiose entre recursos tecnológicos e ação real dos *performers* no espaço, compondo uma cena híbrida. O encenador explora a visualidade da encenação como meio de expor a pluralidade da nossa existência. Segundo ele, sua obra é um reflexo da vida contemporânea que é atravessada por inúmeros estímulos articulados por uma aparente falta de destino. O professor e encenador inglês Dundjerovic (2007, p. 3) comenta que “é a recriação e representação do mundo que interessa a Lepage, de um mundo localizado por entre sonhos, memórias, realidades e fantasias, num processo de “vir a ser” nunca completamente formado ou materializado”. Em suas criações, Lepage promove uma teatralidade impregnada de formas híbridas, colocando novas mídias, linguagens artísticas e referenciais culturais diversos em diálogo simultâneo. “A dimensão tecnológica e composição simbólica do imagético são essenciais para Lepage na criação de um novo horizonte de visão e apresentação” (DUNDJEROVIC, 2007, p. 3). Ele aplica – na escrita espetacular –, de forma não tradicional, os recursos de som, luz, cor, forma, textura e movimento, faz uso da tecnologia computadorizada para colocar em cena imagens gravadas e sons digitais, operando variadas metamorfoses no espaço da cena. A

expressão estética do teatro de Lepage tem um viés onírico e multidisciplinar que permite a simultaneidade de recursos e as estruturas narrativas diversas, em que o texto espetacular vai da performance ao teatro tradicional, como diz Dundjerovic (2007, p. 4) “a teatralidade Lepageana constitui uma ponte possível entre a arte da performance e o teatro tradicional.” Uma teatralidade que deriva do processual e é ancorada na improvisação livre como fonte de um amplo e diverso material criativo, em que se evidencia o caráter autoral dos atores, mas nem por isso acontecem atuações psicologizadas.

A mise-en-scène de Lepage não é resultado de análise psicológica, mas é pautada no imagético subjetivo do modo visionário⁴⁴. Em sua mise-en-scène, o modo visionário aparece no uso dos sonhos como material de criação e em suas referências às experiências primordiais e às forças contrastantes de morte e renascimento. (DUNDJEROVIC, 2007, p. 7).

A proposta de exploração dentro do processo criativo do território do sonho, da fantasia e do inconsciente possibilita o acesso a uma fartura de materiais novos que alimentam o exercício da imaginação e a relação com as memórias durante todo o processo de criação: investigação, composição e fruição da obra. “O sonho é o modelo por excelência da estética teatral não hierárquica, uma herança do surrealismo.” (LEHMANN, 2011, p. 140). O modelo onírico⁴⁵ que concerne à lógica estrutural dos sonhos, permite ao Teatro de Imagem uma estruturação e um desenvolvimento das imagens com liberdade para quem as cria e para quem as frui. Nele, o conteúdo onírico dos criadores também se faz presente e promove ainda mais a singularidade das leituras e das percepções. No universo do sonho, as imagens, palavras e os movimentos acontecem simultaneamente, configurando uma lógica de recortes. Portanto, uma composição cênica inspirada nesse modelo de narrativa se configura em uma colagem e em sobreposições de fragmentos. Um procedimento que promove a estética da metamorfose, considerada, por Lehmann (1999), uma das características do *uso manierista dos signos* presentes no teatro pós-dramático. Nesse modelo estético, as

⁴⁴Jung reconhece dois tipos de criação artística: o psicológico e o visionário. Para ele, o primeiro tem como tema conteúdos que se movem no limite da consciência humana, já o segundo deriva das experiências primordiais, dos sonhos, das profundezas desconhecidas da alma humana.

⁴⁵A palavra tem sua origem etimológica a partir do grego *óneiros*, que quer dizer literalmente “sonho”. Onírico é um adjetivo masculino da língua portuguesa e está relacionado ou faz referência aos sonhos, às fantasias e ao que não pertence ao chamado “mundo real”.

cenar, em vez da continuidade (narração dramática) entre si, apresentam a equivalência, provendo uma heterogeneidade de materiais, “em que cada detalhe parece poder ocupar o lugar de qualquer outro”(LEHMANN, 2011, p. 141), promovendo relações inusitadas entre eles. Esse procedimento *instiga a* necessidade humana de dar significado e leva o interlocutor a se relacionar com o trabalho. “O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se ativo, fantasia “descontroladamente”. E o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas.” (LEHMANN, 2011, p. 141). Nesse caso, o acontecimento cênico oferece uma “*sinestesia imanente*” que promove a atividade da comunicação na cena teatral pós-dramática, uma proposta sinestésica que nos convida a substituir a noção de identificação pela noção de experiência e nos impele a aguçar os sentidos – audição, visão, olfato, tato, entre outros –, deixando-nos envolver pelas energias que chegam até nós por meio da percepção que as *modalidades e submodalidades sensoriais* viabilizam. Se considerarmos o fato de que a vida é sistêmica e de que nossos órgãos internos funcionam simultaneamente, podemos pensar como nos sugere Lehmann (2011, p. 141-142):

se a percepção sempre funciona de maneira dialógica, na medida que os sentidos correspondem a estímulos ou exigências do ambiente, revela-se ao mesmo tempo uma disposição para reunir a diversidade em uma textura de percepção, para constituí-la portanto como unidade, de modo que as formas da prática estética criam a possibilidade de intensificar essa atividade sintetizadora e corpórea da experiência sensorial ao mesmo passo que se busca justamente sobrecarregá-la, tornando-a consciente como busca, decepção, eliminação e redescoberta.

Na *Poética do Sensorial*, o espectador não é impelido a uma percepção imediata do que se passa na cena, ele não chega a uma compreensão instantânea do que é comunicado, mas age com uma “atenção flutuante”(LEHMANN, 2011, p. 145) e idêntica para com toda a obra e, assim, armazena, nesse tecido perceptivo, as “impressões sensíveis” que tem ao longo dela para que possa ao final, ou posteriormente à experiência, estabelecer suas conexões e entendimentos da criação. O projeto poético desta pesquisa investe nesse teor de comunicação, entendendo o espaço, os ritmos musicais, os textos, os corpos com seus gestos corporais e sonoros presentes na criação como fragmentos de um discurso imagético impregnado de dispositivos sensoriais, em que a visualidade dos sons também constrói a plasticidade da cena.



Imagem 08: The Old Woman
Foto: Lucie Jansch

Embora, os dados ópticos sejam a base da construção cênica entendida como Teatro da Imagem, encontraremos encenadores, como Robert Wilson, que exploram em suas criações a presença de composições musicais densas, a sonoridade das palavras e estrutura dos textos para além de seu sentido linguístico e semântico. Ele adota um procedimento de composição com a palavra em que “o público é estimulado a descartar mais que absorver, preenchendo o vazio deixado com sua própria imaginação.”(GALIZIA, 2011, p. 38). Wilson boicota qualquer construção de um pensamento racional na composição do seu texto, pois opera – com particular traço arquitetônico – a desintegração do discurso verbal, a transformação da “palavra falada/escrita em unidades quase não verbais, meras “moléculas”, fatias de som, hábitos pré-verbais”(GALIZIA, 2011, p. 41), da ênfase à ausência, reticência e ruptura, sem que as palavras deixem de ser palavras, e incorpora de modo pleno a visualidade dos sons na estruturação da sua poética visual. “Os textos, como as imagens, não pretendem ter uma mensagem, funcionam como espaços de significado aberto”(GALIZIA, 2011, p. 41), devem valer-se por si só, estão na cena com mais um elemento que os compõe sem a pretensão de serem interpretados ou de carregarem uma intenção de informar ou expressar algo. Segundo Wilson, “a introdução de ideias ou interpretações em um espaço ou em um texto reduzem o campo de possibilidades e, portanto, a liberdade”⁴⁶ (SÁNCHEZ, 2002, p. 167). A sua obra pede uma contemplação imaginativa, opera no *campo magnético* que se estabelece entre ela e a plateia, está aberta à compreensão multilateral que o público fará, permitindo que o espectador perceba as contradições e

⁴⁶“Según Wilson, la introducción de ideas o interpretaciones en un espacio o en un texto, reduce el campo de posibilidades y por tanto la libertad.”(Tradução da autora para fins didáticos).

faça as suas associações, como ele mesmo diz: “é reponsabilidade do público interpretar. Nós (os diretores) não interpretamos”⁴⁷ (SÁNCHEZ, 2002, p. 167).

O Teatro de Imagem promove junto com seu público uma comunicação aberta com espaço para subjetividade, em que a atividade do espectador frente à cena é operante. A imagem traz em si uma enorme carga de experiências que no território verbal é reduzida, podada, não encontra uma tradução plena. “A imagem tem uma dupla realidade: uma realidade psíquica e uma realidade física. É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens.” (BACHELARD⁴⁸, 1950, p. 5 *apud* FERREIRA, 2013, p. 97)

Ao presenciarmos um espetáculo de Pina Bausch, veremos que ele requer uma compreensão multilateral, pois, como pontua Sánchez (2013) o conflito da encenação instaura-se nas resistências que um recurso cênico pode oferecer ao outro, acentuando suas diferenças e não permitindo que a composição carregue em si uma interpretação única, mas que multiplique leituras. É nesse contexto que a obra de Bausch se insere, segundo ela mesma, “Existe uma infinidade de matizes. Depende somente do ponto de vista escolhido. A única coisa que não é válida é a interpretação unilateral, porque sempre tudo pode ser visto do ponto de vista inverso.”⁴⁹(SÁNCHEZ, 2002, p. 167).

Em muitas montagens, a trama visual trata com a extrema beleza da forma temas densos, como o sofrimento e a morte, o que pode denotar uma excessiva frieza e acarretar no afastamento de um espectador habituado com a humanidade apresentada de modo psicologizado. Porém, diante da presença do corpo do ator “em sua substância física e gesticulação”(LEHMANN, 2011, p. 157), de onde irradia a sua aura e a sua potencialidade para além de qualquer sentido, “essa frieza tem um efeito especialmente desconcertante porque no teatro não se trata de meros processos visuais, mas de corpos humanos com seu calor, com os quais a imaginação perceptiva não pode associar nada diferente de experiências humanas.”(LEHMANN, 2011, p. 156). A concretude das presenças na relação que estas estabelecem ultrapassa uma lógica racional e penetra nos territórios da percepção, que são acionados pelas vias sensoriais e contatam com o nosso

⁴⁷“*Es responsabilidad del público interpretar. Nosotros no interpretamos.*” (Tradução da autora para fins didáticos).

⁴⁸BACHELARD, Gaston .**La terre et les rêveries de la volonté**: essai sur l’imagination dès forces. Paris: José Corti, 1950. p. 5

⁴⁹“*Hay un sinfín de matices. Depende sólo del punto de vista escogido. Lo único que no es valido es una interpretación unilateral, porque todo puede verse siempre desde el punto de vista inverso.*” (Tradução da autora para fins didáticos).

inconsciente primordial, momento em que uma pitada de provocação se instaura no processo, como “a ideia surrealista da inspiração mútua”, que ocorre quando as fantasias alimentadas pelo inconsciente alcançam o subconsciente do ouvinte.

A Poética do Sensorial, conforme estou aqui propondo como um termo que designa criações e também se insere nessa via de comunicação perceptiva, é uma composição que pretende se relacionar com o espectador por meio da potência do campo vibracional instaurada no espaço da cena. Esse campo é constituído pela energia emanada dos gestos sonoros e corporais do ator, pelo que ele expressa, pelo o que ele recolhe em si e pela sua “presença aurática”(LEHMANN, 2011, p. 157), em conjunto com a expressividade dos objetos, os movimentos de luz, os ritmos percussivos realizados ao vivo, as sonoridades melódicas e os ruídos pré-gravados. Nesse sentido, Lehmann (2011, p. 129) fala-nos de uma energética pós-dramática, “essa energética prescreve enigmáticos padrões de movimento, processos e histórias luminosas, mas quase nunca ação”, ele a relaciona com o teatro energético que para Lyotard (2011) substitui o teatro representacional. No meu entendimento, esse teatro energético acontece na equivalência de importância que as encenações pós-dramáticas delegaram ao espaço, a iluminação, aos objetos, a sonoridade, aos corpos e os recursos intermediais, que dialogam, confrontam-se e promovem um espaço energético, sem o compromisso de representação, mas com o intuito de se comunicar com o espectador.

Teatro de imagens é um tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza “formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas “em relevo”. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatada pela distância e pela técnica de sua composição. (PAVIS, 1999, p. 383).

Nessa definição de Pavis (1999) sobre o Teatro de Imagem, capturo o entendimento da imagem produzida com o efeito de um quadro, em que a moldura realça a propensão perceptiva, pois ela isola o que é visto da realidade externa, tornando-o uma realidade interna a moldura, que expressa algo especialmente significativo, interessante. Nas montagens do teatro dramático coexistem a moldura espacial do proscênio, a moldura espiritual da encenação e a moldura do processo dramático.

No entanto, cabe sustentar que um teatro cujo centro há muito tempo deixou de ser a encenação de um mundo dramático fictício também inclui o espaço

heterógeno, a esfera do cotidiano, o vasto campo que se abre entre o teatro emoldurado e a realidade cotidiana “sem moldura” quando segmentos desta são cenicamente ressaltados ou redefinidos. (LEHMANN, 2011, p. 283).

Para Lehmann (2011, p. 269), no teatro pós-dramático, as encenações farão uso de “molduragem diversificada”, esquivando-se da moldura que denota um “sentido-imagem”. Nas estratégias de molduragem diversificada “o particular é arrancado do campo unitário que a moldura constitui ao circunscrevê-lo. Em vez de ser intensificado como sentido pela totalidade emoldurada, o particular é justamente cortado de sua ligação com o todo e assim ressaltado em sua constituição sensorial: as molduragens diversificadas operam de tal modo que o particular é reconduzido a si como ser-assim e ser-aqui, como perceptibilidade intensificada”.

O teatro de Robert Wilson é um exemplo do “efeito quadro”(LEHMANN, 2011, p. 272), pois o diretor faz uso da molduragem por meio de movimentos de luz, som e espaço, que, com seus movimentos geométricos, salientam a lentidão presente no movimento vivo dos gestos humanos e das formas, bem como reforçam a “função estética do isolamento, da exposição do que é visto.”(LEHMANN, 2011, p. 272). Isso orienta o foco do olhar para a percepção de um quadro, enquanto valoriza cada expressão plástica e sonora que se desenrola simultaneamente na cena.

Diferentemente de Wilson, Einar Shleef prolonga o seu espaço por meio de rampas que avançam em direção à plateia e promove uma proximidade por vezes agressiva, o que para Lehmann (2011) não reduz o caráter pictórico de sua obra, devido à extrema sensibilidade que o diretor e pintor têm para compor as estruturas imagéticas. “Muitas de suas encenações são marcadas por espaços de imagem e ação que incorporam o local e a perspectiva do espectador, tornando impossível uma distância contemplativa.”(LEHMANN, 2011, p. 279). Logo, muitas vezes não é possível entender o todo, mas, sim, acompanhar o que acontece nas proximidades do local da cena, um exemplo de teatro que se vale do espaço como fonte de conflito.

O espaço pós-dramático já não “serve” ao drama e tampouco a uma atualização politizante, mas antes de tudo a uma experiência essencialmente imagética-espacial. (LEHMANN, 2011, p. 272)

A escassez ou superabundância de signos na cena são características do teatro pós-dramático, que se fazem presente em composições imagéticas. A dramaturgia visual

pode estruturar-se com um espaço cênico “vazio” de objetos, mas impregnado de sonoridades, luz e movimento dos atores ou tudo isso acompanhado de muitos objetos e materiais que se acumulam na cena; a lógica dessas escolhas é norteadada pela poética de cada encenador.

As encenações de Robert Lepage agregam, no espaço da cena, material humano e uma engenharia tecnológica, que ampliam a dimensão espaço-temporal das encenações promovendo um teatro heterogêneo que se estilhaça em múltiplas camadas de tempo e abre espaço para o tempo do presente da representação, do artistas e da sua história. A cena metamorfoseia-se em níveis de ação, que ocorrem na configuração do palco e nos recursos audiovisuais que desdobram o espaço e a figura do ator.

O espaço na cena de Bausch é grandioso, geralmente caracterizado por uma caixa preta com pé direito alto, onde se erguem amplas paredes, que remetem a espaços interiores, como salão, casa ou um fundo negro com uma iluminação que torna o ambiente ainda mais repleto de sentidos. Um espaço, em diálogo com os corpos dos bailarinos e objetos que se multiplicam na cena, preenchido com um material específico, quase sempre são elementos naturais como a terra e a água. A cena configura-se como espaços temporais que elucidam a passagem do tempo nos rastros que os gestos dos bailarinos deixam na cena. Para comentar alguns, em *“Nelken”* (1983), o palco é tomado por um campo de cravos que pelo movimento dos intérpretes no transcorrer da encenação vai se reconfigurando. “Desse modo, o espaço funciona cronometricamente e ao mesmo tempo se torna um lugar dos vestígios: os acontecimentos permanecem presentes em seus vestígios depois de decorridos, o tempo se adensa.”(LEHMANN, 2011, p. 278). Em *“A Sagração da Primavera”* (1975), acontece uma mistura entre intérprete e meio, o elemento terra cobre o espaço do palco e contribui com a dinâmica do movimento dos bailarinos, além de imprimir uma textura aos corpos. Já em *“Café Müller”* (1977), a coreógrafa “utiliza um espaço público fechado, (com um falso espaço exterior ao qual não se tem acesso, anunciado diante da porta giratória do fundo) para colocar em cena uma de suas peças mais intensas e desassossegadas”,(SÁNCHEZ, 2002, p. 160)⁵⁰ em que os bailarinos compõem a cena com muitas cadeiras, que tanto podem configurar presenças, ausências, limites espaciais ou obstáculos voluntários. “O ambiente formado

⁵⁰[...]“utiliza un espacio público cerrado(con un falso espacio exterior al que no se tiene acceso anunciado mediante la puerta giratória del fondo) para poner en escena una de sus piezas más intensas y desasosegadas.”(Tradução da autora para fins didáticos).

pelas cadeiras reviradas atesta os movimentos intensos e apaixonados que acabaram de acontecer. Dança e espaço estabelecem uma dinâmica contextualizante.”(LEHMANN, 2011, p. 277-278). Os temas abordados pela coreógrafa são “temas que forçam um ir e vir do privado para o público, que se reflete também na ambiguidade dos espaços.”⁵¹(SÁNCHEZ, 2002, p. 160). Na obra de Pina Bausch, “os espaços públicos exteriores ou interiores deixam de ser no espaço da memória, desde que se projeta na cena.”⁵² Para Sanchez (2002), a coreógrafa revela, assim como Kantor, uma vontade de transformação de seus atores e de escrever seu teatro-dança como propôs Antonin Artaud diretamente na cena em sua concretude. Tadeusz Kantor também acreditava que a fluidez da composição estava correlacionada com as diferentes disposições do espaço e na relação com o público. “A sala do Teatro Cricot pretendia ser uma prolongação da rua”⁵³(SANCHEZ, 2002, p. 151-152) em oposição aos espaços oficiais que abrigavam um público acomodado no silêncio das fileiras. Kantor evocava para seus espetáculos um público vivo, que constitui uma realidade autêntica, semelhante ao das pessoas sentadas em torno das mesas dos cafés e nos locais de jazz ou simplesmente o público da rua.

No experimento *Mergulho*, o espaço-tempo da cena funcionou como uma caixa de ressonância da presença do ator e do músico, dos gestos vocais e corporais, dos ritmos, da melodia das músicas e dos elementos plásticos (objetos, luz, figurino). A caixa preta escolhida para essa criação nos permitiu abarcar os elementos da cena como corpos que orbitam nesse espaço, propagando memórias, emoções, sensações e construindo a “poesia do espaço,”⁵⁴ que para Artaud (2006) pode exprimir para além do domínio da palavra, pois, através da concretude das presenças conjugadas, ela desperta as subjetividades e cria sentidos particulares para cada espectador. Embora o experimento *Mergulho* tenha se desenrolado dentro de uma moldura, o que sugere um distanciamento, ela evocou com o seu caráter sensorial a cumplicidade do espectador para se aproximar das imagens e abrir em seu interior espaço para que elas ressoassem.

⁵¹ “Temas que fuerzan un ir y venir de lo provado a lo público, que se refleja también en la ambiguidade de los espacios.” (Tradução da autora para fins didáticos).

⁵² “os espacios públicos exteriores o interiores dejan serlo en el espacio dela memoria? desde donde se proyectan la escena” (Tradução da autora para fins didáticos).

⁵³ “La sala del teatro cricot pretendía ser “una prolongación de la calle”. (Tradução da autora para fins didáticos).

⁵⁴ Segundo Antonin Artaud, é uma poesia que se expressa de modo concreto pela sua presença ativa em cena.

A improvisação

e o

jogo com o objeto

como procedimentos técnicos de criação

“Improvisar (...) é compor, executar ou fazer no instante, no imediato, qualquer coisa imprevista, não preparada, sendo que, evidentemente, essa própria ausência de preparação pode ser ela mesma preparada, premeditada e que a margem da variação possível pode e, como diremos, deve ela mesma ser programada em relação a um roteiro mais ou menos preciso, como se vê na commedia dell’arte.”. (Michel Bernard)⁵⁵

⁵⁵BERNARD, Michel. In: RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo. Ed.: Cosac Naify. 2009, p.88.

A improvisação como uma estratégia para criação viabiliza ao diretor acesso ao material consciente e inconsciente dos criadores envolvidos no processo. O modo como o material será utilizado está atrelado à condução, às escolhas que o encenador fará, ou seja, o espaço físico e os recursos sensíveis que ele colocará em contato com os atores. Esses fatores promoverão uma coleção de imagens, gestos corporais e sonoros muitas vezes inesperados ou conjugados de modo diverso do habitual. Para o ator, a técnica da improvisação é um canal de expressão de suas ambições e seus impulsos criativos, que lhe oportuniza se surpreender e desfrutar da oportunidade de exercitar seu potencial imaginativo e fazer valer o seu corpo como território de criação, como “fonte da invenção criativa”(RYNGAERT, 2009, p. 89), o que o coloca no centro do processo de criação.

De acordo com Ryngaert (2009), o ator precisa ter a seguinte combinação de qualidades para o jogo: presença, escuta, ingenuidade, reação/imaginação, cumplicidade e júbilo. Essas capacidades são exercitadas pelo jogador e vão sendo compreendidas e depuradas por ele, tornando-o hábil no ato de improvisar. Claro que essas qualidades não são peculiares somente à atividade artística, elas também se referem a uma atitude que o sujeito pratica no mundo, na esfera da relação com as coisas e com os outros indivíduos. Embora o jogo não anule a possibilidade do conflito, da discordância de pontos de vista, ele desenvolve a capacidade “de flexibilidade de reações, pela diminuição das defesas e pela multiplicação das relações entre o fora e o dentro.”(RYNGAERT, 2009, p. 60). A prática da improvisação estimula o ator a se experimentar, promove uma “espontaneidade anárquica”(RYNGAERT, 2009, p. 97), uma flexibilidade da imaginação que lhe permite tomar uma posição contrária às reações preestabelecidas.

A escolha pelo jogo com o objeto no espaço improvisacional está calcada em anos de experimentação destes como procedimentos de criação, tanto no âmbito da sala de aula do ensino fundamental⁵⁶ como no contexto da criação profissional. É fruto de um prazer em propor a improvisação, presenciar os materiais que surgem do trabalho do ator-jogador e, junto com ele, manipular essa matéria consistente e permeável, que permite a ação do demiurgo, do artesão. Uma relação dialógica, em que a matéria oferece maleabilidade e resistência aos criadores, em um vai e vem de propostas e escolhas, até

⁵⁶É um dos níveis da Educação Básica no Brasil, regido pela LDB, de caráter obrigatório, gratuito (nas escolas públicas), e atende a crianças a partir dos 6 anos. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/educacao/ensino-fundamental/>>.

assumir a forma eleita. Segundo Ryngaert (2009), é uma relação de comunicação privilegiada que amplia a capacidade dos jogadores de compreender com mais facilidade as propostas e enriquecer o jogo, assegurando respostas da mesma natureza, gerando uma experiência significativa que provoca um sentimento de júbilo entre os atores. No meu ponto de vista, essa cumplicidade que se configura diante de uma conduta de escuta e reação para jogar com o outro e com o espaço delimitado é uma das dimensões de prazer do jogo improvisacional.

“A improvisação é o contrário de uma abordagem estagnada e sistemática. Ela engendra uma pluralidade e uma diversidade de respostas em situações vizinhas, marcando suas diferenças”(RYNGAERT, 2009, p. 93), ela está no centro dos processos criativos do Teatro Pós-dramático, por ser, creio eu, uma prática que investe na coautoria e na relação colaborativa como estratégia de criação. Além disso, a improvisação é um ato de partilhar e promover, durante o processo da criação, o diálogo e o reconhecimento da diversidade de pontos de vista como algo necessário e frutífero, que vem fortalecer vínculos e ações para articular espaços para pesquisar, compor e compartilhar as criações e difundir a importância da arte como veículo de desterritorialização, de partilha e de liberdade de expressão. Na relação com o público, quando este frui uma escrita cênica que o estimula ao exercício de elaboração e reflexão, oportuniza-se uma postura de fricção, que pode ser exercitada por ele na vida cotidiana, diante da torrente de informações desconstruídas que nos chegam a todo o momento, da tentativa da mídia sensacionalista de estabelecer modelos de comportamento e pensamento. Nessas circunstâncias, um olhar e uma escuta crítica nos permite exercer um filtro.

A escuta no jogo compreende estar receptivo ao outro, atento a ele, mesmo que ele esteja fora do nosso campo de visão, um estado de alerta que nos coloca totalmente disponível ao momento, ao outro jogador e à platéia. É entender “o espaço de jogo, como espaço potencial, como tentativa de relação entre o dentro e o fora”(RYNGAERT, 2009, p. 56) de si e do outro. Assim como a habilidade dos atores de se deixarem surpreender pede a ingenuidade, “como a capacidade do jogador de não antecipar o comportamento do outro diante de suas próprias reações”(RYNGAERT, 2009, p. 57), talvez um dos maiores desafios do ator, mas necessário para o frescor da cena. “O engajamento no jogo exige uma mobilização rápida de todos os sentidos, sem antecipação” (RYNGAERT, 2009,

p. 57), colocar-se em risco para aflorar uma condição de ingênuo, uma proposição exigente e libertadora no processo criativo.

A respeito da presença, Ryngaert (2009) faz uma relação entre a presença e o estar presente. Para ele, a presença é uma característica que alguns atores têm de modo pleno, e não é uma qualidade que todos têm. Ela é uma energia vibrante, não está relacionada com biotipo, mas com essa qualidade misteriosa que podemos sentir emanando do corpo do ator na cena. Ao passo que, para ele, estar presente é algo que se pode desenvolver como uma habilidade e envolve estar disponível e concentrado no momento presente, na situação, no gesto, na ação que se desenrola, ou seja, “ao mesmo tempo imerso na situação imediata e, no entanto, aberto a tudo o que pode modificá-lo.” (RYNGAERT, 2009, p. 55). Ariane Mnouchkine coloca como essencial no trabalho do ator estar no presente, “o teatro é a arte do presente, para o ator. Não há passado, nem futuro. Há o presente, o ato presente, [...]” e complementa: “A presença progride com a capacidade de desnudar-se do ator. (FÉRAL, 2010, p. 70;76).

Em relação à reação e à imaginação no contexto das criações, é necessário um equilíbrio entre os jogadores, que devem evitar a monopolização e permitir uma autonomia nas proposições e respostas para que no jogo não ocorra uma condução das escolhas somente por uma das partes, o que preserva o potencial híbrido e diverso que a criação pode ganhar. Para a Mnouchkine, a imaginação é como um músculo que deve ser exercitado, fortalecido, trabalhado; pelo viés da sinceridade, é necessário que o ator se livre das imagens feitas, entre na infância. A imaginação carece alimentar-se em algum lugar e para isso é necessário pontos de apoio, “é preciso haver uma situação teatral e a ambição de criar uma personagem. É preciso que haja invenção, descoberta.” (FÉRAL, 2010, p. 78). No nosso processo, propusemos como situação o jogo com a agulha e a partir dele pretendíamos que emergisse as imagens sonoras e visuais, porém não tivemos o interesse em compor um personagem, e sim ter o ator no presente vivenciando as escolhas que fizemos; além disso, queríamos que esta atitude fosse um convite ao espectador para o seu exercício imaginativo.

A improvisação compreende fases de jogo e de reflexão sobre o material, de seleção e retorno ao jogo, ou seja, é um procedimento que permite desdobramentos de gestos, sobreposição de materiais biográficos, respostas diversas e insólitas. Embora alguns considerem que ela possa ser pouco eficiente para se chegar a algo genuíno,

surpreendente, ou mesmo limitadora como prática de criação, no meu ponto de vista como criadora, ter à disposição uma coleção de materiais, das mais diversas ênfases expressivas: sonoras e plásticas, é um privilégio, pois potencializa a possibilidade da criação tomar os rumos mais inusitados. Algo que também é um desafio e torna imprescindível a escolha por uma lógica interna na condução do processo criativo e na composição do espetáculo, um princípio que embasa as conexões e urda uma dramaturgia espetacular.

No recorte desta pesquisa, interessou-me apostar no confronto entre o ator e a proposta de jogar com um objeto concreto, em que não se estabelece uma hierarquia, em que o ator joga com o objeto e se coloca como objeto da criação. Para Brook (2000, p. 38), “o ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se em um objeto mágico”, o diretor inglês fala-nos dessa *alquimia* que o gesto do ator em conjunção com um *objeto* “neutro e comum”, objeto vazio, tem para refletir a imagem que o ator e o público projetam nele. O nosso experimento *Mergulho* nasceu dessa alquimia entre o ator e o objeto agulha, sem temas conscientemente definidos, em que estávamos abertos ao que brotasse do jogo. Esse jogo ocorreu com um objeto de funcionalidade ordinária, uma agulha de costura, em uma condução que teve abertura para o inesperado e o devaneio. Não tínhamos a pretensão de descobrir algo inovador, mas, sim, de despertar um material sensível, que manifestasse a humanidade dos criadores. “Nessa perspectiva, a improvisação é uma ferramenta que permite multiplicar as relações entre o interior e o exterior e que leva o sujeito a se confrontar com um objeto variando os ângulos de abordagem.”(RYNGAERT, 2009, p. 92).

Essas qualidades de caráter processual das criações, que nascem do exercício da improvisação, reverberam no momento das apresentações, no instante presente que se busca a prontidão e o frescor de estar no aqui e agora, e se revelam como júbilo.

Na representação teatral contemporânea, que em princípio tem partituras fixas, existe uma tendência a desenvolver a autonomia do ator, tornando-o disponível a todos os acidentes de jogo. Ao invés de dependerem de um ligeiro desvio em relação ao fixado, os atores treinam a usar a mínima variação percebida dentro no palco, reagindo a ela de maneira criativa, ainda que permanecendo no interior do quadro geral fixado. (RYNGAERT, 2009, p. 58)

No nosso caso, na execução das *células poéticas*, o ator e o músico estavam abertos para usar os imprevistos ou as variações na realização de um gesto, de um movimento ou mesmo uma resistência diferente que o objeto oferecesse como um trampolim para estimular o frescor que estar no presente pede.

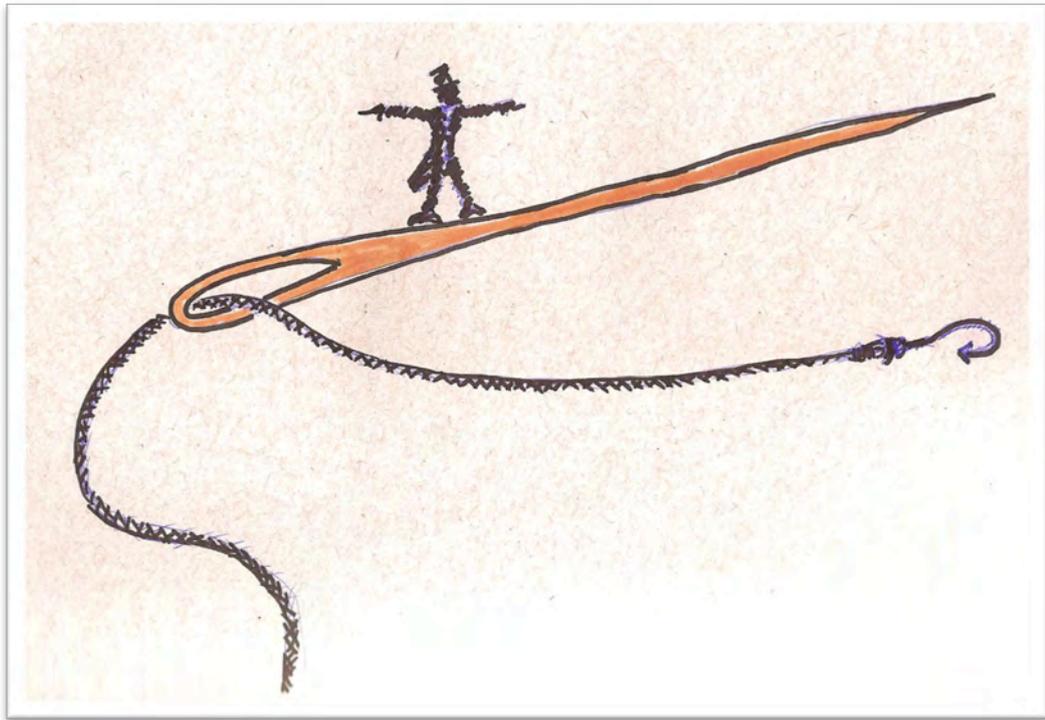


Imagem 09: Agulha
Fonte: Ilustração de Álvaro Vilaverde

O Objeto, conforme Rossini (2005, p. 9),

significa, etimologicamente, isso que está colocado diante, o que supõe uma presença. As coisas, diferentemente dos objetos, encontram-se no ambiente sem a intervenção do homem e podem ser enunciadas, tal como uma árvore ou pedra. Os objetos, assim como as coisas, possuem caráter material, mas são manufacturados ou fabricados pelo homem, como, por exemplo, uma ferramenta pré-histórica feita de pedra para cortar e raspar ou um talher fabricado em grande escala pela indústria.

Para Moles (1981, p. 26), as coisas também podem ser tomadas como objeto quando se inscrevem no universo de referência social porque passam a ser comercializadas ou assumem uma função, como no caso das pedras, que em estado bruto se tornam peso de papel. Ele também nos fala do objeto manufacturado que geralmente

tem uma função ordinária determinada, mas o seu proprietário pode perverter seu uso, atribuindo novo significado ou função.

No âmbito desta pesquisa, o objeto é um recurso concreto com características táteis, sonoras, visuais, olfativas e gustativas, um recurso que toca a sensibilidade dos criadores que os afeta. Ele pode ser uma roupa, uma tira de plástico, faixa de tecido, *Objeto-Dobras*, a agulha ou *objeto ressonante*, que no confronto com o ator assume uma funcionalidade, uma significação, uma metáfora, uma presença, configurando-se como um recurso sensível, um objeto.

No campo das artes visuais, o objeto sempre esteve presente, em um primeiro momento, sob a condição de representação e, posteriormente, sob a forma de materiais reais extraídos do cotidiano, ele passou a compor as obras.

Historicamente no teatro, o objeto fez-se presente como acessório e adereço cênico que complementava a composição de cenografias e personagens. Contudo, a partir do século XX, ele deixou de ser um acessório das farsas para ganhar outros sentidos ou significação nas encenações.

Nesse período, destacam-se, nestes campos de expressão, Marcel Duchamp e Tadeuz Kantor, dois artistas que iniciaram suas carreiras com a pintura e posteriormente ampliaram sua atuação para outras áreas. Duchamp, agregou uma reflexão filosófica sobre a arte e seus parâmetros estéticos na sua *pintura-ideia*⁵⁷ e especializou-se no jogo de xadrez; Kantor mergulhou no mundo da cenografia, da performance e do teatro. Em seus universos criativos, eles tomaram o objeto como impulso criador e, inspirados pelo movimento dadaísta e surrealista, buscaram uma ruptura com a lógica realista e investiram na desconstrução do objeto em relação ao seu uso ordinário, acreditando que este poderia transbordar um sentido.

Duchamp fez do uso do objeto como *ready-made* uma discussão filosófica sobre a noção de arte e uma crítica ao gosto. Segundo Paz (2014, p.23),

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo que o gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor.

⁵⁷Segundo Octávio Paz, Duchamp migrou da pintura-pintura para a pintura-ideia.

Ao expor um objeto industrializado, como um urinol, um secador de garrafas, uma roda de bicicleta, Duchamp apropria-se do que já foi feito e faz isso sem usar parâmetros plásticos, mas com um embasamento crítico. Com este ato, Duchamp substitui a obra de arte por uma ideia de obra. Sua escolha leva o objeto a transgredir o limite da sua condição ordinária, figurativa, e ele ganha um *status* de obra de arte. Com essa atitude, Duchamp tinha intenção de questionar a noção de valor atribuída à obra de arte e aos termos estéticos que a categorizam entre o bom gosto e o mau gosto, pois para ele “a criação não poderia ser considerada como um produto estético, mas como uma coisa totalmente liberada, livre da moldura imposta pelo aspecto retiniano”.(BELTRAME; MORETTI, s.d.)

Tadeusz Kantor ao entender o objeto para além de um acessório na cena, esvaziando-o de sua significação original e utilitária, coloca-o na encenação com *status* equivalente ao dos atores, anexando-o a eles. Dessa forma, Kantor explora a sua concretude e lhe confere a autonomia, ou seja, na cena “os objetos não imitam, eles são, e também são a memória dos objetos”⁵⁸ que lhes deram origem, assim segundo o diretor o objeto kantoriano tem condições de instigar em nós a abstração.

Como exemplifica Kantor em *Lições de Milão*:

Em *O Retorno de Ulisses*, Penélope sentava sobre uma cadeira de cozinha, manifestando, mostrando ostensivamente - o estado de estar sentado - como um primeiro ato “humano”. O objeto adquire uma função histórica, filosófica, artística! O objeto deixa de ser um acessório da cena, ele torna-se o concorrente do ator.⁵⁹(1990, p.334)

No teatro de Kantor, existem vários elementos de sustentação; entretanto, o objeto, seja real, cotidiano ou construído exclusivamente para finalidade cênica, transpassa toda a sua obra e é responsável pela criação de uma obra em resposta à realidade.

Segundo Beltrame e Moretti (s.d.) a obra de ambos promove “um despertar do espectador como um sujeito construtor de significados”, já que Kantor assim como Duchamp tira do objeto seus atributos tradicionais, estéticos e formais, fazendo dele um

⁵⁸Kantor também construía objetos a partir de outros objetos.

⁵⁹Tradução feita a partir da versão francesa publicada. Também foi utilizada a versão em inglês.

ready-made e por isso lhes dá um novo peso de existência. É evidente que para cada um deles a relação é diferente, o tratamento do objeto tem um determinado sentido. Enquanto Duchamp faz do *ready-made* uma resposta à arte, Kantor quer integrá-lo com um modo de teatralidade. A redefinição do uso do objeto que é explorada por esses artistas, embasará as discussões sobre o procedimento do jogo com o objeto nesta pesquisa.

De lá para cá, muitos artistas com suas obras passaram a dar ao objeto outro valor; nas artes plásticas, em um âmbito atual e territorialmente próximo, temos Élcio Rossini, um criador com experiência no campo das artes visuais e cênicas, que aplica os procedimentos de tarefas à ação realizada pelo performer em seus objetos em sua dissertação de mestrado intitulada “Objetos para a ação”.

No campo das artes visuais, outras fontes que inspiram o meu olhar sobre o objeto como frutífero material para criação de uma obra cênica são “os parangolés” de Hélio Oiticica, “os bichos” de Lygia Clarck e o *Objeto-Dobras* de Álvaro Vilaverde, pois as obras desses artistas despertam o aspecto relacional e sensorial no público que se coloca em contato com elas.

Na contemporaneidade, destaca-se ainda a obra de Robert Lepage, um artista multidisciplinar que transita com igual maestria entre os papéis de autor, ator, diretor e realizador e conta com a presença de elementos, entre eles o objeto, como recurso sensível da sua escritura espetacular. Segundo Silva (2010, p. 72), “Lepage é um encenador ator. E um ator que tem como base do processo de criação o exercício da improvisação, cujo procedimento para realização não é partir de uma ideia, como acontece muito frequentemente na prática teatral, mas de um objeto concreto.” Na investigação da *Poética do Sensorial*, o objeto concreto é o germe de partida da criação e, assim como no processo de Lepage, o ator foi convidado a jogar com o recurso eleito em improvisações livres que se revelam como uma vasta e caótica fonte de materiais criativos, em que há espaço para o material pessoal de cada criador.

Como já foi comentado na introdução deste memorial, ao longo da minha trajetória artística, os adereços e os figurinos sempre foram agentes potentes de composição da cena. Tenho uma afinidade e um interesse em trabalhar com eles, um prazer em fazer e ver emergir do jogo com o objeto imagens que surpreendem e, quando colocadas em cena, encontram eco no público. Sempre intuí uma possibilidade de

descobertas a partir do objeto, não como função de acessório na composição de personagens, mas, sim, como parceiro de criação da escrita cênica do espetáculo em seu uso funcional ou ressignificado (bricolagem). Com a prática docente no âmbito do Ensino Fundamental foi possível amadurecer o meu “olhar de fora” da cena, criar estofos e assumir-me como diretora de teatro no contexto profissional. Nesse ambiente, trabalhar com adereços cênicos e materiais configuravam-se como uma possibilidade viável, em termos de criação, confecção e armazenamento. Essa condição de compor a partir do jogo entre os alunos e os objetos, que pode parecer restritiva e simplista, revelou-se um procedimento potente, que, associado ao recurso do tema ou ao texto escolhido, compunha as criações. Na trajetória profissional no Núcleo de Experimentos Teatro Íntimo, do qual fui integrante, o objeto já se insinuava como um parceiro na criação de imagens, identifiquei isso nos Experimentos *Fé* e *Ensaio Brecht*, em que as atrizes jogavam com saias, vestidos e gravatas que emanavam presenças, e no espetáculo *Salomé Decapitada*, em que a atriz atuava ao lado de uma “cabeça”, metáfora assumida do profeta João Batista. Nessas vivências, o uso do objeto como recurso foi revelando as suas possibilidades poéticas e desencadeou em mim um impulso apaixonado por criar tendo ele como parceiro. O primeiro passo consciente em direção a esta busca aconteceu com o espetáculo *Das Flor*⁶⁰, quando o jogo entre ator e o *Objeto-Dobras*⁶¹ promoveu a linguagem da referida encenação. Na ocasião, estávamos trabalhando com um objeto confeccionado pelo artista plástico, Álvaro Vilaverde, que imprimiu na constituição do objeto suas emoções e um pensamento que propunha a possibilidade da relação entre o objeto, o jogador e o fruidor na composição de uma encenação que tinha como tema os moradores de rua. No processo criativo desse espetáculo, deparamo-nos com uma multiplicidade de formas poéticas que o assumia as quais se desdobravam em composições imagéticas. Foi nesse trabalho que a potencialidade do jogo, da improvisação e do objeto como recursos sensíveis evidenciaram-se como estratégias de criação. Essa experiência foi o germe de partida da *Poética do Sensorial*, portanto ela

⁶⁰ Apresentação do espetáculo , em dezembro de 2013 no Theatro São Pedro, em Porto Alegre/RS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2ytRCj6Nakg>>.

⁶¹O objeto construído em papel Kraft (gramatura 300grs.), tendo o plano que dá origem a cada *Objeto-Dobras* as dimensões de 1,20m de largura por 3,00m de comprimento. Segundo o artista Álvaro Vilaerde “no *Objeto-Dobras*, muitas faces se mostram partindo de um único vinco. No processo de construção percebo que o vinco é como uma veia: no momento em que imprimo força, este se revela no avesso do papel. Uma vez feito, o vinco torna-se uma cicatriz, e além de permitir, é ele que delimitará os movimentos que virão.

entrará nas discussões à medida que possa contribuir no desenvolvimento deste estudo.

Ubersfeld (1998) propõe uma análise do objeto a partir da relação texto-representação, o que não se aplica ao nosso caso, porém acredito que em seu estudo ela coloca questões que podem nos ajudar a pensar o objeto na cena, mesmo que a sua presença não seja fruto de uma fonte textual. Assim, no transcorrer do memorial, arrisco-me a deslocar algumas reflexões dela para ampliar o olhar sobre a função do objeto nesta pesquisa. Neste trabalho, o objeto é uma escolha intuitiva do encenador, que o coloca com a função de recurso sensível da criação cênica para junto com o ator protagonizar os gestos sonoros e corporais que compõem a cena e se desdobram também na presença de outro objeto.

Ubersfeld (1998) fala-nos que se deixarmos de lado o papel utilitário do objeto, verificaremos que ele tem um duplo papel: a sua presença concreta e o seu funcionamento retórico como símbolo, papéis que frequentemente se combinam dentro da criação cênica. Como “também ocorre entre o corpo do comediante e suas diferentes partes: são estas um estar-aqui que produz (gestos, ações, estímulos), mais que um sistema de signos que significa. E o que dizemos do corpo do comediante poderíamos dizer dos objetos materiais.”⁶² (UBERSFELD, 1998, p.140). O objeto na cena pode não assumir um único significado expresso. O seu caráter lúdico revelado durante o jogo pelo processo de “*produção-destruição*”⁶³(UBERSFELD, 1998, p.142) permite a ele assumir funções e sentidos deslocados do seu caráter utilitário. Podemos pensar no processo de “*resemantización*” que ocorre com as palavras dentro de um texto, transposto para o objeto na cena, ou seja, no cumprimento de sua função utilitária, o objeto pode produzir sentimentos, estabelecer relações, assumir a condição de uma presença, de um símbolo e elucidar uma retórica.

Em relação a uma retórica do objeto teatral como metáfora, Ubersfeld (1998, p. 141) diz que

⁶² “Así ocurre entre el cuerpo del comediante y sus diferentes partes: son éstas un estar-ahí que produce (gestos, actos, estímulos), más que un sistema de signos que significa. Y lo que decimos del cuerpo del comediante podríamos decirlo de los objetos materiales.” (Tradução da autora para fins acadêmicos).

⁶³ “*producción-destrucción*” .”(Tradução da autora para fins acadêmicos).

a maior parte dos objetos cujas funções utilitárias ou metonímicas são evidentes, experimentam um ajuste metafórico, uma metaforização; [...] Da metáfora se pode passar ao símbolo: é o que ocorre quando a metáfora descansa sobre uma relação culturalmente codificada: no teatro o peso maior do simbolismo repousa sobre o objeto.⁶⁴

No nosso contexto, foi prerrogativa entender o objeto como algo que joga, que responde à intervenção do ator por meio de características próprias, como forma, textura, densidade, maleabilidade e sonoridade, as quais no confronto entre ator e objeto assumem possibilidades poéticas amalgamadas pela imaginação e pela memória expressas em circunstâncias ou atmosferas.

⁶⁴*“La mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o metonimicas son evidentes, experimentan un entallado metafórico, una metaforización; [...] De la metáfora se puede pasar al símbolo: es lo que ocurre cuando la metáfora descansa sobre una ewlción culturalmente codificada: en teatro el peso mayor del simbolismo reposa sobre el objeto.”* (Tradução da autora para fins acadêmicos).

Sobre

as reflexões

desta investigação

“O artista não inicia nenhuma obra com a compreensão infalível de seus propósitos.”

(Cecília Almeida Salles)

Desde seu início, esta pesquisa veio ancorada na obra *Gesto Inacabado*: processo de criação artística de Cecilia Almeida Salles, em que a autora realiza um estudo acerca do processo de criação de diversos artistas⁶⁵ nas áreas da literatura, da pintura e do cinema, insistindo na noção de movimento criador, objetivo maior dos estudos de gênese, na sua estética e na sua ação transformadora. Esse é um referencial que precisei transpor para pensar o fazer teatral e que me forneceu ferramentas para detectar dentro do processo criativo os rastros e vestígios do projeto poético que venho construindo a fim de amalgamar os materiais que constituem a criação cênica. Salles (2011) propõe cinco perspectivas para discutirmos o processo criador, são elas: a ação transformadora, o movimento tradutório, o processo de conhecimentos, a construção de verdades artísticas e o percurso de experimentação. Ela ressalta que este pensar não é um modelo rígido de teorização, mas, sim, um meio de observar e estabelecer generalizações sobre o processo criativo, já que cada processo é singular e apresenta essas características gerais de modo específico, suprimindo algumas e intensificando outras. Para a própria autora, sua obra insere-se em um ambiente de apresentação e discussão da morfologia do processo criador, pois

trata-se de uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce, que teve como ponto singular os estudos de documentos e, ao mesmo tempo, alimenta-se dessas mesmas pesquisas. São guias, condutores flexíveis e gerais o suficiente para retornarem depois aos processos específicos. Semelhante à busca de Eisenstein (1987) por uma morfologia volátil e não um cânone inflexível. (SALLES, 2011, p. 30).

Neste estudo, a observação e análise dos procedimentos de criação foram feitas a partir do movimento criador da criação *Mergulho* e dos nexos estabelecidos com outros processos criativos feitos por mim. Como material de análise, usei os registros de áudio, filmicos e fotográficos das experimentações, os depoimentos dos criadores envolvidos, o

⁶⁵Entre eles Gabriel Garcia Márquez, Joan Miró e Serguei Eisenstein.

caderno de notas com croquis dos gestos vocais e corporais, das proposições de roteiros das *células poéticas* e da composição dos textos da criação.

Fundamentos

do processo

de criação





Imagem 10: Agulha
Foto: Thiago Lázeri

“Não basta a gente se colocar no modo de invenção: é preciso se colocar no modo de escuta, estar o mais aberto possível.”

(Romeo Castellucci)⁶⁶

No curso desta pesquisa de mestrado, tive a oportunidade de refletir sobre meu próprio processo de criação, reconhecendo-me como encenadora-performer, que se coloca no território do jogo em uma “atitude”⁶⁷ de prontidão e escuta. Isso foi possível porque o processo de criação vai além da proposição de improvisações e é posterior à avaliação destas. Essa atitude confiante e disponível diante da criação e dos criadores é um posicionamento de fé na inteligência do processo, que tomo como uma diretriz do processo criativo. Minha identidade artística vem sendo moldada por meio da formação que tenho como atriz, bailarina, professora e diretora. O trânsito entre essas funções de forma específica, ou muitas vezes simultânea, vem moldando o meu eu artístico, que optou por trabalhar em um modelo colaborativo e pela possibilidade de estar no jogo ora diretamente na cena, ora implicitamente. O modo como abordo a direção e me coloco no processo de trabalho é contaminado pelo exercício de quem tem a vivência da atuação, sinto-me em uma condição privilegiada e ao mesmo tempo desafiadora, uma dicotomia que não permite me acomodar, estou em constante aprendizagem desses papéis. Para mim, de um modo geral, a lógica do diretor e a lógica do ator na composição da cena são distintas, pois o ator tem um olhar voltado para si, percebe os recursos de dentro da cena; a sua relação com o contexto do jogo e da encenação tem uma perspectiva interna. Já o diretor olha de fora, para um plano aberto, agrega ao seu olhar múltiplos olhares: o da plateia, do iluminador, do sonoplasta, do cenógrafo, do figurinista e busca estar no lugar do ator, aproximar-se da sua percepção para lhe dar maior suporte e promover desafios. A experiência de ambas as funções vem permitindo vivê-las com mais plenitude e maturidade. A vivência como atriz proporciona-me estofamento para jogar na condução do ator e adotar uma postura de disponibilidade para afinar a escuta e retomar um diálogo que por vezes pode estar truncado, conjugando esses olhares, que geralmente convergem para o mesmo ponto, mas por caminhos distintos entre a abordagem da direção e os mecanismos de *performance* do ator.

⁶⁶Em entrevista concedida à Enrico Pistozi.

⁶⁷Anne Bogart sugere atitude como um dos seis aspectos fundamentais que deve ser estimulado nos atores (e eu digo nos diretores também) para cultivar seu eu artístico.

Durante o processo criativo, preciso colocar-me em estado de jogo. Então, faço a *Prática de Estar*⁶⁸ junto com o ator e me autorizo a entrar em um estado de interiorização sem perder a atenção em relação aos outros criadores que estão comigo e ao processo ao qual me disponho a provocar. É um exercício do criador-pesquisador que joga e olha, que aciona o seu potencial subjetivo às vistas de um olhar objetivo. Nesse âmbito, vejo as práticas corporais como afinadores da conexão corpo-mente, que ficam serenos e em um estado de escuta refinado. Então, quando conduzo uma Prática de Estar ou a composição de uma cena, prezo pelo toque como mecanismo que pode indicar um ponto do corpo que merece relaxar ou ser acionado. Enfim, um toque cuidadoso como estímulo da percepção do outro sobre si. Esse procedimento de tocar o corpo do outro é familiar para mim, porque perpassa minha trajetória como professora, aluna e bailarina, acompanha-me desde a sua aplicabilidade diretiva das aulas de *ballet* clássico até o toque suave das práticas de educação somática que buscam o alinhamento contínuo entre a consciência interior e o movimento do corpo por meio do espaço. Nas nossas práticas, Álvaro falou-me sobre a reposta do seu corpo ao toque da minha mão, segundo ele, esse contato *in loco*⁶⁹ o ajudou perceber sutilmente o ponto que merece atenção. Sabemos que Kantor dirigia de dentro da cena, pronto a intervenções que objetivavam composições visuais precisas. A minha proposta é menos diretiva, tenho como objetivo investir no sensorial como canal da criação, dirigir de dentro da cena, entrar no jogo para despertar um diálogo sensível entre os criadores e estimular uma relação que considere as “modalidades sensoriais”⁷⁰(LENT, 2010, p. 186) de percepção do outro no jogo e ressoe na produção dos materiais expressivos, dialogando com *receptores sensoriais do espectador*. Para complementar esse relato sobre a minha condução do processo criativo trago em anexo um registro em vídeo da pesquisa.

Como criadora, sempre tive interesse pela iluminação, pela composição do cenário, do figurino, da sonoridade e dos aparatos tecnológicos, mas meu domínio dessas ferramentas é básico. Assim, a interferência do outro, a sua criação, é fundamental para a

⁶⁸Nome dado às práticas de preparação dos criadores para esta pesquisa, elas estão descritas no glossário da pesquisa em anexo e nos Procedimentos de criação da *Poética do Sensorial* na criação *Mergulho*.

⁶⁹A expressão latina *in loco* é formada pela preposição *in*, que significa em, e pela palavra *loco*, que é o ablativo singular de *locus*, que significa local, lugar. Disponível em: <<http://duvidas.dicio.com.br>>.

⁷⁰Em termos técnicos, os sentidos são chamados de *modalidades sensoriais*, aceitando-se geralmente a existência de cinco delas: visão, audição, somestesia (que o senso comum chama impropriamente de *tato*), gustação ou paladar e olfação ou olfato. Essa classificação diz respeito apenas às modalidades que se transformam em percepção, excluindo aquelas que geralmente não atingem a consciência, servindo apenas ao controle motor e a funções orgânicas.

construção da escritura cênica porque promove a interação de materiais criativos. Picon-Vallin (2009) ao falar dos novos desafios da imagem e do som para o ator, ressalta as novas modalidades relacionais entre as equipes de criação, na qual todos os profissionais envolvidos na composição das cenas passam a fazer parte de um jogo de criação e codependência. A pesquisadora também ressalta um novo repertório a ser dominado pelo ator, no sentido de pensar, orientar e posicionar-se em função de suportes tecnológicos (projetores, câmeras, microfones), vivendo duplos imagéticos e sonoros. A cena é exaltada como espaço raro onde as mutações tecnológicas são pensadas em presença de corpos vivos, fomentando interrogações sobre o conceito de presença visual e presença sonora. No contexto desta pesquisa, tomei emprestado a reflexão de Picon-Vallin (2009) sobre o que ela chama de *superator*, a quem ela atribui a necessidade de uma formação sólida, de um aprendizado eficaz que lhe permita lidar com os desafios que o momento experimental da cena vive, alimentada pelo uso de tecnologias e pela porosidade de fronteiras das relações flutuantes. Além disso, pensei sobre a condição do superdiretor que, dentro desse contexto, é um criador que precisa se instrumentalizar, afinar suas parcerias e modos de escuta para poder orquestrar esse universo de linguagens e recursos tecnológicos que a contemporaneidade coloca à sua disposição. O superdiretor é um encenador que precisa jogar como colaborador e provocador do processo criativo, assumindo o papel das escolhas, mas flexibilizando sua condução diante da proposição dos outros artistas, permitindo-se agenciar encontros e abrir mão da supremacia das ideias. Assim, assumo a figura da encenadora-*performer* que joga, que está dentro e fora da cena e também dialoga com objetos pouco conhecidos, que precisa estar em estado de alerta para criar espaços de aprendizagem para si e para os outros criadores, dentro desse modelo de trabalho colaborativo.

Como diretora, não tenho todas as respostas, e isso move as minhas criações: percorrer caminhos de hipóteses, investir em múltiplas possibilidades e fazer escolhas, apaixonar-me por elas, duvidar delas, ressignificá-las junto com outros criadores, junto com o espectador. Invisto em uma condução do processo que prima pela afetividade, pela escuta, pela intuição, pela subjetividade e pela imaginação como ferramentas que norteiam a construção de um convívio criativo, que é fecundo no diálogo sensível entre seus criadores e com o público.

Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento de assombro, a vida perde o sentido. Não é a toa que em suas origens o teatro era

um 'mistério'. O ofício do teatro, porém, não pode permanecer misterioso. Se a mão que empunha o martelo não tiver um movimento preciso, atingirá o dedo e não o prego. A antiga função do teatro deve ser respeitada, mas não com aquele respeito que dá sono. Há sempre uma escada a ser galgada, levando a níveis superiores de qualidade. Mas onde encontrar essa escada? Seus degraus são os detalhes, detalhes minúsculos, a cada instante. A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério. (BROOK, 2000, p.64)

Outro vestígio presente no exercício da minha criação cênica é contar com a participação de espectadores convidados desde o início do processo sem estabelecer como isso acontecerá. Embora seja uma premissa do projeto poético, o acaso é que rege a escolha dos convidados. Ela ocorre no cotidiano, e o filtro é a minha intuição. Encontro alguém e penso: “vou convidar o fulano para estar conosco na próxima semana”. Em um primeiro momento, são pessoas das nossas relações, ou seja, artistas e profissionais de outras áreas, pessoas com as quais fico interessada em trocar e, em um momento seguinte, é feita a abertura do processo para o público em geral. Nesta pesquisa, essa dinâmica foi adotada como um procedimento para pensar a composição da cena e aconteceu de modo esparso. Tivemos cerca de oito espectadores convidados, ao longo de 36 encontros, e outros dois momentos em que o experimento foi levado a público, na qualificação e na Mostra do PPGAC 2015 promovida pelo PPGA/UFRGS para os alunos de graduação em Artes Cênicas. Nessas ocasiões, as trocas ocorreram por meio de depoimentos presenciais e correio virtual e foram significativas para reflexões acerca da escrita cênica.

Na função de encenadora, está imbricado todo o desenrolar da pesquisa, desde a proposta até os procedimentos aplicados, além do modo como a pesquisa é abordada, a escolha dos materiais provenientes do jogo, as composições formalizadas com ele, a performance que é levada a público, a acolhida ou não do *feedback* do espectador convidado. Uma vivência que exigiu maturidade para confiar nas parcerias, no acervo intelectual que se construiu neste estudo e na inteligência dos processos como um norte do processo criativo. Enfim, um desafio que foi vivido. Para tanto, foi preciso estabelecer internamente uma relação cíclica de criador-pesquisador, sem separação, mas com uma distinção que autorizou o pesquisador a lançar um olhar crítico a todas as escolhas e conduções do encenador ao mesmo que permitiu a este embriagar-se no ato da criação. Eles precisam estabelecer um diálogo franco e flexível, permitindo que seus olhares se contaminem, sem perder a capacidade de lançar mão da poesia e da teoria, como

materiais que dialogam no processo criativo, em um exercício complexo de relação, interação e retroação dos fazeres e pensares. Esse exercício de papéis precisa coexistir e se incorporar na prática das experimentações e da escrita, afastando uma possível esquizofrenia da escrita cênica e acadêmica. Nesse sentido, é necessário olhar para o *movimento criador*, seu ir e vir, e esmiuçá-lo. A pesquisadora Cecilia Almeida Salles propõe olhar para o emaranhado de ações que são realizadas no percurso da criação, identificar as que se repetem e se apropriar delas como instrumentos que ampliam as possibilidades de discussão sobre o processo e permitem a ativação deste. A abordagem investigativa proposta por Salles (2001) instigou-me a fazer um levantamento e uma seleção de estratégias de criação já aplicadas a processos em que o objeto também se configurava como um recurso sensível. Assim, o procedimento das Práticas de Estar, já comentado, foi aplicado em conjunto com outros que foram pensados para a realização desta investigação.

Procedimentos de criação da Poética do Sensorial no experimento Mergulho

Para dar início à parte prática da pesquisa, precisava definir o objeto que impulsionaria a criação. Qual objeto propor? Algo que eu tenha afinidade? Algo que o ator tenha afinidade? O ator é Álvaro Vilaverde, como já foi dito, um artista híbrido, pesquisador das artes visuais, da música e do teatro. Ele tem um interesse pela plasticidade sonora e visual da cena, é criador do *Objeto-Dobras*. Então, que objeto propor para ele jogar?

Para Lepage, o material inicial pode ser

uma palavra, ou uma música, pode ser um objeto, alguma coisa que te faça sentir eletricidade e é lógico que você tem que canalizá-lo na direção correta, mas ele (o material) anda errante, por vezes em todas as direções, e você se pergunta o que você está fazendo, mas o recurso é isso. (DUNDJEROVIC, 2007, p. 161)

Em 2015, quando estive em São Paulo para visitar a exposição A Máquina Kantor⁷¹, tomei ciência do termo *objetualidade*⁷², o qual pelo entendimento que estou

⁷¹Conforme escreve o curador brasileiro Ricardo Muniz Fernandes, “a exposição não é uma retrospectiva,

construindo se refere a algo intrínseco à materialidade das coisas. Arrisco-me a dizer que os objetos carregam em si uma articulação determinada de possibilidades e impossibilidades que constituem a sua presença, residindo aí a *objetualidade* de cada um.

As investidas anteriores na disciplina Laboratório Experimental⁷³, em torno da experimentação com objeto, aconteceram com objetos, como peças de roupa e tiras de plástico bolha (2 m x 80 cm). No espetáculo *Das Flor*, aconteceram com uma tira de tecido vermelho de 6 m x 4 m, sacos de lixo de 100 l e *Objeto-Dobras*.

Para o início a pesquisa, decidi escolher um objeto com característica funcional instituída. Definido esse primeiro detalhe, objetos vieram-me à cabeça e listei os que me pareceram interessantes. São eles: caixa de música, máquina de escrever, agulha de costura, baralho, bola colorida grande, par de sapatos, caixa de sapato, bacia de alumínio grande, telefone antigo com discagem circular, leque e balde.

Posteriormente, repassei na memória cada objeto, visualizei, ponderei os que já tinha em meu acervo, os que precisaria conseguir. No entanto, isso não era parâmetro para definir qual objeto usar. A base da escolha foi a intuição, as subjetividades que emanaram da relação entre encenadora (eu) e o ator (Álvaro). Então, decidi escolher a agulha de costura e defini que seria de tamanho grande. Ela é um objeto familiar para Álvaro, pois ele já trabalhou como figurinista e em algumas de suas obras plásticas ele utiliza a costura. Depois, ponderei suas características formais: um objeto de corpo rígido e pequeno, com difícil visualização. Fiquei em dúvida! Saí de casa para o primeiro dia de pesquisa com dois objetos na mochila: caixa de música e agulha de costura enfiada em um pedaço de papel. Contudo, a escolha já estava feita, a caixa de música era uma

mas um mecanismo em funcionamento; não é uma simples apresentação das obras, mas está ligada à reinvenção do que é vivo e vivido por Kantor e sua época. É um espaço em processo. 'Máquina Kantor' é constituída por várias máquinas interligadas com outra multidão de máquinas — os espectadores —, num fluxo interligado e contínuo". As salas que compõem a mostra são, de acordo com o curador polonês Jaroslaw Suchan, "os capítulos que mostram sucessivas realizações da MÁQUINA KANTOR, introduzidas no ritmo dos manifestos enunciados por Kantor". Disponível em:

<http://www.sescsp.org.br/online/artigo/9225_QUEM+E+TADEUSZ+KANTOR#/tagcloud=lista>.

Acesso em: 27 mar. 2016.

⁷²Tive conhecimento deste termo na Exposição A Máquina Kantor no SESC Consolação, em São Paulo/SP. Uma expressão que foi usada nos textos da exposição e que ecoou nas minhas reflexões, fazendo sentido ao pensar sobre o uso do objeto na cena. Portanto, tomo a liberdade de empregá-la, embora não tenha encontrado um referencial teórico que embasasse o emprego do termo disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/9225_QUEM+E+TADEUSZ+KANTOR#/tagcloud=lista>.

⁷³Estágio docente ministrado junto com os alunos da graduação em Teatro na UFRGS, de agosto a novembro de 2014, em parceria com a colega Marina Mendo. O programa da disciplina desenvolveu-se em 15 encontros com duração de 03 horas/aula, totalizando 45 horas/aula.

“bengala” que ficou guardada em total desuso durante todo o processo de investigação. Acredito que recorrer a um objeto familiar, é aproximar o jogador de um elemento sensível, que se renova quando colocado em outro contexto; além disso, dá a ele “acesso a uma gama de possibilidades que nem sempre ele tem consciência” (RYNGAERT, 2009, p. 97).

O segundo objeto desta pesquisa, ao qual dei o nome de *objeto ressonante*, foi concebido a partir de uma imagem que ressoou entre os criadores. A imagem de *um corpo aberto*, que tem sua gene em um devaneio que o jogo com o objeto agulha provocou no meu imaginário enquanto observava a gestualidade e a emoção despertadas no ator. Essa imagem foi compartilhada no primeiro contato da artista plástica Margarida Rache com o material criativo que aconteceu por meio de dois registros filmicos das experimentações e pelos relatos feitos por mim e por Álvaro. Na ocasião, eu lhe falei da vontade de compormos um figurino que tivesse duas peças: uma anágua, que criasse um contraponto no corpo do ator, e um casaco ou capa com costuras, acabamentos e camadas de tecido aparentes, que tivesse em seu interior compartimentos de onde poderíamos retirar “coisas”. A proposta de um figurino com peças sobrepostas ambicionava a composição da imagem de um *corpo aberto*, com a carne, as camadas de pele e as vísceras visíveis, um corpo relevando seu avesso em decomposição. A ideia era de que o figurino trouxesse em si a metáfora da transitoriedade da vida. Quando compartilhei essa imagem, Margarida mostrou-se empolgadíssima e falou-nos sobre sua paixão pela costura como ferramenta de composição, sua vontade de tratar o figurino como um corpo, em que é possível ver as camadas da pele nas camadas de tecidos sobrepostos e apresentou a sua leitura sobre órgãos internos do corpo humano, os quais ela compõe com tramas de linha na forma de tubos. Também compartilhou conosco seu hábito de costurar a pele da mão, costurando a palma da mão na nossa frente. Margarida também vê o gesto de costurar como ato de criação de objetos “vivos”. Os figurinos de Margarida são criações que se caracterizam por apresentarem características que vão além do vestir bem, do caracterizar personagens. Em nossas parcerias exploramos o figurino como um objeto que guarda em si potencialidades assim como aconteceu na encenação *Das Flor* e neste processo.

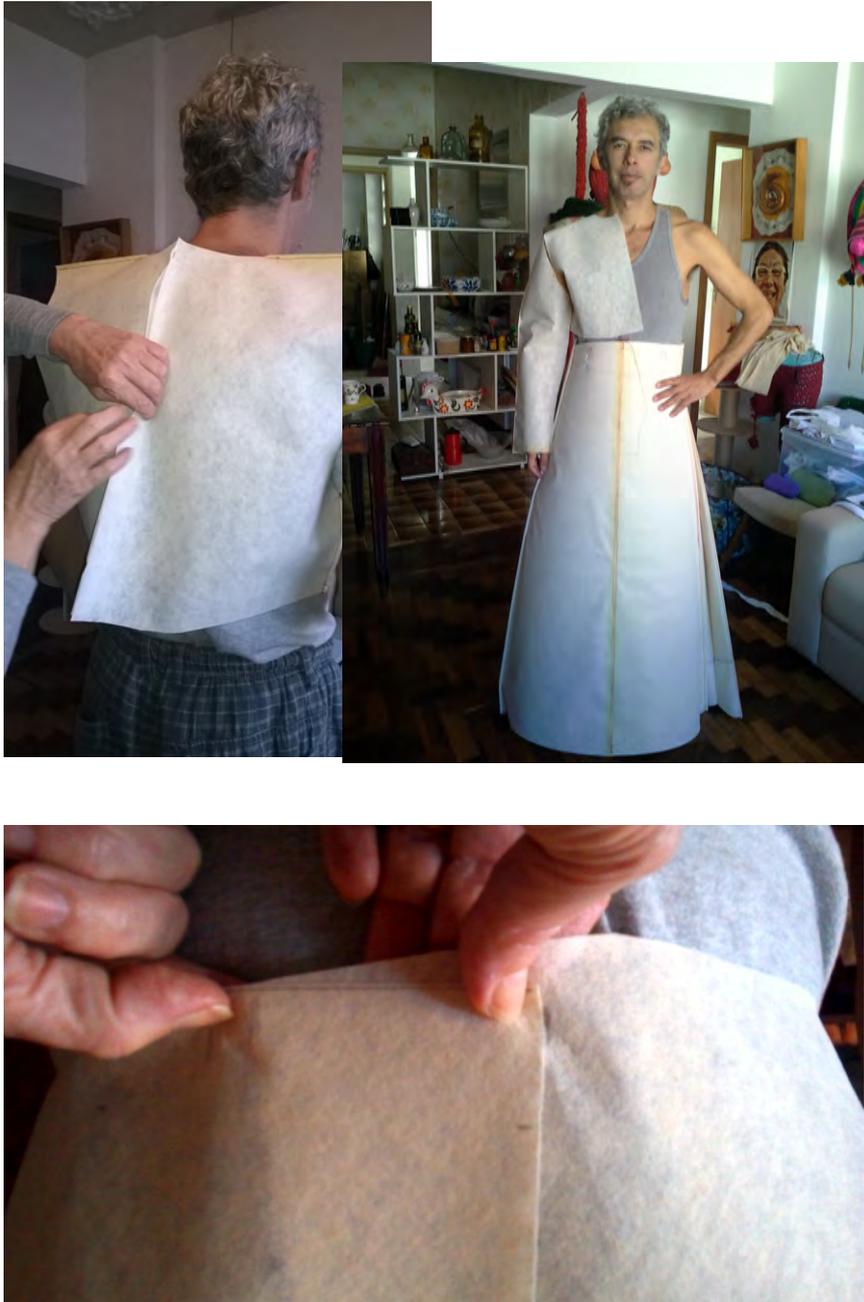


Imagem 11, 12 e 13: *Objeto ressonante* em processo
Foto: Luciane Panisson

A ação imaginativa diante do meu relato e das referências que ela capturou dos vídeos das experimentações resultou em uma criação. Essa criação emana uma presença, uma autonomia, próxima a de um boneco em movimento, que nesta pesquisa é acolhida como um objeto, o *objeto ressonante*.

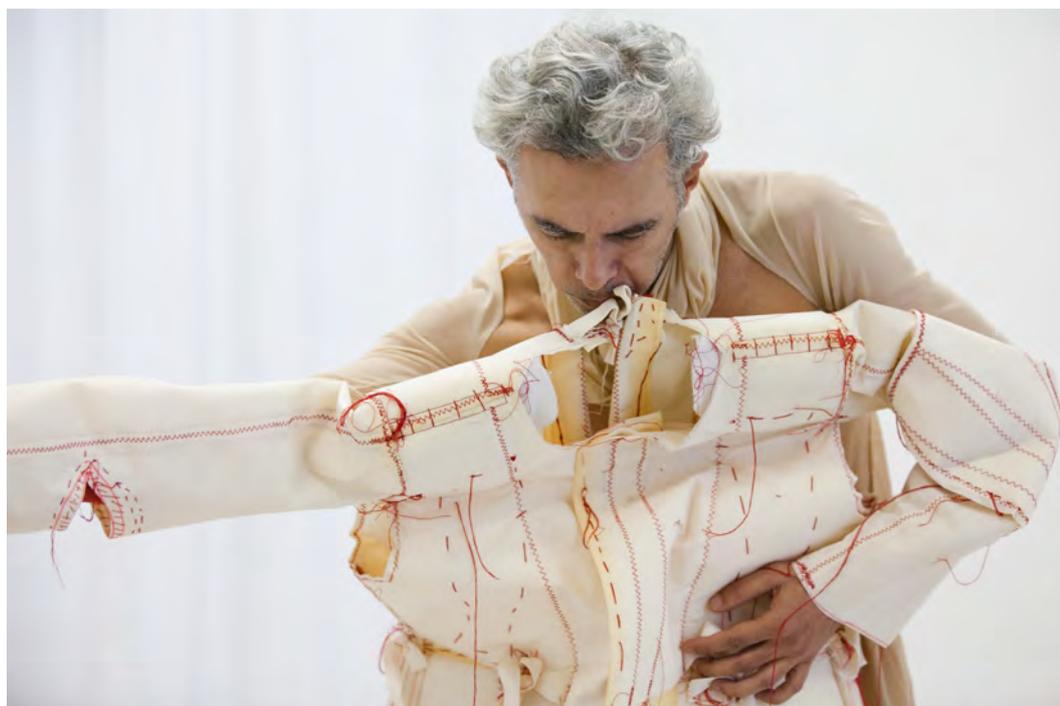


Imagem 14 e 15: *Objeto ressonante* e Álvaro.
Foto: Debora Piva



Imagem 16 e 17: *Objeto ressonante* e Álvaro
Foto: Debora Piva

Sobre a escolha dos materiais expressivos

Na pesquisa organizei os gestos em sonoros e corporais como uma forma de facilitar a nossa comunicação interna, mas dentro da criação *Mergulho* o gesto foi uma unidade complexa que articulou as imagens. No gesto reside a substância desta criação cênica.

Em nossos estudos o gesto teve como referência, o pensamento de Hubert Godard e Christine Roquet, na abordagem da escritora francesa Isabelle Launay⁷⁴ segundo a qual o gesto

está relacionado a algo que está abaixo do signo, ou seja, a expressividade que está ligada a uma atitude, a uma postura, a uma emoção. Essa dimensão expressiva e dinâmica do gesto, que é sempre singular, própria a cada sujeito, tanto ao sujeito que age quanto àquele que percebe, e ela é, em parte, inconsciente. (LAUNAY, 2013, p. 106).

O gesto é considerado por eles como um acontecimento que coloca em jogo a função imaginária na qual está implícita uma relação com o mundo e com os outros, “algo que deve ser pensado como uma totalidade impossível de decompor, que está sempre ligado a um ambiente, que é inextricavelmente preso à percepção do sujeito.”(LAUNAY, 2013, p. 106).

Launay (2013) comenta que na perspectiva deste pensamento falar de gesto é falar de corporeidade, e não de corpo. Ela coloca que o corpo é uma abstração teórica que mascara o processo de construção de uma *singularidade sensível*. Que a ideia de corpo em movimento não viabiliza o pensar, pois ela é redutora da experiência sensório-motora, que é bem mais poliforma, complexa e aleatória. Já a corporeidade é feita de gestos, dos gestos que nos “carregaram, ninaram, olharam” que nos formaram ao longo da vida, logo a corporeidade abarca a nossa totalidade para além do entendimento de corpo.

A seleção dos materiais expressivos aconteceu pela resposta dos meus sentidos ao convite do gesto que emergiu do jogo entre o ator, o músico e os objetos. Os gestos de costurar o corpo, de murmurar, de mastigar a agulha, de cantar, de espetar o ar, de olhar o horizonte, de ritmo com o triângulo, de tocar o corpo com a agulha, de bordar o espaço da sala, de estapear-se, de rítmico com a conga, de penetrar o objeto, de cheirar o

⁷⁴É escritora e professora do Departamento de Dança da Universidade Paris 8. Foi professora do Centre National de Danse Contemporaine d'Angers sob a direção de Emmanuelle Huyn e colabora com diversos artistas no campos da dança contemporânea.

objeto, de gestos que exprimiram os desejos e as sensações que se desprenderam do meu íntimo, e invadiram o meu consciente desdobrando-se em imagens. Os gestos se expressam na plasticidade do sistema perceptivo do corpo de quem o faz e de quem o vê, assim os gestos dos criadores desenharam em conjunto com o espaço as imagens que compõem a criação cênica *Mergulho*.

Sobre os Procedimentos de Criação

O jogo do ator com o objeto como procedimento de criação já traz implícito o caráter lúdico desse procedimento que se fundamenta na improvisação. Assim, estabeleci algumas diretrizes para nortear os procedimentos de abordagem do jogo com o objeto, são elas: não propor um tema, não determinar uma intencionalidade, trabalhar em um espaço vazio (o mais livre possível de referências e que acolha os materiais que surgirem), criar condições para que a aproximação, a descoberta e o confronto do ator com o objeto acontecesse e possibilitasse o surgimento dos materiais expressivos. Para instaurar as condições propícias para o jogo com o objeto, propus alguns procedimentos que foram sendo aplicados ao longo da investigação e viabilizaram uma reflexão sobre os objetos como recurso sensível e a produção de materiais expressivos para a cena imagética. Com exceção das ***Práticas de Estar***, que aconteceram no início de todos os encontros, e ***O encontro entre o ator e o objeto***, que foi proposto no primeiro encontro, os demais procedimentos não são apresentados neste texto em uma ordem cronológica de seu uso.

Práticas de Estar

Para iniciar nossos encontros, escolhi um grupo de atividades que denominei como *Práticas de Estar*. São práticas que colocam nosso corpo e mente em estado de disponibilidade e escuta, sensibilizam o ator para o trabalho com o objeto e lhe dão suporte para explorar sua potencialidade corporal dentro do jogo. Elas consistem em uma etapa preparatória de exercícios que buscam instaurar estados de disponibilidade para o momento presente, colocando o corpo em conexão com o tempo e espaço do agora, e reverberaram na criação como um canal para a composição de um material

sensível. Tanto no ato de criar como no de pensar, o material não separa o recurso interno do externo, pois eles se retroalimentam. O recurso interno é a vida interior do ator, o seu emocional, a sua relação consigo mesmo; já o recurso externo é a sua relação com os fatores externos que pode ser referente aos outros atores, ao espaço e à própria cena e, no nosso caso específico, ao objeto, ao espaço e às diretrizes do jogo. Por esse motivo, optei por uma prática que promove o refinamento da escuta, o aquecimento vocal, a dilatação do corpo energético e a amplitude dos movimentos no espaço.

As práticas descritas abaixo integraram a *Prática de Estar* e foram sendo elencadas ao longo dos anos nas minhas experiências como bailarina, atriz, professora e diretora. A vivência breve dos princípios de muitas técnicas, levou-me a selecionar propostas que me façam experienciar e presenciar resultados potentes de estados de atuação. Como disse a professora Maria Lúcia Raymundo em entrevista “Eu acho que mais do que buscar técnica é aprender: primeiro, eu tenho que dar conta de organizar os meus saberes, de saber o que me serve, o que não me serve” (ZUCOLOTTI, 2006, p. 8). A escolha recaiu sobre elas por fazerem parte do meu repertório cotidiano de trabalho, por serem propostas que abarcam escuta, disponibilidade, silêncio, expressividade e por terem uma abordagem lúdica, profunda, cuidadosa e eficaz para despertar o potencial vocal e corporal do ator. Além disso, escolhi essas práticas por creditar a elas a capacidade de fortalecer a percepção de Álvaro sobre o seu corpo, auxiliando-o no seu equilíbrio e fluxo de movimentos, dando-lhe suporte para enfrentar os desafios que a rigidez muscular, causada pela Doença de Parkinson,⁷⁵ traz ao seu deslocamento. Segundo o relato do próprio ator, os portadores dessa doença são orientados por especialistas a praticar exercícios diários (mobilidade), *Tai Chi Chuan* (equilíbrio), origami (motricidade fina), musculação (fortalecimento), canto (estimular a fala), ginástica facial (perda da expressão), palavras cruzadas (exercitar a mente) e convívio social (autoestima), a fim de estimular a atividade de seu corpo e mente. Nesse sentido, a prática artística de Álvaro já viabiliza um contexto em que muitas dessas necessidades são atendidas, e as *Práticas de Estar* são inseridas como atividades expressivas e de fortalecimento da percepção do corpo desse ator e do indivíduo.

⁷⁵A Doença de Parkinson (DP) é descrita como uma desordem neurodegenerativa que afeta a maior parte da população idosa e compromete os neurônios dopaminérgicos da substância negra, culminando no déficit de dopamina no corpo estriado influenciando na modulação do movimento. Entre os sintomas encontrados em pacientes com DP destacam-se: acinesia ou bradicinesia, rigidez, tremor de repouso, instabilidade postural e, em alguns casos, existe também comprometimento de ordem cognitiva, afetiva e autonômica.

1ª Prática: Meditação do Coração

Meditação ativa de origem Sufi, cujo foco é a associação de movimentos corporais em direção aos quatro pontos cardeais: norte, sul, leste e oeste, associados à expiração sonora “CH”. Os praticantes colocam-se de pé, com as duas mãos sobre o peito e todos ficam voltados para a mesma direção. A partir de estímulos sonoros oferecidos por uma música em que a mesma célula rítmica se repete durante quatro minutos, realizam movimentos alternados de braços e pernas. A hiperoxigenação do cérebro provocada pela meditação, aumenta a disponibilidade e percepção do momento presente, tempo/espaço do agora.

2ª Prática: Tai Chi Sonoro

Prática transmitida pelo ator Yoshi Oida em sua passagem por Porto Alegre em 2003. Trata-se da emissão de vogais, acompanhadas por movimentos de expansão dos braços, deslocamento do centro de equilíbrio do corpo e focalização do olhar.

1º Momento:

Vogal A:

Imagem – o universo entrando pela boca.

Ação: engolir o céu e liberar o som da vogal A.

Vogal O:

Imagem – abraçar o universo

Ação: abraçar a linha do horizonte liberando o som da vogal O.

Vogal E:

Imagem – mergulhar na terra.

Ação: braços à frente do corpo em uma linha diagonal em direção ao chão, com os dedos unidos e a cabeça conduzida pelo olhar acompanha o movimento, e liberando a vogal E.

Vogal I:

Imagem – o abismo profundo

Ação: perfurar o chão com o olhar, levando a cabeça a inclinar-se para a frente, enquanto o som da vogal I é liberado como se estivesse saindo da testa em direção à nuca e

expandindo-se pelo universo.

Vogal U:

Imagem – projetar-se no infinito, meu espaço no universo.

Ação: abrir os braços na linha dos ombros e desenhar uma linha no horizonte liberando o som da vogal U.

2º Momento ⁷⁶

É um desdobramento dessa prática que compreende o deslocamento pelo espaço com os joelhos flexionados e a base do pé toda apoiada no chão, enquanto os movimentos descritos acima são realizados. No desenvolvimento do exercício, o praticante pode alterar a ordem das vogais, dos volumes e do tempo de permanência em cada sonoridade e postura corporal.

3ª Prática: Meditação Kundalini

Cuja ênfase dos movimentos está na coluna vertebral, compreende estágios de sacudir, dançar, escutar, que são determinados por uma música.

4ª Prática: Exercício Speciém e Explorador

(prática do Coletivo La Pocha Nostra)

Enfatiza o momento da relação com o outro e o espaço. A atividade é conduzida por uma única voz e desenrola-se em duplas, acompanhada de uma sonoridade ao fundo. Dois jogadores colocam-se um de frente para o outro olhando nos olhos, minutos depois um assume o Speciém fechando os olhos e o outro o papel do Explorador passando a observar o corpo do colega pelo olhar. No momento seguinte, a percepção do outro se dá pelo olfato, depois o mesmo processo acontece pelo toque e depois o Explorador volta a se colocar de frente para o colega. O Speciém é convidado a abrir lentamente os olhos, e eles permanecem se olhando por um tempo, depois os papéis se invertem. Passa-se a repetir todas as etapas. Ao final do segundo momento, eles se abraçam. Essa prática tem outro desdobramento que propõe na 1ª etapa, após a observação, que o Explorador

⁷⁶Este momento nasceu da necessidade de prover outras relações com o espaço, os corpos e a sonoridades dos jogadores. Na prática transmitida por Yoshi Oida, realizávamos somente o 1º momento descrito.

adorne o corpo do Speciém com objetos, como figurino, adereços, acessórios, materiais diversos, e depois os papéis se invertem. Quando os dois jogadores já estiverem passado pelos dois papéis, o jogo entrará em uma 3ª etapa na qual será encaminhada uma improvisação de acordo com o tema e com a atmosfera que está sendo explorada. Na minha pesquisa, essa prática foi usada com liberdade a fim de fazer adequações necessárias ao proposto.

5ª Prática: Exercícios de Educação Somática

Com foco no alongamento e abertura da musculatura, colocando partes do corpo, como pés, pernas, axilas e nádegas em contato com uma bolinha.

6ª Prática: Exercício de Propriocepção

Também denominado como cinestesia, é utilizado para reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Esse tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno.

Dentre as práticas propostas, a 2ª, 5ª e 6ª foram usadas em todos os encontros, a 1ª e 3ª foram aplicadas alternadamente na sequência dos encontros. Já a 4ª prática foi aplicada em um encontro pontual, na chegada do músico Vinicius Silva, a fim de promover uma integração sutil entre os artistas e o espaço da cena.

Encontro entre o ator e o objeto

Trata-se do primeiro contato entre o ator e o objeto, em que o procedimento consiste em criar uma situação de encontro entre os dois, procurando com isso redimensionar a relação que este possa ter com um objeto que faz parte do cotidiano e com o qual ele provavelmente já se relacionou de forma funcional.

Assim, no nosso 1º encontro após as *Práticas de Estar da Meditação do Coração* e de *Educação Somática*, o objeto chegou aos olhos de Álvaro fixado em um pequeno pedaço de papel rabiscado, que foi colocado no chão à sua frente. O primeiro contato foi visual. Ele foi convidado a permanecer de pé por algum tempo observando o objeto, depois a se aproximar dele, colocando-se de joelhos para seguir observando o objeto bem de perto. Aqui permanecemos por um bom tempo. Depois, ele se deitou e o olhou ainda mais de perto. Então, pedi que ele pegasse a agulha. O segundo contato foi táctil. Ele a aproximou ainda mais dos olhos e se dedicou a olhar os detalhes, como se estivesse vendo-a pela primeira vez, movimentou-a sutilmente em relação à luz que incidia sobre ela e observou o brilho que refletia no objeto. Em seguida, começou a furar com ela o papel onde antes ela estava fixada. Abandonou o papel e passou a esfregá-la no chão. Com ela, fez círculos imaginários em torno de si e por diversas vezes pegava-a e soltava-a em direção ao chão. Então, aconteceu a primeira percepção sonora do objeto. Ele passou a tocar a língua com a agulha e a colocou dentro da boca e mastigou-a. Sentiu-a sem gosto e ouviu uma sonoridade intensa.

Ao final do encontro, Álvaro comentou sobre esse primeiro contato: “ - *Uma agulha?!? De imediato pensei: o que fazer com uma agulha? O que posso extrair de um objeto tão pequeno, quase imperceptível?*”

Contudo, já no primeiro encontro, o recurso sensível foi apontando-nos caminhos e possibilitando descobertas. O gesto de mastigar a agulha surpreendeu e instaurou uma situação de risco e expectativa, porque gerou desconforto e tensão em quem presenciou. Esse gesto acionou a comunicação sensorial com o espectador e, devido ao seu caráter inusitado, configurou-se em uma imagem potente para compor uma *célula poética*.



Imagem 18: Mastigar a agulha
Fonte: Luciane Panisson



Imagem 19: Costurar a língua
Fonte: Luciane Panisson

Em relato posterior ao primeiro encontro, ele constatou a presença de uma camada da memória e da imaginação que foi acionada pelo jogo com a agulha: “- No primeiro exercício, foi proposto o objeto para ação e relação: era uma agulha fixada em um pedaço de papel rabiscado. A agulha tornou-se o foco, e o papel foi abandonado. A agulha tornou-se a memória da **mãe costureira** e do filho que **brincava** ao pé da máquina entre retalhos, **alfinetes**, **miçangas**, **linhas e outros resíduos** das atividades da costureira. Veio à **memória o abrir de gavetas** com as **cores das linhas**, os carretéis, o dedal, a fita métrica, **os desenhos** das modelistas, os moldes e as revistas de moda. O interesse em desenho talvez tenha surgido aí, nesse ambiente, entre zigue-zagues, pespontos e alinhavos do cotidiano... no **gesto da tesoura**, nos rabiscos de giz sobre os tecidos diversos, dos mais caros e luxuosos aos mais baratos e de delicadas estampas...e também com as **‘caixas mágicas’**, repletas de botões de todas as cores, brilhos e formas...saborosa lembrança”. Segundo o diretor canadense Robert Lepage o recurso “é um gatilho, algo que você sente ser rico e que você sabe que se você disser aquela palavra ou trazer aquele objeto as pessoas irão se conectar, comunicar”. (DUNDJEROVIC, 2007, p.161)

Perceber as dimensões entre objeto, ator e espaço

Este procedimento pressupõe que o ator jogue assumidamente com o espaço físico que se apresenta entre ele e o objeto e que essa disposição espacial manifeste as prováveis tensões que podem se instaurar pela proximidade ou distanciamento assumido pelo ator em relação ao objeto. O procedimento inicia sem o objeto e com uma condução que sugere ao ator deslocar-se usando níveis, planos e tônus diferentes, explorando simultaneamente as sonoridades praticadas no *Tai Chi Sonoro*. Posteriormente, o objeto é colocado no espaço, e as mudanças corporais e vocais passam a ser estabelecidas pelos impulsos do ator, com interferências pontuais da direção.



Imagem 20: Agulha na mão 1
Fonte: Luciane Panisson



Imagem 21: Agulha na mão 2
Fonte: Luciane Panisson

Nos deslocamentos, surgiram os gestos de empunhar, remar e pintar. Pedi que ele ampliasse as oposições que já aconteciam entre o braço que empunhava a “espada” e o outro, entre as pernas que se deslocavam. Para o corpo fortalecer as linhas de tensão que já se desenhavam nele, disse: “- *Joga com as tensões presentes no movimento, ou seja, se uma parte de ti se desloca com a agulha para direita, a outra faz uma oposição para a esquerda, tanto em direção como em planos alto, baixo e médio. Explora mais isso!*” O ator deslocou-se no eixo equilibrando a agulha sobre a mão, de repente a agulha caiu, e o olhar dele se voltou para ela. *(pedi que ele seguisse com o gesto de olhar e suspendesse o movimento, permanecendo como ele estava na hora que a agulha caiu, ou seja, com o olhar voltado para ela, e o corpo no plano alto em torção).* Ele pausou e escutou o que se *instaurava*.

Estas foram algumas das diversas oposições entre a corporiedade do ator e o objeto que foram experimentadas neste procedimento, que investe nas linhas de força que surgem durante os trajetos de aproximação e distanciamento para buscar outras condições de percepção do corpo do ator em relação ao objeto. Nesta prática, testemunhei a força poética das composições que os gestos do ator, o objeto e o espaço expressaram diante de mim.

A proposta também acionou memórias e promoveu o exercício imaginativo no ator. Que na volta para casa, refinou a melodia oriunda das sonoridades do *Tai Chi Sonoro* e, depois, com base na melodia depurada escreveu a letra que segue.

NO BURACO DA AGULHA

(Letra e música de Álvaro Vilaverde)

Tô aqui me refazendo
 Refazendo a costurar
 Os retalhos da memória
 Antes dela se ausentar

Antes dela se ausentar
 Temporal, ressaca e frio
 No buraco da agulha
 Passa a linha, passa o rio

Passa a linha, passa o rio
 Do outro lado o pescador
 No anzol não tem mais isca
 Só se arrisca quem tem dor

Só se arrisca quem tem dor
 Ou doença prá curar
 A mesma fé que nos levanta
 É a mesma que nos vai levar

Mesma que nos vai levar
 Da raiz que vai cedendo
 Ponto a ponto a pespontar
 Tô aqui me refazendo

A canção expressa, em um discurso poético, os sentimentos e acontecimentos da vida de Álvaro. Ela é um gesto sonoro impregnado de imagens, que nos chegam pelas metáforas, mas também pela densidade da sonoridade. Para ouvi-la: CD em anexo D – faixa:5.

A vogais A, E, I, O e U que integram a prática vocal do Tai Chi Sonoro foram a base da criação dos gestos sonoros e se desdobraram em vocalizes e melodias que podem ser ouvidas nas faixas: 8 e 9 ANEXO D. Como Álvaro também é cantor, a voz é atualmente um dos recursos de sua expressão usado com plenitude, já que a Doença de Parkinson causa uma rigidez muscular que afeta seus movimentos do braço e da perna esquerda, gerando uma instabilidade física e uma insegurança. Nas experimentações com os objetos escolhidos, ele jogava com seus recursos corporais e vocais, mas ao longo do processo observei que ele expressava a sua gestualidade sonora com fluidez e propriedade, em detrimento dos gestos corporais cuja precisão e fluidez, como já foi dito, têm certo nível de comprometimento. Por isso, investimos em procedimentos⁷⁷ que atuassem diretamente na percepção e que tinham lhe auxiliado junto com a medicação a superar esses desafios. E, paralelamente, Álvaro vem descobrindo estratégias para superação dos efeitos do Parkinson em sua vida, algumas delas surgiram recentemente em desafios do cotidiano, e estão integradas diretamente à nossa rotina de trabalho, inclusive como um artifício que ele pode lançar mão durante a sua performance na cena de *Mergulho*. Por

⁷⁷ Procedimento das Práticas de Estar: Educação Somática e Propriocepção.

exemplo, quando ele tem dificuldade de se deslocar, porque a perna esquerda não responde ao comando, ele opta por retomar o movimento pelo lado esquerdo do corpo ou caminha para a frente falando ritmicamente: “-*Estou caminhando de costas, estou caminhando de costas...*”, ele diz estar enganando a si mesmo e fazendo o que quer. A última estratégia aproxima-se do que o neurologista inglês Oliver Sacks (2003) em sua obra *Com uma perna só* chama de *melodia cinética*. No livro, ele relata um caso médico protagonizado por ele mesmo. Após um acidente em uma montanha da Noruega, ele foi submetido a uma cirurgia na perna esquerda. No processo de recuperação, ele constatou que a perna “desapareceu” dentro do gesso, um “sumiço” psiconeurológico. A experiência é tensa e inusitada para Sacks, porque, na condição de paciente, ele se vê programando os movimentos de sua perna com antecedência e monitorando-os constantemente, pois ele a percebe como uma prótese fixada ao seu corpo. Mas, em uma de suas caminhadas com o pseudoandar, a sua mente angustiada com questionamentos sobre esse desafio é tomada pela memória da música de Mendelssohn⁷⁸, uma melodia alegre e com movimento inebriante. E, junto com ela, sem pensar, sem nenhuma intenção, ele se viu andando, com facilidade. Sacks (2003) comenta que se lembrou do ritmo e da melodia natural, inconsciente do seu andar, e que ela veio junto com a melodia do compositor. “No exato momento que a minha música motora voltou, minha melodia cinética, meu andar voltou – nesse mesmo momento a perna voltou.”(SACKS, 2003, p. 124). Para além das *travadeiras*⁷⁹, Álvaro sempre teve a sua música motora como companheira de criação. Em certa ocasião, perguntei a ele por que tinha lançado mão da melodia de *No Buraco da Agulha*, se estávamos buscando o “silêncio”, uma pausa de sonoridades, e ele me disse: “- *Quando começo a ficar muito mental, racionalizar o que vou fazer eu uso a música*”. A sonoridade confere-lhe uma espontaneidade no movimento, pois acontece com ele algo semelhante ao que ocorreu com Oliver Sacks, quando em contato com a sua música, reencontrou a naturalidade do movimento de sua perna.

⁷⁸Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) , foi um compositor, pianista e maestro alemão do início do período romântico.

⁷⁹Uma expressão figurativa usada pelo ator Álvaro para referir-se à imobilidade que seu corpo apresenta em algumas circunstâncias. O dicionário define esta palavra como:

1. Lâmina de ferro fendida nos bordos, com que se dá trava aos dentes da serra.
2. Peça de madeira ou de pedra com que impede a passagem da água do corredor para as salinas.

Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/travadeiras>>. Acesso em: 02 jun. 2016.



Imagem 22: *Objeto ressonante*
Fonte: Debora Piva

Quando o *objeto ressonante* chegou ao espaço de trabalho, sua presença foi impactante, ele extrapolou a proposta de figurino para além de algo a ser vestido e articulado de outras formas. Seus recursos estruturais e plásticos conferiram a ele uma presença, a vida que Margarida busca em seus figurinos estava toda ali. Mesmo com essa impressão, iniciamos nosso contato com ele, procurando descobrir como vesti-lo. Logo, percebemos o equívoco, ocasionado pela ansiedade, pela falta de atenção. “A atenção significa tensão – uma tensão entre o objeto e um observador ou tensão entre pessoas. É um modo de escutar. A atenção é uma tensão sobre o tempo” (BOGART, 2009, p. 13). Então, tomamos uma distância necessária para escutá-lo, e decidimos adotar o procedimento de ***Perceber as dimensões entre objeto, ator e espaço***, que repetimos em outros encontros. No entanto, mesmo assim, ainda não tínhamos uma compreensão de como fazer, não encontrávamos a medida dos gestos, dos movimentos. Era diferente do jogo com a agulha, e não tinha como não ser. A natureza do objeto era outra, e isso emanava na sua *objetualidade*, não adiantava forçar. Aos poucos, fomos percebendo a igualdade de *status* que o ator e o *objeto ressonante* tinham e entendemos que quando mais sutil e relaxado fosse o trajeto de aproximação com o objeto, mais magnético ele seria. Assim, seguimos com esse procedimento e desenhamos um primeiro trajeto de gestos que consistiam em deslocamentos que valorizavam os aspectos da proximidade e

distância em níveis diversos, sem chegar a tocar no objeto, apenas uma aproximação.

Estimular uma relação sensorial com objeto

Convidar o ator a perceber e explorar o formato, o tamanho, cor, a textura, o cheiro, o gosto, o peso e a sonoridade do objeto.

Pedi que ele observasse e **percebesse a textura, a cor, o cheiro e a sensação despertada pelo objeto em contato com o corpo**. A partir desses comandos, ele passou a colocar a **agulha em contato com a sua pele**, essa ação o levou a **fechar os olhos**. Depois, colocou a **agulha dentro da boca e a mastigou**. Ele **equilibrou a agulha na cabeça**, na mão, **ocultou-a entre os dedos**. Jogo-a para cima e aparou-a na mão, perdeu-a entre o rodapé e a parede, procurou-a. No transcorrer da improvisação, surgiram imagens que provocavam deslocamentos mais amplos do corpo, a agulha virou uma arma, uma espada, um remo, um pincel, **o corpo engajado nelas ganhou tons e velocidades diversas**. Fez dela cigarro, espada, pincel, lápis e desenhou nas paredes. Friccionou-a e soprou-a pelo chão. **Costurou** e penteou a barba, **tocou a pele da mão, do braço e do rosto**, esfregou-a entre as mãos, **costurou a camiseta, tapou o rosto** com ela e por meio da roupa enfiou **a agulha na boca** e novamente a **mastigou**.

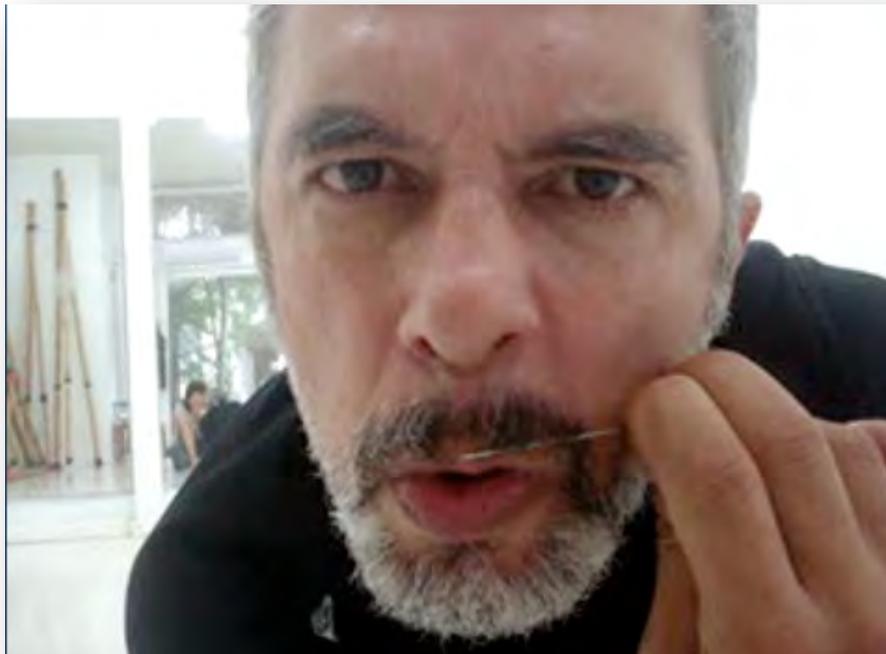


Imagem 23: Pentear a barba
Fonte: Luciane Panisson



Imagem 24: Arriba
Fonte: Luciane Panisson



Imagem 25: Pele
Fonte: Luciane Panisson

Após esse trabalho, Álvaro relatou que o procedimento com o objeto acionou memórias e aflorou sentimentos de receio e medo. “- *E a agulha? Bem, ela também me remete às inúmeras coletas de sangue que os cuidados com a saúde exigem e quando me dou por conta estou tentando costurar, remendar o braço que treme ou as pernas que prenunciam uma possível queda.*” Então, em alguns encontros dedicamos um tempo para investigar **o gesto de perfurar a pele do braço (no caso da roupa que reveste o braço e posteriormente o objeto ressonante)** e chegamos a gestos corporais e sonoros expressivos e carregados de energia, em que os movimentos lentos são acompanhados por sons guturais. Mais tarde, no procedimento de composição, esse gesto se desdobrou em duas *células poéticas*, que podem ser vistas nos frames 28” 14 e 34” da criação cênica *Mergulho*.

O mecanismo da improvisação foi um espaço de explosão e articulação das imagens provenientes da memória e da imaginação e, “em função dos indutores de jogo propostos, a improvisação define-se como um instante de confronto entre uma subjetividade assumida como tal e elementos objetivos” (RYNGAERT, 2009, p. 89), no nosso caso os objetos e os procedimentos. Ryngaert (2009, p. 89) ainda afirma que “Numa prática que admite que os conteúdos de improvisação passem por subjetividades que os iluminam diferentemente” a memória ganhava atualizações da imaginação, criando novas camadas de leitura sobre os gestos e as imagens acionadas por eles.

Quando aplicamos esse procedimento com o objeto ressonante, iniciei a condução pela observação de cada detalhe, e o olhar do ator percorreu o objeto de cima para baixo, de fora para dentro. Depois, propus que o cheirasse, e sua respiração ganhou uma sonoridade mais intensa. Em seguida, pedi que o soprasse, e ele projetou sons dentro das aberturas do objeto. Por último, sugeri que tocasse o objeto, e o ator passou a mergulhar os braços pelas aberturas e com isso movia partes dele, como se pudéssemos perceber a respiração do objeto. Deslizou seus dedos pelas costuras em evidência, pelas ranhuras do material e começou a cantarolar uma melodia. No momento seguinte, já tinha vestido seus braços, nas mangas (braços) do objeto e deslocava-se com ele. Ora sua mão vestida no objeto acariciava sua cabeça, e a outra mão também vestida no objeto o afastava. O objeto e o corpo do ator ganharam uma fusão e uma cisão aparente, víamos os dois ora como um, ora como dois.

A artista alemã Ilka Schönbein⁸⁰ que tem um trabalho com objeto em forma de próteses, bonecos de luva, desenvolve a proposta de *corpo máscara*, construindo uma performance elaboradíssima e nos emocionando pela humanidade que empresta aos objetos. Em uma entrevista ela diz: “Para dar vida a um objeto, é necessário violentar-se”⁸¹. Na performance com o objeto, Ilka cria um corpo dinâmico em metamorfose constante. Para o jogo com o *objeto ressonante*, buscamos inspiração no trabalho dessa artista, em sua prática e modo de pensar, mas sabemos que a maneira como abordamos o objeto não tem uma relação direta com o trabalho dela. Porém, assistir aos vídeos com

⁸⁰SCHÖNBEIN, Ilka. **Théâtre meschugge**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>>.

⁸¹ Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x4m9pj_ilka-schonbein_creation>.

depoimento e a performance dela nos inspirou a investigar a simbiose entre o corpo de Álvaro e o *objeto ressonante*.

Improvisar com o objeto e os materiais

A proposta era agregar ao objeto materiais que dialogassem com as funções presentes nos gestos que o ator realizava com ele e ver que materiais expressivos surgiam. Então, como o objeto no nosso caso tratava-se de uma agulha que suscitou gestos como perfurar, bordar e costurar, agreguei a ela linhas nas cores vermelha e azul, com intuito de tornar visível os trajetos dos gestos em relação ao corpo do ator e as superfícies que ele perfurou.

Neste dia, a *Prática de Estar* consistiu em uma fase de cinco minutos da *Meditação do Coração* seguida do *Tai Chi Sonoro*. A primeira prática fizemos juntos, mas ao final dela coloquei uma agulha e um novelo de linha vermelha no bolso direito da calça do ator e disse: “*Te trouxe um presente. Mas espera que vou pedir para tu pegar depois. Siga no Tai Chi Sonoro*”. Então, ele o iniciou e quando entramos nos deslocamentos dessa prática disse a ele: “- Quando quiser pode pegar o presente que está no teu bolso”. Assim, entramos no território da improvisação. Ele calmamente pegou o novelo, retirou a agulha que estava fincada nele e começou a **lamber o fio de linha** e, em seguida, **colocou o fio no buraco da agulha**. Primeiro, deslocou-se no espaço da sala girando a agulha pelo fio; ela em composição com o fio virou pêndulo, cata-vento, roda-gigante, laço de remate e repousou na mão dele. Então, Álvaro **começou a costurar-se explorando os planos baixo, alto, médio**, ao mesmo tempo que costurou uma perna de calça na outra, **bordou sua camisa, revestiu seu rosto, sua cabeça com fios de linha vermelha** e acabou enredado. Pedi que ele **cantasse a música (No buraco da Agulha)** enquanto calmamente ia ajudando-o a **desmanchar o emaranhado**. A canção foi experimentada como melodia, com a letra toda, somente em alguns trechos e finalmente terminamos de desfazer o embaraço dos fios.

As experimentações desse dia resultaram em vários gestos e imagens que depois fizeram parte da composição da criação, como o gesto de bordar a camiseta que junto

com outros gestos de enfiar a linha na agulha e a canção “No Buraco da Agulha” passaram a compor uma *célula poética* que foi aprimorada e aparece no *frame 18”02* do link ou no DVD de *Mergulho*⁸² .



Imagem 26: Costurar com linha 1
Fonte: Luciane Panisson

⁸² Criação cência *Mergulho*. Disponível em: <https://youtu.be/OP6Be_5Fvyw>.



Imagem 27: Costurar com linha 2
Fonte: Luciane Panisson



Imagem 28: Costurar com linha 3
Fonte: Luciane Panisson

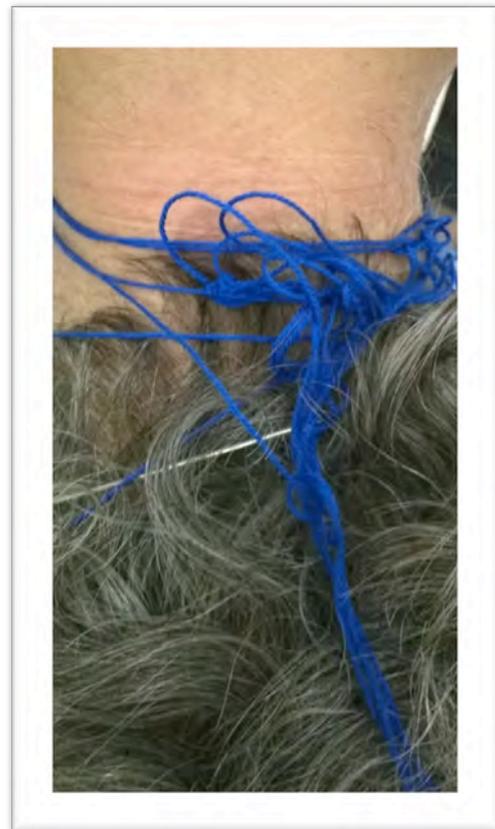


Imagem 29: Linha azul
Fonte: Luciane Panisson

O *objeto ressonante*, tem na natureza do seu pensar criador, o desejo de desdobrar-se em outras imagens, a possibilidade de ser uma *caixinha de surpresas*, como comentou um espectador durante a Mostra do PPGAC/UFRGS, ou a *caixa mágica* da mãe de Álvaro. Então, quando abordei o jogo com ele por meio desse procedimento, fiz uso de recursos, como alfinetes e agulhas com linhas que ficavam ocultas em seus compartimentos, novelos de linha vermelha que poderiam ser desenrolados e outras agulhas com linhas suspensas em sua superfície. Esses materiais foram o resultado da minha observação do jogo com o objeto agulha. Na composição da criação, o uso da linha vermelha foi reelaborado em uma peça de crochê que foi sendo desmanchada e cobriu o rosto do ator (ideia inicial no croqui abaixo); além disso, mantive algumas agulhas com fios que o ator usou para bordar em um tecido transparente que estava sobre a sua pele. Durante um determinado trajeto, os alfinetes saíam dos bolsos e eram jogados pelo chão. Esse procedimento deu origem a três *células poéticas* que compõem a criação *Mergulho*, e podem ser vistas nos frames: 12"42'-13"23, 13"24'-17" e 29"18'-33"11', respectivamente.

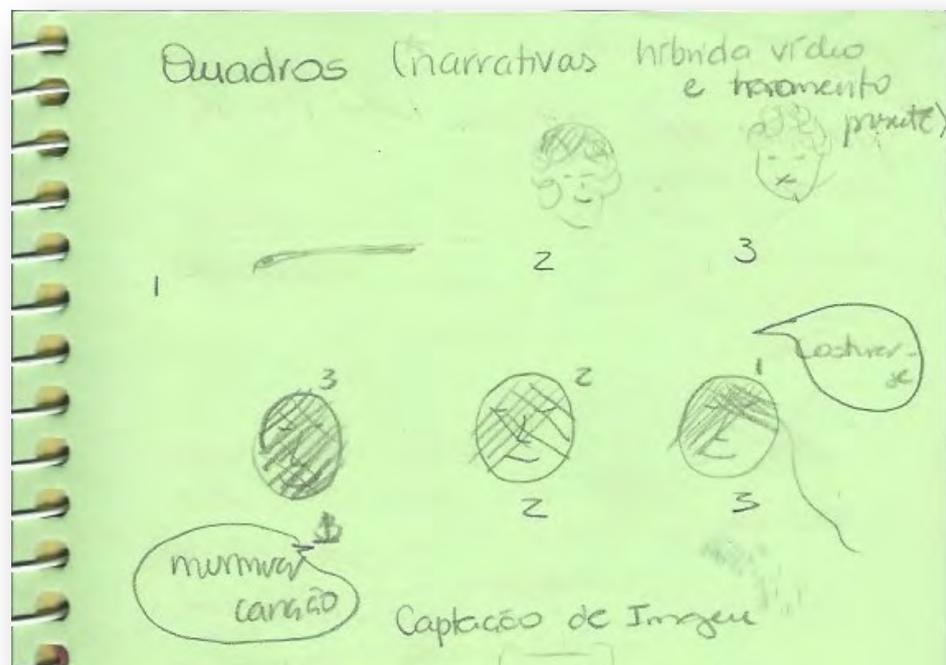


Imagem 30: Esboço de *célula poética*
Fonte: Luciane Panisson



Imagem 31: Rosto com Fios
Foto: Thiago Lázeri

***Jogando com o objeto e a energia dos quatro elementos
(água, terra, fogo e ar)***

Neste procedimento, trabalhamos os deslocamentos **em linhas diagonais, paralelas** (de um ponto a outro do espaço) e **os gestos como costurar o braço, perfurar a “pele”, bordar no ar, olhar o horizonte**, imprimindo as energias dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar). Entretanto, em nenhum momento pretendia-se representar um corpo andando na água, alguém voando, um corpo queimando. O objetivo era trabalhar nuances de energia e variações de ritmo e tempo nos gestos do ator e sensibilizar áreas mais rígidas do seu corpo. No caso de Álvaro, apareceram dois pontos: os movimentos dele iniciavam muitas vezes pela periferia do corpo (braços, mãos, pernas e pés) e as variações de ritmo estavam limitadas, são características que a doença impõem. Então, este procedimento pretendia estimular a percepção do centro do corpo com o restante dele e a redescoberta de um gráfico de ritmos possíveis dentro do novo momento do ator.

Na etapa de composição da criação cênica e no período de ensaio, este

procedimento acabou sendo adotado, em uma versão reduzida, como um momento posterior à *Prática de Estar* a fim de trabalhar as energias e os ritmos presentes nos gestos e deslocamentos eleitos para a composição imagética. Essa associação de procedimentos resultou em mais disponibilidade corporal e vocal do ator e repercutiu na performance da criação cênica.



Imagens 32 e 33: Objeto suspenso
Fonte: Debora Piva

Com o objeto ressonante, este procedimento foi usado da mesma forma. O objetivo seguia sendo aguçar o equilíbrio e o fluxo de deslocamento do ator, mas agora com o uso da visão reduzida pelo objeto que cobria a parte superior do corpo. Por sugestão do ator, incorporamos um momento anterior onde ele fazia os mesmos deslocamentos, mas segurando com as duas mãos um cabo de vassoura no alto da cabeça e no momento seguinte voltávamos para o objeto ressonante. Essa prática colaborou para a “manipulação” mais precisa do objeto, pois ajudou Álvaro a encontrar o seu eixo em um deslocamento que exigia que seus braços ficassem no ar.

Tempestade de imagens

Este procedimento é inspirado no *Brainstorming*, uma técnica de discussão em grupo que se vale da contribuição espontânea de ideias por parte de todos os participantes, com o intuito de resolver algum problema ou de conceber um trabalho criativo. Dentro da nossa proposta, durante um minuto, cada criador deveria escrever em uma folha de papel tudo o que viesse à cabeça a respeito da experimentação realizada com o objeto agulha. No momento seguinte, compartilhamos as palavras, e elas passaram a ser um acervo linguístico e imagético da criação.

Eu escrevi: casa, comida, roupa, medo, lua, dedal, pai, **sangue, medo, comida, dúvida, linha, tecido**, tesoura, descida, subida, veludo, palito, **forro**, pote, metal, **desenho, pintura**, limpeza, **detalhe, bordado**, osso, **furo, perfuro**, brilho, **avó, tia, cor, dor, amor, movimento**, pedido, amigo, **escuta, lamento**, pedaço, **retalho, costura**, união, **tattoo, corte, emenda, separação, gotejamento, vida, pulso, sangue, fenda, corte, vísceras, sangue, excremento, pus**.

Álvaro escreveu: **horizonte, Para onde vou? Tem saída?, mãe, dor, limite, palheiro, equilíbrio, fio**, máquina, perda, perdida, **linha**, busca, **procura, tempo**.

No segundo momento desse exercício, organizei as palavras em grupos:

- a) Grupo 1 (afetos e emoções): mãe, dor, fio, máquina, perda, pai, avó, tia, amor, amigo, lamento, união, casa, *tattoo*, medo, dúvida, separação.

- b) Grupo 2 (espaço): linha, busca, procura, perdida, horizonte, Para onde vou? Tem saída?, limite, equilíbrio, separação, fenda.
- c) Grupo 3(vida e corpo): gotejamento, vida, pulso, sangue, corte, vísceras, sangue, excremento, pus, movimento, pedaço, osso, brilho, comida, tecido, corte, emenda, limpeza.
- d) Grupo 4 (outros): roupa, lua, perfuro, bordado, furo, desenho, pintura, cor.

No meu processo como encenadora, esse exercício de palavras, seus cruzamentos e sentidos foram desdobrando-se em matéria de criação na proposição de uma prática ou como exercício de construção do texto cênico. Foi uma proposta de incubadora, em que as ideias, as sensações e imagens foram sendo colhidas e ficaram maturando para se manifestarem no percurso criativo. Muitas delas aparecem em imagens que compuseram o experimento, escolhas de deslocamentos espaciais, procedimentos com verbos e textos proferidos pelo ator.

Improvisar com o objeto tendo como dispositivo os verbos

A proposta com os verbos consiste em criar situações de dubiedade durante o jogo com o objeto, a fim de instaurar o vazio e o ambíguo, pois acredito que são agentes poderosos para emergir materiais inusitados, que podem trazer contrastes e fricções frutíferas à criação. Tal procedimento é desencadeado pelo uso de verbos que funcionam como um dispositivo no jogo com o objeto, estimulando a ludicidade e a imaginação; a escolha dos verbos se dá por uma relação indireta com o objeto.

O uso dos verbos é uma estratégia que já foi experienciada na minha proposta de jogo com o objeto, pois eu os utilizei no espetáculo *Das Flor* e na disciplina do Laboratório Experimental I⁸³. Em ambos os contextos, os verbos foram selecionados também pela sua potencialidade de imprimir no gesto outros tons e levar ao desdobramento de sentido, por exemplo, na disciplina citada, o uso dos verbos como estímulo do jogo com o objeto roupa ocorreu da seguinte forma: um dos grupos de

⁸³Estágio docente ministrado junto com os alunos da graduação em Teatro na UFRGS, de agosto a novembro de 2014, em parceria com a colega Marina Mendo. O programa da disciplina desenvolveu-se em 15 encontros com duração de 03 horas/aula, totalizando 45 horas/aula.

alunos com o objeto vestido no próprio corpo, recebeu a motivação do verbo “descascar-se”. O uso deste verbo no lugar do verbo “despir-se”, aplicado ao jogo com o objeto roupa, fez com que os alunos imprimissem nos seus gestos outra qualidade, isto é, ao mesmo tempo, que eu os via tirando a roupa, presenciava corpos descascando-se. Ao usar essa estratégia, partimos de um verbo que pela sua definição específica leva a um determinado gesto, mas que na sua execução ele sugere também outros gestos.

No caso desta pesquisa, alguns verbos foram inspirados nos gestos que o ator realizou no jogo com o objeto ou em palavras que apareceram no procedimento da *Tempestade de imagens*.

Com o objeto agulha, propus a Álvaro o verbo acariciar. Ele começou a murmurar uma melodia suave, enquanto passava calmamente a agulha pelo rosto, mãos e braços, esses gestos despertaram em mim uma sensação de mal-estar, tensão e risco.

Com o objeto ressonante, entre os verbos propostos para a improvisação estavam mergulhar, flutuar, cuidar, cheirar, penetrar, acariciar, olhar, romper, repousar e cuidar. Muitos dos gestos, movimentos e das linhas de tensão que surgiram foram depurados e organizados em *células poéticas* e passaram a fazer parte da composição final. Os verbos **mergulhar** e **penetrar** levaram Álvaro a entrar dentro do objeto, mas com uma qualidade diferente da que eu tinha dito para ele quando falei o verbo **vestir**, assim como verbo **romper** fez com que ele abrisse a parte inferior do objeto com uma energia, diversa de quando mencionei o verbo **abrir**. Como diz Bachelard (2013, p. 89): “a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade”. A liberdade que tive de olhar o jogo do ator com o objeto e ver nos desenhos dos seus gestos uma intenção, foi um ato particular, que também se fez presente no movimento criador. “A criação é uma maneira particular de cada um, de ver, coordenar e trazer a realidade, o sentimento mais definido de inquietude que encontra eco nos outros seres também sensíveis.”(DELACROIX, 1990, p. 23-30)

Improvisar com o objeto estimulado por perguntas

A proposta deste procedimento é instigar o jogo do ator com o objeto por meio de perguntas objetivas. Na ocasião, as repostas foram expressas por gestos corporais e sonoros que traduziram as energias, imagens e ideias despertadas pela indagação.

“O que o objeto (agulha) te traz?” Ele voltou a costurar com a agulha. Primeiro no ar, depois costurou a barba, o cabelo e aos poucos passou a costurar o seu braço esquerdo. Durante essa ação, o corpo voluntariamente ganhou o plano baixo. Agora, sentado no chão, o ator seguiu costurando seu braço. Pedi que ele deixasse as sonoridades experimentadas no *Tai Chi Sonoro* se manifestarem. As vogais retornaram e aos poucos viraram uma melodia que embalou a ação de costurar. Pedi que ele seguisse com a ação de costurar o braço, com a ação vocal em volumes oscilantes, do murmúrio ao grito, mas que buscasse o plano alto com o corpo.

Após o procedimento, Álvaro enviou-me um e-mail com o seguinte: *“O gesto de costurar com agulha de mão repete-se em ações de quem deseja corrigir as peças de um corpo, de um **boneco de pano, desgastado pelo uso e pelo tempo**”*.

O que ele (objeto ressonante) te impõe?

Quando fiz essa pergunta ao Álvaro, ele estava “dentro” do *objeto ressonante*.

A sua resposta iniciou com sonoridades inteligíveis acompanhadas do gesto de passar a mão pela região do peito, do braço e abaixo da cintura, para explodir em tapas pelos mesmos lugares, que geravam uma sonoridade forte, desencadeada pelo atrito da palma da mão na matéria do objeto. De repente, ele parou. Em seguida, enquanto abria a parte posterior do objeto começou um lamento, seguido de gestos mais lentos e que passavam muito esforço. Assim ele retirou seu corpo do objeto como quem arranca uma pele, com dor e alívio. E os dois – ator e *objeto ressonante* – restaram caídos ao chão.

Os gestos corporais e sonoros foram memorizadas em trajetos, ou seja, depois da experimentação se retomava os materiais expressivos organizados em um formato de

trajeto, que era repassado corporalmente pelo ator e anotado em uma lista de gestos pelo encenador e o ator. No método de perguntas de Pina Bausch,

a resposta pode ser verbal ou gestual, pode reduzir-se a uma imagem muito simples ou transformar-se numa sequência de dança improvisada; pode exprimir tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa. Seja qual for a resposta, o bailarino que a formulou deverá escrevê-la para não esquecer e para poder reproduzi-la durante a fase seguinte — a montagem propriamente dita do espetáculo. (BENTIVOGLIO, 1994, p.25)

Como comenta Gil (2004), esse método de composição compreende a música, os cenários, os adereços, mas joga com dois elementos essenciais: a fala e o gesto, que são amalgamados pela emoção dos bailarinos. A nossa proposta abrange elementos essenciais de composição, como o gesto (corporal e vocal), a imagem e os objetos, que estão implícitos nas perguntas feitas ao ator e ligados pela singularidade dos mecanismos de afetação das memórias e da imaginação dos criadores. Por exemplo, a condição física que Álvaro vivencia se evidenciou no processo criativo, em gestos com o de “costurar-se” e imagens como do “boneco desgastado” que foram ganhando espaço dentro da lógica interna da nossa criação, indicando as escolhas por gestos que exploravam o embate entre ator e objeto a partir da funcionalidade do objeto agulha.

A roda

É um procedimento que acontece em todos os encontros no início ou no final, para que possamos trocar as percepções sobre o encontro anterior ou a prática do dia. Ela aprofunda o nosso entendimento do processo, como um momento para esclarecer dúvidas, questionar escolhas ou encaminhamentos. Aprecio a riqueza dessa dinâmica e entendo-a como uma extensão do espaço de criação, um território onde se pode não só racionalizar, mas também compartilhar e ampliar a “lógica imaginativa”.⁸⁴

As estratégias usadas neste procedimento podem partir de um questionamento,

⁸⁴Termo cunhado por Paul Valéry (1895) no ensaio introdução ao método de Leonardo Da Vinci, em que o poeta francês revela um método que se traduz como uma atitude central: "a perspectiva a partir da qual os domínios dos meios artísticos, das técnicas e das ciências se respondem mutuamente pela instauração daquilo que Valéry chama de lógica imaginativa, ou analógica, e que se funde, de acordo com o poeta francês, no encontro de relações, para usar suas próprias palavras, entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa" – segundo João Alexandre Barbosa, crítico, ensaísta e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP), na revista Zunaí.

uma ponderação, uma percepção, um devaneio sobre uma imagem e sonoridade das experimentações ou uma proposta com um *relato lúdico* em relação ao trabalho.

O *relato lúdico* foi usado entre os criadores e com os espectadores convidados como um recurso que aguça outras vias de compreensão, relação e expressão da criação. Trata-se de um momento para manifestar as percepções do processo criativo por meio do desenho, das palavras e das cores. O ato de desenhar era a expressão do que nos atravessa em relação aquele dia de trabalho. Para tanto, em alguns encontros oferecemos papel canson e giz pastel e, em seguida, cada um, no seu tempo, fez um registro e depois observamos o desenho um do outro, sem proferir comentários.



Imagem 34: Ressonâncias da experimentação de Luciane Panisson
Fonte: Acervo pessoal

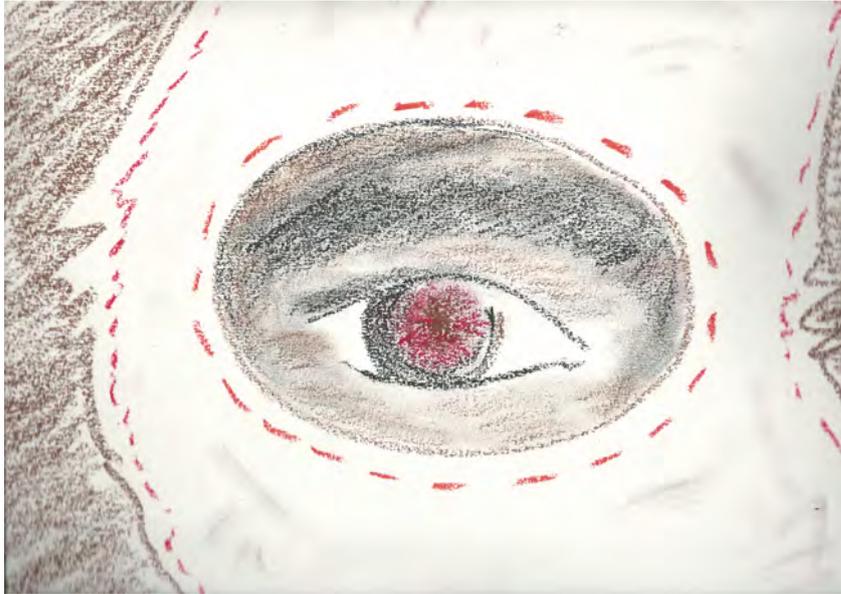


Imagem 35: Ressonâncias da experimentação de Álvaro Vilaverde
Fonte: Álvaro Vilaverde

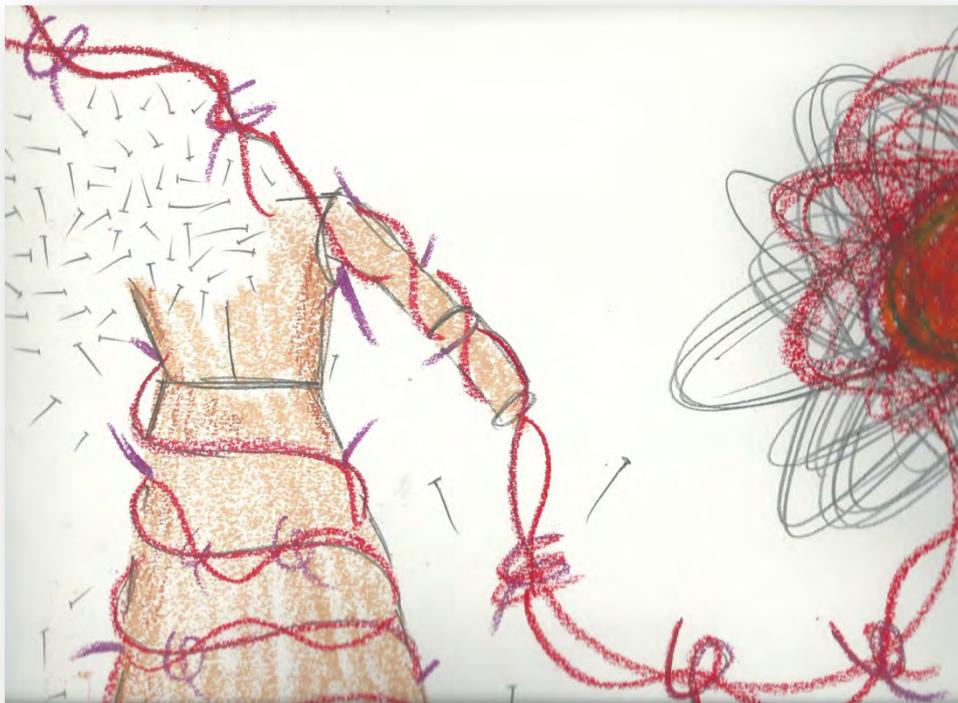


Imagem 36: Ressonâncias da experimentação de Margarida Rache
Fonte: Margarida Rache



Imagem 37: Ressonâncias da experimentação de Tiago Expinho
 Fonte: Tiago Expinho



Imagem 38: Ressonâncias da experimentação de Álvaro Vilaverde
 Fonte: Álvaro Vilaverde

Nesta atividade, o material expressivo que recolhemos trouxe vestígios de temas, imagens e emoções que atravessaram o processo criativo, são dados que indicam o que estava mais evidente para quem integra a criação. Alguns dados da produção foram usados para a composição do experimento, como as cores – azul, verde e amarelo – das linhas que Álvaro ilustrou em seu desenho. Elas saíram do papel e estão nos fios que ele usou para bordar o tecido que cobria o seu peito. A cor vermelha ficou muito presente no detalhe da gota do meu desenho e apareceu no arame que enreda o *objeto ressonante* do desenho da Margarida e em utensílios usados na cena. Ela também apareceu no fio usado para tecer os círculos de crochê que o ator desmanchou e, com ele, cobriu o seu rosto e, em um momento seguinte, colocou e retirou o fio da sua boca, assim como na cor do tapete onde o músico repousou seus instrumentos e atuou. A cor vermelha também se revelou na constituição do objeto ressonante, ela apareceu na linha que fez o pesponto que compôs a costura do objeto e nos fios que ficaram suspensos nele, que concretamente são o acabamento aparente, mas podem assumir a ideia de veias salientes e de sangue escorrendo. O vermelho também foi a única cor usada na iluminação do experimento. A relação dessa cor com a ideia de sangue, vida, paixão sempre esteve no imaginário coletivo, e, nesta composição, ela foi assumida com tais referências. O gesto de colocar a linha na agulha apareceu pela primeira vez em uma das ilustrações de Álvaro e só mais tarde se concretizou durante a etapa da composição e foi incorporado na criação cênica. Os desenhos em alguns casos são representações da cena em si, como o desenho de Tiago Expinho, ou são ilustrações interpretadas por mim como uma imagem que sintetiza um momento do nosso processo criativo, por exemplo o desenho da página 53 em que um homem se equilibra sobre a agulha e o desenho de um olho que vê através de algo, ambos feitos por Álvaro. O primeiro foi feito no início do processo nos primeiros contatos com o objeto agulha, e o segundo foi feito na etapa da seleção das *células poéticas*, após um encontro em que devaneamos muito sobre as possibilidades que as imagens suscitavam em nós. O desenho do olho remete-me ao que DIDI-HUBERMANN (1998) fala sobre o visível e o inteligível que está na obra de arte, na percepção que nosso olhar tem quando nos colocamos diante de uma obra ou de uma imagem concreta. Ele vê algo que pode ser parte do que o artista quis representar, mas a reprodução mental é construída a partir do que é visto, ou seja, passa pela mediação da visão e dos significantes que ela captura/constrói, que são intermediados pelas nossas referências filosóficas, históricas, socioculturais e estéticas. Pensando na cena teatral, as

imagens que compuseram um experimento imagético, como o *Mergulho*, foram o eco do nosso processo criativo, dessa soma de olhares e de expressões que chegaram ao público concretizada na ação imaginativa do espectador.

Sobre as ressonâncias dos procedimentos no jogo do ator com o objeto

“A improvisação me interessa como o lugar do encontro de um objeto estrangeiro, exterior ao jogador, com o imaginário deste. Ela provoca o sujeito a reagir, seja no interior da proposta que lhe é feita, seja em torno da proposta, explorando amplamente a zona que se desenha para ele (...)”

(Jean-Pierre Ryngaert)

A escolha da improvisação como procedimento técnico de criação é um modelo acolhido e explorado na prática cênica de muitos diretores e configura-se neste processo como um *recurso criativo* que aflorou as singularidades dos criadores e que enfatizou o modo como, no exercício da composição cênica “faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria-prima chegar o mais perto possível de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo daquilo que ele (a) busca.”(SALLES, 2009, p. 111). A escolha desse “recurso criativo” está relacionada com a natureza da matéria-prima, no nosso caso, o ator e o objeto. O jogo improvisacional confirmou-se em uma estratégia que viabilizou um cruzamento sensível entre o material biográfico do ator e dos demais criadores por meio dos procedimentos usados na exploração do objeto agulha como germe de partida da criação. Os procedimentos com os objetos tiveram as instruções de um jogo, nem muito abertas, nem muito fechadas, criando um “espaço coercitivo”, o que para Ryngaert (2009, p. 89) “permite ao ator decidir o que fazer com a restrição a que foi submetido”. Essas instruções são estratégias que relativizaram o possível narcisismo que a improvisação poderia encorajar no ator.

Os procedimentos *Práticas de Estar, o encontro entre o objeto e o ator, perceber as dimensões entre objeto, ator e espaço, estimular uma relação sensorial com objeto, improvisar com o objeto e os materiais, jogando com o objeto e a energia dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar), tempestade de imagens, improvisar com o objeto tendo*

como dispositivo os verbos e a roda propiciaram uma abordagem sutil do jogo com o objeto. Isso ocorreu porque os estímulos presentes nesses procedimentos instigaram uma percepção sensível por parte do ator em relação ao objeto, em uma exploração sensorial da relação com o espaço e com os outros criadores, assim como investiram no exercício imaginativo, na exposição da memória e do material biográfico dos criadores.

Na improvisação, a memória e a imaginação são nutridas pela escuta do ator e pelo olhar dos demais criadores e vão afetando-se em um movimento dinâmico entre o impulso do ator e a natureza do objeto, que se articulam desenhando no espaço gestos corporais e sonoros que se configuram em materiais expressivos impregnados de uma *aura energética*. As imagens desencadeadas por essa abordagem sutil manifestam seu potencial sensorial e imagético e configuraram-se em *células poéticas* que resguardaram em si uma comunicação sensível.

O jogo com a agulha e o *objeto ressonante* aconteceu em contextos diferentes. Como já foi dito, a agulha foi o recurso sensível escolhido pela direção, e toda a etapa inicial dos procedimentos com o objeto foi realizada com ela. O *objeto ressonante* chegou depois, ele nasceu do exercício imaginativo de seus criadores, foi um desdobramento do jogo com o objeto. Assim, quando ele entrou no jogo, já existiam *células poéticas* condensadas por gestos, imagens e energias. Contudo, ele chegou e teve seu espaço de investigação, e os materiais criativos foram redimensionados. Aos poucos, a sua natureza, o que ele emanava, foi aparecendo e ganhando sentido no projeto poético.

Os procedimentos propostos para o jogo com o objeto agulha viabilizaram uma exploração do seu uso funcional e também para além de sua significação empregada no real. Na improvisação, o ator jogou com as características estruturais do objeto (forma, volume, peso, matéria, cor, sabor) e com sua funcionalidade original, ambas fontes expressivas para a criação. Além disso, a agulha levou-nos ao uso da linha, dos alfinetes e do objeto ressonante.

No jogo lúdico, por meio do processo de *produção-destruição*⁸⁵ (UBERSFELD, 1998, p. 142), o objeto agulha assumiu funções e sentidos deslocados de sua função original, por exemplo, o ator jogou com ele como espada, pincel, lápis. Entretanto, ao desempenhar sua função, o objeto agulha pode produzir sentimentos, estabelecer relações, assumir a condição de uma presença, de um símbolo e elucidar uma retórica.

Com o *objeto ressonante*, o jogo estabeleceu-se a partir da presença emanada pelo

⁸⁵“producción-destrucción”. (Tradução da autora para fins acadêmicos).

objeto e desdobrou-se em um jogo simbiótico entre o corpo do ator e o “corpo” do objeto, produzindo imagens sem um único significado, que se propagaram no interior de cada um e também produziram imagens mentais.

Às imagens mentais chamamos representações (mentais ou sociais), ou seja, formas de conceber, de olhar, de ver, de interpretar o mundo. A imagem mental será assim o produto de várias modalidades de imagem, uma síntese em evolução de memórias, conceitos, imaginações e imagens exteriores captadas e interpretadas. Porém, a dimensão subjetiva e pluriforme destas imagens mentais escapa à possibilidade de análise.” (AREAL, 2012, p. 64)

No jogo, o *objeto ressonante* em contato com o corpo do ator durante as improvisações aproximou-se da ideia de bio-objeto de Tadeuz Kantor.

Deve existir uma ligação precisa, quase biológica entre o ator e o objeto. Eles devem ser indissociáveis.

De maneira mais calma, o ator deve tudo fazer para que o objeto seja visível, que ele exista; no caso mais radical, o ator deve constituir com o objeto um só organismo.

Eu chamo este caso de BIO-OBJETO. (KANTOR, 1990, p. 368)

No bio-objeto, acontece uma justaposição de dois elementos diferentes, que só existem juntos, e essa simbiose constrói a ação do espetáculo. No nosso caso, essa justaposição de um objeto de matéria viva (o corpo) a outro um objeto de matéria morta (objeto ressonante) não foi permanente. Ela se instaurou nos momentos em que o ator mergulhou no objeto, penetrou seus espaços e criou a ilusão óptica de dois corpos que coexistiam. No instante em que o ator inseriu todo o seu corpo dentro do objeto, este pôde assumir imagens como a de uma armadura, uma contenção, outra pele, enfim uma multiplicidade de sentidos possíveis construídos pelos espectadores. Porém, quando o ator parou de agir diretamente nele e estabeleceu linhas de tensão no espaço do jogo, o objeto seguiu emanando uma presença que por si só estava ali oferecendo resistência e sugerindo gestos.

O objeto agulha tem uma forma rígida, mas ganhou visibilidade nos gestos e movimentos do ator que o ampliou quando desenhou no espaço a sua função original. Esse objeto, em sua concretude durante as *células poéticas* eleitas para compor a cena imagética, refere-se a ele próprio e foi usado como tal, sem a pretensão de assumir uma significação que remeta a outro objeto, mas, sim, à sua própria natureza. Na coleção de

gestos eleitos para a criação cênica *Mergulho*, ele foi mastigado, perfurou o outro objeto e foi usado pelo ator para tocar partes do corpo dele. A gestualidade produzida construiu imagens que conversam com as memórias e a imaginação dos criadores e de quem frui a cena. Nesta criação, como nas obras de Duchamp e Kantor, respeitando a profundidade e a particularidade da proposta de cada um, existe um despertar do espectador como indivíduo que constrói significados e que estabelece o contato entre o mundo e a criação cênica. No entanto, parece-me que em *Mergulho* a busca por explorar a concretude do objeto na cena, não inibiu a projeção de significações que pode acontecer; além disso, o objeto agulha também flertou com o conceito de *ready-made*. Embora sua presença na cena não tenha questionado seu valor artístico como objeto, ou ele não tenha sido usado com a intencionalidade de outra função, ele trouxe em sua constituição a memória da sua materialidade, da sua *objetualidade* que se exprime na gestualidade do ator e na conversa com o público.

Sigo na construção deste projeto poético, como Kantor, tentando tocar o real, ou melhor, a presença dos corpos em conflito, para nele resgatar a “objetualidade das coisas, suas qualidades e materialidades intrínsecas”⁸⁶. Então, como já disse, na estruturação das *células poéticas* optei por investir nos gestos e nas imagens que se evidenciavam pela concretude dos objetos, na resistência ou flexibilidade que eles ofereciam em relação à ação do ator, assim como no confronto que se instaurou entre o objeto e o corpo do ator, ou seja, entre o corpo animado e esses corpos inanimados que ganham mobilidade no contato com os criadores. Isso evidencia a minha escolha por seguir investindo na possibilidade que reside nesse conflito entre os materiais, ator e objeto, com a intenção de fazer o público mergulhar em sensações, e não em racionalizações.

Na etapa de finalização deste memorial, a professora Marta Isaacsson, minha orientadora, apresentou-me o espetáculo *Still Life*⁸⁷, do encenador grego Dimitris Papaioannou, e falou-me o seguinte: “*Estive no MIT em São Paulo. E o espetáculo Still Life do Dimitris Papaioannou me pareceu ter tudo a ver com a tua proposta de trabalho. Ele*

⁸⁶Tive conhecimento deste termo na Exposição A Máquina Kantor no SESC Consolação, em São Paulo/SP. Uma expressão que foi usada nos textos da exposição e que ecoou nas minhas reflexões, fazendo sentido ao pensar sobre o uso do objeto na cena. Portanto, tomo a liberdade de empregá-la, embora não tenha encontrado um referencial teórico que embasasse o emprego do termo.

⁸⁷PAPAIANOANNOU, Dimitris. *Still life: performances 2015-2016*. Disponível em: <<https://vimeo.com/129889051>>.

trabalha horas em um muro de espuma, depois com uma placa de acrílico e então arranca fita crepe do chão. Tudo é absolutamente sobre o objeto.” Mais uma vez, Marta tinha razão! Quando assisti ao vídeo, fiquei emocionada com a beleza e profundidade da relação que a criação estabelece entre os atores e os objetos, de como a cena se formula nesse conflito concreto. Na criação do encenador grego se instaura um conflito entre o objeto e o corpo do ator, os gestos, as ações são motivadas e têm seus tons, seu desenho a partir desse confronto, desse encontro. A montagem consegue evidenciar o jogo do ator e objeto de um modo pleno, e com o qual identifico a minha busca nesta pesquisa. Embora o contato com essa obra possa ser tardio para o desenvolvimento deste memorial reflexivo, ele é um fato sincrônico⁸⁸, que vem a tempo de ser um indicador que reverbera a legitimidade dessa busca. É um estímulo que reforça o interesse de continuar investigando a concretude do objeto como recurso sensível na composição da cena e que também revela vestígios de singularidades que precisam ser evidenciadas nesse jogo, algo que intuo a partir do trecho do espetáculo que assisti e das reflexões do diretor Matteo Bonfitto: “São utilizados de forma a acentuar não sua condição de signo imediatamente decodificável ou já conhecido da representação, mas a sua condição de matéria que antecede a significação” (BONFITTO, 2016, p. 48) em relação ao que a natureza do objeto ofereceu e a exploração desse confronto por parte dos criadores.

As corporeidades exploradas pelos performers, da pedra-parede à nuvem, dos diferentes silêncios que se instauram às sonoridades produzidas pela manipulação de objetos, pelas fitas adesivas arrancadas do chão e pelos efeitos gravados eletronicamente – todos eles percebidos em sua sensorialidade, em sua materialidade mais latente. (BONFITTO, 2016, p. 45)

⁸⁸ Está relacionado ao Conceito de sincronicidade desenvolvido por Carl Gustav Jung para definir acontecimentos que se relacionam não por relação causal, e sim por relação de significado. Dessa forma, é necessário que consideremos os eventos sincrônicos não relacionados com o princípio da causalidade, mas por terem um significado igual ou semelhante. A sincronicidade é também referida por Jung de "coincidência significativa". Acredita-se que a sincronicidade é reveladora e necessita de uma compreensão, e esta poderia surgir espontaneamente, sem nenhum raciocínio lógico. A esse tipo de compreensão instantânea Jung dava o nome de "insight".

O Material expressivo:

gestos corporais

gestos sonoros

imagens

Os gestos sonoros

“O primeiro instrumento é a voz, e o melhor é o corpo.”⁸⁹

(Naná Vasconcellos)

Na *Poética do Sensorial*, as sonoridades são compreendidas como gestos sonoros que se expressam pela corporeidade do ator, pela sua voz falada e cantada, pela sua respiração e pelo contato rítmico entre as partes do seu corpo. Os procedimentos promoveram uma gestualidade sonora que se evidenciou na voz cantada, na respiração, nas melodias desenhadas com vocalizes em *bocaquiusa*, resmungos e textos, por meio da manipulação do objeto agulha em relação a diversas superfícies, dos ritmos produzidos por partes do corpo do ator em contato outras partes (palmas) ou dos tapas que são proferidos sobre o *objeto ressonante*. Além disso, o músico, Vinicius Silva, agregou ruídos, ritmos orientais, ritmo do coco e do samba, produzidos por instrumentos musicais, como conga, *kall bell*, repique, pandeiro, “pli”, triângulo e apito que são executados ao vivo.

A sonoridade desta criação cênica foi composta por várias camadas de sons, como os gestos sonoros que foram gravados, aos quais se sobrepõem à sonoridade feita ao vivo pelo ator e pelo músico. São gestos que conjugados ou isolados dos gestos corporais desenharam gestos poéticos com muita carga imagética. Como por exemplo, os gestos de *bordar, esticar a linha, olhar o horizonte, remar, acordar o corpo, mergulhar, matar mosquito* (o acaso) recombinaos com a exploração sonora do *objeto ressonante* (sons de tapas, da respiração) organizou-se a composição da *Célula Poética VII*, que pode ser vista no frame 33”12’ – 33”58’ de *Mergulho*.

Nesta *célula poética* os gestos sonoros como o som da palma e do tapa, são gestos que desencadeiam sons que podem desdobrar-se em sentidos, dependendo da reação que o restante do corpo desenha. Na execução das palmas e tapas em conjunto com o gesto imprimido no corpo como um todo, podemos “ler” tapas como um chamamento, uma dor, uma repulsa e um despertar. Este gesto do tapa sobre o figurino produz uma sonoridade forte, semelhante ao atrito entre a palma da mão e um papelão suspenso no ar. O *objeto ressonante* também oferece outras sonoridades, que remetem ao farfalhar de

⁸⁹ Em entrevista ao Viver do Diário de Pernambuco, em dezembro de 2015.

asas de borboletas e o bater de asas de um pássaro, quando o ator se desloca rapidamente com ele.

A *Poética do Sensorial* propõem a construção de uma cena imagética que comunica pelos sentidos, num diálogo que se articula por meio das diversas formas de energias contidas no ambiente, na nossa composição essas energias se expressam nos gestos que a corporeidade dos criadores promove em relação com o objeto e o espaço, as quais são capturados pelas modalidades sensoriais (visão, audição, somestesia (tato), gustação (paladar) e olfação(olfato) de quem vê. Assim “um espectador ativo quando olha alguém se movimentar vê, de fato, uma figura, mas o que ele percebe é primeiramente uma forma de ser, ou mais precisamente, uma forma de organizar seu maquinário sensorial.”(LAUNAY, 2013, p. 106). Há uma dinâmica interna que promove um modo particular de sentir e de endereçar um gesto, o criador que joga direto na cena terá uma percepção do gesto, enquanto o criador que presencia a cena terá outra. Portanto as percepções de um mesmo gesto se dão em variáveis para cada um de nós.

Notas das gravações em 02-06-2015

As experimentações dos gestos sonoros com as agulhas e os alfinetes foram gravadas⁹⁰ em três faixas, em uma captação contínua em que Álvaro utilizou diferentes materiais como base: vidro de luminária, prato de porcelana antiga, prato comum, lata, bandeja de isopor e papel, além do “mastigar a agulha”, dentro de uma improvisação livre. A composição “No Buraco da Agulha” também recebeu diferentes arranjos de vozes gravadas por Álvaro. As experimentações dos gestos sonoros listados abaixo estão registradas no DVD do Anexo D. Entre essas experimentações, as faixas 3, 7, 8 e 9 passaram a compor o experimento *Mergulho*.

Mas, falar de gesto é só uma parte do gesto, convido observar as imagens dos gestos... e junto a ouvir os gestos sonoros que estão na faixa 2 do ANEXO D, e perceber os gestos da nossa criação a seu modo, no seu contexto.

⁹⁰ Neste processo de gravação contamos com o técnico de som Paulo Arenhart.

Faixa 2 -Agulha 02

Base: prato comum

(0:00)

Base: porcelana antiga

(0:55) até (1:30)

Base: lata

(1:30) (2:20)

Faixa 3 -Agulha 03

Base: prato comum

(0:00) gradativamente

(1:04) “chuva de agulhas”

Base: bandeja isopor

(2:22) até (2:58) volume maior

Base: um vidro de luminária

(2:50) (3:15) (3:30) Pequenos fragmentos que podem vir a construir bases rítmicas

Faixa4 - Agulha 04

Mastigando

(0:00) fragmento

Base: arranhando bandeja de isopor

(0:25)

Base: papel

(1:30) riscando

Base: papel

(2:10) movimento contínuo raspando

Mastigando

(2:17) fragmento

Faixa 5 – No buraco da agulha 01

Com duas vozes e efeito

Faixa 6 – No buraco da agulha 02

Canção com letra em várias camadas de vozes

Faixa 7 – murmúrio, melodia No buraco da agulha

Várias camadas de voz

Faixa 8 – som gutural

Várias camadas de voz

Faixa 9 – assovio com efeito



Imagem 39: Gesto de tocar
Foto: Debora Piva



Imagem 40: Gesto de colocar na boca
Foto: Thiago Lázeri

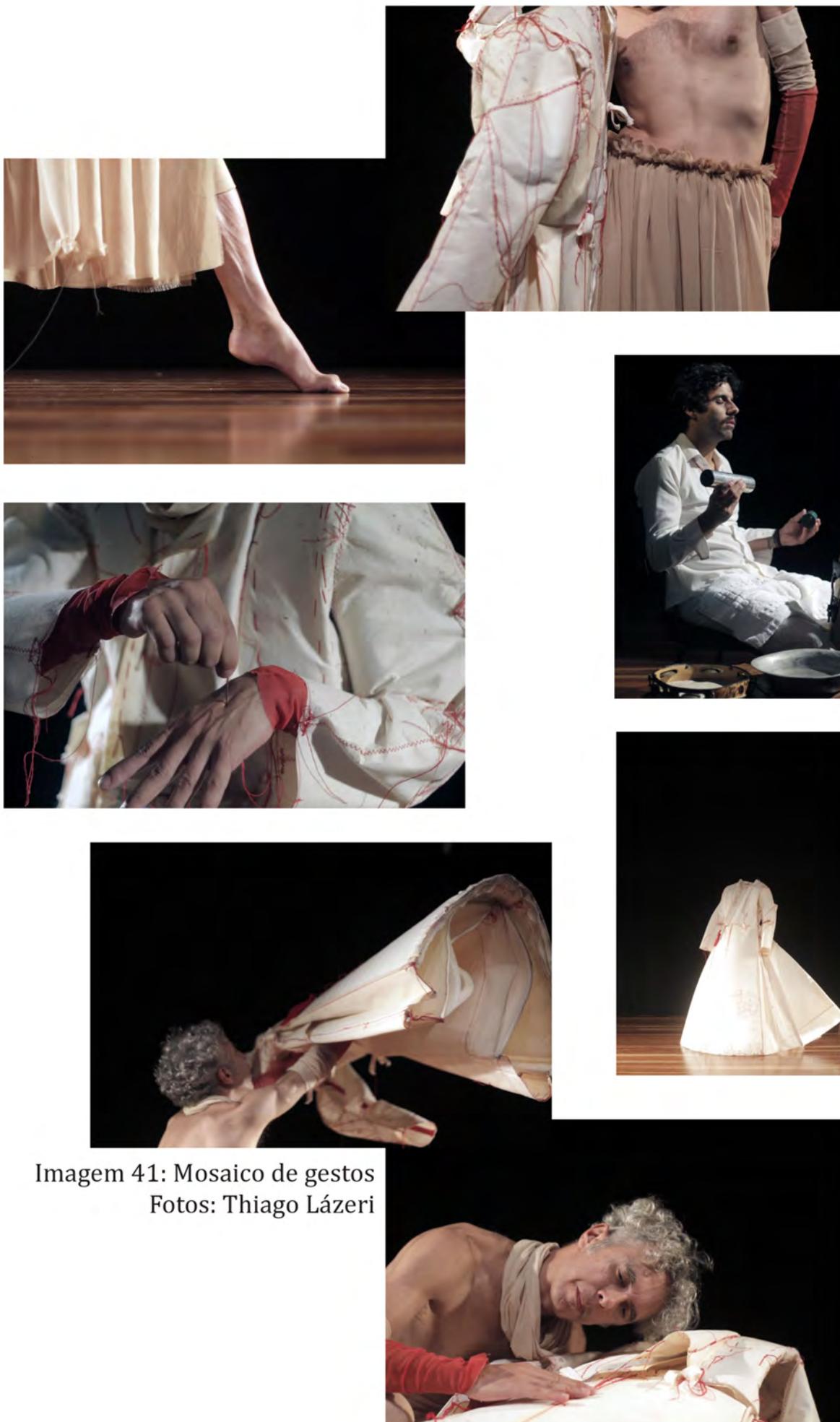


Imagem 41: Mosaico de gestos
Fotos: Thiago Lázeri

A cena imagética

na criação cênica

Mergulho



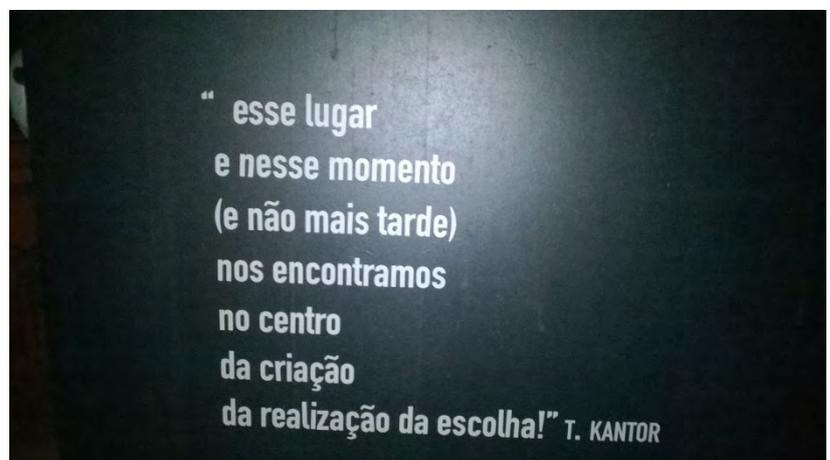


Imagem 42: Painel da exposição "A Máquina Kantor"
Fonte: Luciane Panisson

A criação cênica: Mergulho

Convido você a abrir o envelope abaixo, colocar o DVD contido nele no seu computador ou aparelho de DVD ou assistir no link⁹¹ e durante, aproximadamente, 45 minutos fruir da escrita cênica da nossa criação *Mergulho*. Depois disso, (se você quiser) seguiremos conversando.

***Sobre os procedimentos técnicos adotados
na composição da cena imagética***

“Discutir a arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias. Isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la.” (CALVINO, 1999, p. 91)

⁹¹ Criação cênica *Mergulho*. Disponível em: <https://youtu.be/OP6Be_5Fvyw>.

Para compor a cena imagética, retomei algumas estratégias usadas em processos anteriores e uni a outras que surgiram ao longo deste processo criativo. Assim, o processo de composição compreendeu um momento de distanciamento do material criativo, seguido da retomada dos registros dos materiais expressivos em fotos e vídeos, das notas sobre as percepções dos espectadores convidados, da orientadora da pesquisa e dos criadores. Posteriormente, fiz a seleção dos materiais que estavam organizados em trajetos de gestos e imagens. Após isso, voltei à sala de ensaio com o ator e depois também com o músico, e iniciamos as combinações e recombinações dos materiais expressivos selecionados que iam compondo as *células poéticas*, e elas, por sua vez, eram combinadas e recombinadas em uma composição imagética. Nessa etapa, estruturamos a composição imagética em um roteiro das *células poéticas* que foram registrados de diferentes modos: na forma escrita com descrição de todos os gestos, no formato de desenhos, numa escrita sintética enfatizando as sonoridades e por fim em um vídeo. Os três primeiros registros podem ser visualizados nos anexos A, B e C respectivamente.

Por meio desses gestos criadores, “deste anseio por uma forma de organização”(SALLES, 2011, p. 41), foi acontecendo a ação transformadora do material expressivo em direção ao nosso objeto artístico: a criação *Mergulho*.

Nesse percurso, pude perceber a eficácia de algumas estratégias para a organização do meu processo criativo. A proposta de distanciamento, os depoimentos dos colaboradores da pesquisa, os registros em vídeo e fotos, a estratégia da organização do material expressivo em células associadas a recursos novos, como o uso dos trajetos para memorização do material produzido e os roteiros desenhados para memorização da composição imagética, que foram muito úteis para situar os criadores no procedimento da Roda. Concomitante a essas estratégias, a intuição, o acaso e a confiança na inteligência dos processos foram diretrizes norteadoras do movimento criador. Essas diretrizes nos mantiveram abertos à chegada do músico Vinicius Silva, que, após a Mostra do PPGAC/UFRGS, colocou-se à disposição para contribuir com a pesquisa, e aproximaram a fotógrafa Debora Piva e o videomaker Thiago Lázeri que também contribuíram com parte dos registros da criação. Essas possibilidades e soluções foram se constituindo na sincronicidade dos fatos e no compartilhamento dos devaneios poéticos. Nesse sentido, as parcerias foram imprescindíveis fazendo jus ao que diz Salles

(2011) sobre como um percurso criador, que tem um viés colaborativo e tende para a concretização de um projeto, deixa transparecer sua ampla tendência comunicativa.

A imagem e a sensorialidade foram dois pontos de referência para a direção elege o material criativo vindo da improvisação, que tanto poderia ser de natureza plástica ou sonora. Na escolha, também havia espaço para o discurso articulado em palavras. Eram todos bem-vindos, mas precisavam estar recheados de densidade humana, sem estabelecer um modelo representativo, mas, sim, forjar na presença do ator o instante presente, o acontecimento se desenrolando no ato do jogo.

No momento da composição da seleção do material, a escolha recaiu sobre os gestos concretos que promoviam imagens, com potencial para se desdobrarem no exercício imaginativo do espectador, tanto em relação aos gestos realizados com o objeto agulha como com o *objeto ressonante*, alfinetes e linha vermelha.

Os gestos corporais foram organizados em gestos pragmáticos (referentes ao gestual que desenvolveu as funções utilitárias da agulha, como: costurar, bordar, furar, enfiar a linha na agulha e outros gestuais concretos como: mastigar, tocar-se, espalmar-se), do alfinete (despejar, largar, recolher), do fio vermelho (mastigar, revestir-se, desmanchar) em detrimento dos gestos simbólicos (referentes aos gestos que ressignificaram a agulha). Em relação aos gestos sonoros, a escolha recaiu sobre as composições melódicas, rítmicas e incidentais, que também abrangeram as letras das canções “No Buraco da Agulha” e “Sorri pra ti”, com a prerrogativa de não usá-las com a finalidade de sonoplastia. Entretanto, foram utilizadas como recursos que promoveram um ambiente sonoro, que flutuou em movimentos que foram ao encontro ou tencionaram os gestos corporais do ator. A partir dessas escolhas, o espaço atuou como uma caixa de ressonância das imagens, bem como acolheu as mudanças e a atmosfera que a gestualidade promoveu.

A dinâmica de composição da criação *Mergulho* se deu em movimentos de ordem, de desordem, de interação e de organização do material, um movimento vivo, em que o deslocamento de um gesto deformava uma imagem ou sugeria outra imagem, reverberando na organização das *células poéticas*. Foi com esse funcionamento sistêmico que a criação nasceu.

A sintaxe da escritura cênica remete ao caráter inevitável e efêmero do teatro como arte viva, ou seja, naquilo que ele tem de dinâmico e não de estático, o processo e não resultado. Assim, trata-se de um sistema vivo que [...] transgride as leis do representável.⁹² (CHANTAL; PERELLI-CONTOS, 2001, p. 9)

No momento de experimentação da composição das *células poéticas*, essa característica pulsante de um organismo vivo pode nos conduzir ao número infinito de possibilidades, que em certa medida suscitavam escolhas, que nos levavam a outras infinitas possibilidades. Ao fazer uma escolha, abrimos mão do que não foi escolhido e nos direcionamos a um caminho em detrimento de outro. Nessa conduta, é premissa investir no movimento dinâmico das escolhas e na complexidade que o compreende, pois as escolhas feitas são sempre uma violência necessária (BOGART, 2009, p. 32) para o desenvolvimento da obra, em que os “gestos construtores que, põe uma eficácia são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruição”. (SALLES, 2011, p. 35).

Nesta pesquisa de composição imagética, não delimitamos um tema, partimos de um dispositivo sensível: jogo do ator com o objeto. Podemos perceber que essa abertura nos permitiu lançar mão de acontecimentos pessoais e ao mesmo tempo estimular “conexões perceptivas imprevisíveis”(LEHMANN, 2011, 276). Conforme Lehmann (2011), “os espaços temporais do teatro pós-dramático abrem um tempo de várias camadas, que não é apenas o tempo do que é representado ou da representação, mas o tempo dos artistas que fazem o teatro, a sua biografia”(LEHMANN, 2011, 278). Como comentei anteriormente, já sabia da relação de Álvaro com a agulha como instrumento usado em seus trabalhos profissionais, mas não mensurava conscientemente o que esse objeto resgataria das nossas memórias e da nossa imaginação e a força que isso teria nas imagens que passaram a nortear a criação cênica. Isso viabilizou criar a partir de um universo de possibilidades e considerar que essa mesma liberdade também seria dada ao olho do espectador, que pode ler e fantasiar a partir de sensações e da sua intuição. Creio que o olhar de fora tanto pode ver na agulha o “objeto específico” que nos fala Didi-Hubermann(1998), como mergulhar nas fendas das imagens que o gesto do ator constrói no jogo com o objeto agulha e ver através delas . Acredito também que essa mesma

⁹²Le syntagme *écriture scénique* rappelle, d'autre part, le caractère inévitablement éphémère du théâtre comme art *vivant*, précisément en ce qu'il est *dynamique* et non pas statique, *processus* et non pas aboutissement. Ainsi, c'est en tant que *système vivant* que [...] transgressent les lois du “représentable”- (Tradução para fins acadêmicos de Helena Maria de Melo).

possibilidade se oferece ao jogo do ator com o objeto ressonante, mesmo que este emane uma presença e seus desdobramentos com o objeto em si possam estar muito ligados a ela.

Sobre a composição imagética

“O devaneio é o produto do cogito de um sonhador e tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado. Nasce na solidão, na paz, na tranquilidade de uma alma feliz e sonhadora.”(FERREIRA, 2013, p.57)

“Memória se costura, memória se remenda,” escreveu Álvaro no seu primeiro relato gráfico. Eu complemento: “Memória se costura, memória se remenda com os fios da imaginação.” A composição da criação *Mergulho* foi urdida pelos devaneios da memória e da imaginação, uma afetando a outra em um zigue-zague contínuo. Enquanto o pedal da máquina ia regendo o ritmo dos gestos e movimentos, com investimento no uso do tempo ralentado, inspiração no tempo estendido que Robert Wilson emprega nas suas criações, em contraponto com um tempo mais acelerado . O contraponto entre gestos com uma velocidade ralentada, acelerada e intermediária na marcha do ator foi o desafio maior nessa etapa. Para conquistar essa relação com os tempos, valemo-nos de uma versão sintetizada dos procedimentos: jogando com o objeto e a energia dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar) conforme já foi comentado, e Álvaro foi resgatando um tempo ralentado que tinha surgido na experimentação com os objetos, um tempo dos gestos que nos remetia à dança *Butoh*⁹³. Mesmo assim, as limitações impostas pela Doença de Parkinson reverberavam no deslocamento mais acelerado, causando uma travadeira⁹⁴. Assim, tivemos que acolher a possibilidade de que em algum momento da cena o ator poderia “parar” e acolhemos essa parada como um novo gesto, como já vínhamos fazendo com *o passo da gueixa* e *o passo da cabrocha*⁹⁵, variações que já haviam aparecido durante o jogo com o objeto. O importante sobre essa questão era

⁹³Dança que surgiu no Japão no final dos anos de 1950 durante o movimento de contracultura. Foi uma reação cultural a ruínas e traumas deixados pela Guerra e pelas bombas atômicas. É uma dança espiritual, quem dança *Butoh* carregará seus mortos.

⁹⁴Vide Glossário da pesquisa.

⁹⁵Idem nota anterior.

Álvaro estar disposto a essa atitude. As particularidades que em um primeiro momento se configuraram em um contratempo nos presentearam com a certeza do risco e do frescor durante a performance do experimento. Em função disso, nós nos colocamos realmente abertos a surpresas que o corpo de Álvaro poderia nos trazer dentro da criação, estávamos prontos para assumir essa circunstância e jogar com esse fato no instante presente. Nossas ferramentas mais evidentes para essa possibilidade de jogo eram as estratégias que o ator foi descobrindo durante esses momentos em seu cotidiano e que agora passavam a configurar-se como nosso recurso de cena, e poderiam ser usados sempre que um desses gestos se manifestasse. Essa peculiaridade do ator insinua um traço performativo no nosso experimento e coloca todos os criadores – que o acompanham – em um estado de disponibilidade e escuta ainda maior, no espírito da improvisação que está na base da nosso processo criativo.

Assim, os gestos, as sonoridades e as imagens que haviam sido produzidos e organizados como trajetos durante os procedimentos com o objeto agulha e o *objeto ressonante* foram sendo combinados e recombinaados em células poéticas para, em um momento seguinte, serem articulados entre si, o que derivou em alguns roteiros de imagens. Esses roteiros foram experimentados e, na etapa da qualificação, optamos por um roteiro que foi depurado. Posteriormente, seguimos refinando esse roteiro, até chegar à composição imagética *Mergulho*. Então, passamos a ensaiá-la até o presente momento. Na composição das *células poéticas*, fizemos sobreposições, recombinações, rupturas, repetições dos gestos e, assim, imagens em diferentes planos, níveis, deslocamentos e energias mobilizaram outras nuances de tonos corporal e instauraram atmosferas na cena improvisada. Nessa prática de retomada dos materiais, os gestos e as imagens foram retroalimentados e fecundaram as emoções, memórias e metáforas que o jogo traz à tona, constituindo o manancial que amalgamou o experimento imagético *Mergulho*.

As *células poéticas* foram sendo processadas de um modo particular que acho importante compartilhar não como um modelo ou método, mas como uma inspiração para confiar na inteligência dos processos e para estar atento a particularidades que indicam um caminho estético ou uma estratégia de criação.

Assim, o relato que segue não estabeleceu uma distinção sobre a origem especificada dos materiais, algo que se tornaria enfadonho e desnecessário, pois neste

processo acontece a retroalimentação de uma imagem, de um gesto no outro. A proposta desse relato é fazer o recorte e separar os retalhos, em algumas imagens e gestos, e por meio deles explicar sobre o processo de composição dos materiais.

“costurar com linha”

Este gesto desencadeou uma imagem mental, fruto da minha imaginação, do acervo metafórico e afetivo de quem olha, no caso eu, a encenadora.

Imagem mental: uma criança brincando com muitas linhas, como um gato com o novelo entre as patas; um fio que envolve um rosto; o rosto coberto por fios de linha que distorcem os seus traços; um homem todo enredado em fios de linha; e, por fim, resquícios de fios saindo da sua boca.

Uma imagem que na coerência interna da nossa criação se materializou em duas *Células Poéticas I e II* onde o ator desenvolve gestos com fios vermelhos.



Imagem 43: Comendo/vomitando os fios
Foto: Thiago Lázeri

“costurar o corpo com e sem linha”

Imagem mental: Um close up da mão de Álvaro segurando a agulha, da agulha atravessando a “pele” da roupa, das veias da mão, da linha da mão e o frio metálico da agulha sutilmente atravessando os “tecidos”. Penso em usar uma linha na agulha ou muitas linhas ou muitas agulhas com linha de cores diversas a costurarem o “corpo” vestido com uma tonalidade clara. Além disso, penso no ator envolto por fios de linha, com agulhas penduradas pelo corpo. Vejo essa imagem em branco, cinza, azul e vermelho.

Na obra da artista Ana Tereza Barboza (2008) encontrei imagens referência, como a que esta abaixo, para a composição desta *célula poética*.



Imagem 44: Bordado e transfer sobre tela de Ana Tereza Barboza-2008.
Foto: Ana Tereza Barboza

Na composição da criação *Mergulho*, essas imagens se desdobraram na *Célula Poética IV* que teve início quando o ator abriu o *objeto ressonante* e revelou o peito aparentemente desnudo. Enquanto ele fazia isso, murmurava sons que na sequência se tornaram a composição “No buraco da agulha”. Pegou um fio de linha e passou a tentar colocá-lo na agulha. Quando isso aconteceu, ele bordou uma transparência fina que revestiu o seu peito, depois pega outra agulha, já com linha, e seguiu o bordado, ao terminar um “X” no peito, ele fechou o objeto e cessou os murmúrios.

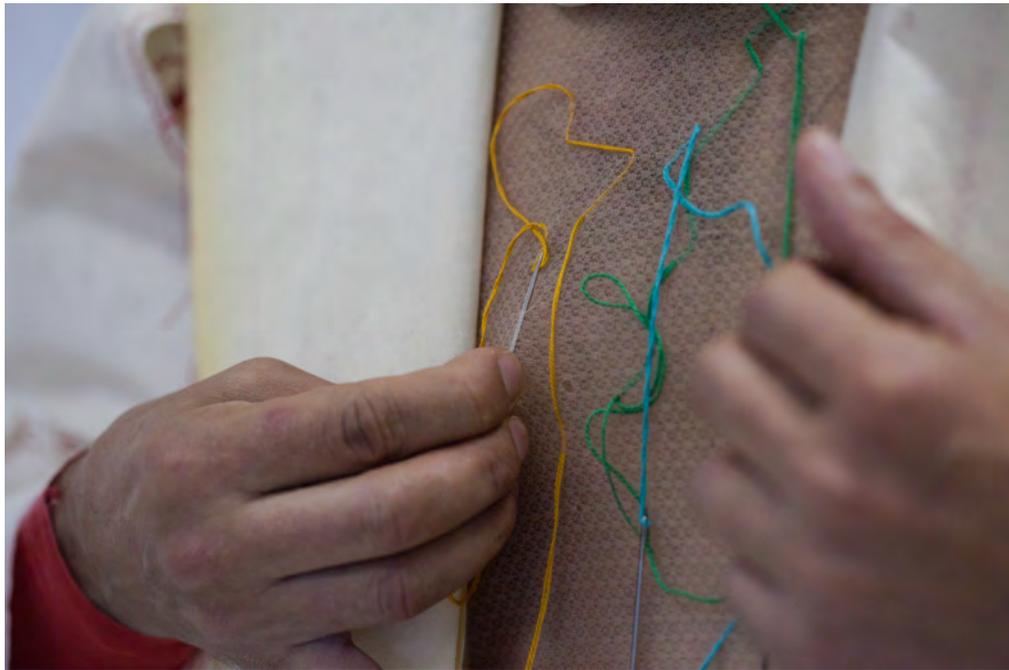


Imagem 45: Bordar o peito
Foto: Debora Piva

“espetar o braço”

Imagem mental: Ele costurou o seu braço que estava quase solto do resto do corpo. A profusão de fios era cada vez maior. O corpo por baixo do terno estava nu. Quando abrimos o casaco, ele revelou uma infinidade de fios, como a fibra da carne, as veias e as vísceras. Projetado sobre o corpo escorreu uma tinta vermelha, logo sobreposta pela cor azul. Uma agulha desenhava formas com as tintas que foram projetadas sobre o corpo do ator.

“A agulha e o gesto de costurar foram também, aos poucos, alimentados pela consciência de um corpo que hoje enfrenta algumas limitações físicas colocando em cheque a capacidade e a qualidade do ator que se coloca em um processo de criação. (...) E a agulha? - Bem, ela também me remete às inúmeras coletas de sangue que os cuidados com a saúde exigem e quando me dou por conta estou tentando costurar, remendar o braço que treme ou as pernas que prenunciam uma possível queda”, relata Álvaro.

Este gesto desencadeou em Álvaro uma emoção muito profunda, que se repetiu em várias ocasiões que retomávamos o gesto. Ele acionava as emoções recolhidas na memória dos inúmeros exames de sangue aos quais ele se submete periodicamente, a fim de acompanhar a estabilidade da sua saúde, na memória do braço que treme, que às vezes não responde e o impede de tocar violão como antes. Porém, na composição da *célula poética*, pedi a Álvaro que recolhesse parte de sua emoção a refreasse, não desse tudo para o público. Essa orientação visava fortalecer o gesto, manter a força dele resguardada no interior do próprio gesto. Segundo Anne Bogart, isso gera energia no ator e interesse no público, assim o ator pode jogar com a sensibilidade sinestésica do espectador. Álvaro chegou à sutileza de esboçar um sorriso de canto de boca, um gesto sonoro, enquanto espetava seu corpo.

A imagem, relato e as experimentações sintetizaram-se em duas *células poéticas*, que se apresenta em momentos distintos dentro da composição imagética.

Célula Poética V: tirou uma agulha do punho e virou-se de costas para o público, abriu os braços perpendicularmente ao corpo, a mão esquerda fechou, a mão direita com agulha desenhou um trajeto pelo alto da cabeça, foi do lado direito para o esquerdo, olhou para a mão, a cabeça acompanhou o trajeto, a agulha espetou o braço esquerdo, o braço esquerdo recolheu-se, o direito abraçou-o e ninou o braço.

Célula Poética VIII – (silêncio) De frente, abriu os braços perpendicularmente ao corpo, a mão direita com agulha desenhou um trajeto pelo alto da cabeça, foi do lado direito para o esquerdo, olhou para a mão, a cabeça acompanhou o trajeto, tirou a agulha do braço esquerdo, sorriu, recolheu os braços. Tocou com a agulha a mão e o braço esquerdo, rosto, peito, enquanto repetia em sussurro: Tô aqui! Tô aqui! Olhou para a plateia. Caminhou para a frente do proscênio, mirou a plateia. Soltou a agulha. Virou-se para trás. Foi para o fundo.



Imagem 46: Cambrê
Foto: Debora Piva

Memórias do “jogo com agulha”

A mãe de Álvaro é costureira de profissão... “aprendeu a costurar desmanchando camisas e costurando-as novamente”, conta ele. Eu (Luciane) cresci vestindo roupas confeccionadas por costureira... ele se lembra da sua infância e das brincadeiras com caixas de linhas e retalhos coloridos ao som do pedal da máquina de costura da mãe... Eu me recordo das casas de costureiras que frequentei da infância à vida adulta... Eu (Luciane) tenho prazer em ver uma peça transformar-se nas mãos de costureiras, ressignificação de materiais, a carga de memória que habita neles... Álvaro recorda a mão de sua mãe conduzindo o tecido pela máquina de costura... minha avó foi menina-costureira... A casa de Álvaro tinha amontoados de tecidos...em cores...texturas diversas... minha avó Lota costurava seus sutiãs... Ele recorda de emaranhados de fios de linha...punhados de agulhas...alfinetes espetados em uma almofadinha...os panos marcados com giz...o fio da agulha mergulhando no tecido... Eu (Luciane) me lembro do

fascínio que tinha por colocar a linha na lançadeira da máquina e como adorava brincar de balanço no pedal da máquina de costura da minha mãe Onira.

No experimento, essas memórias estão na *Célula Poética VI*, na imagem dos alfinetes que vão sendo deixados pelo chão, para em um momento seguinte, serem recolhidos em uma brincadeira pelo ímã que tem na extremidade do *objeto ressonante*.



Imagem 47: Alfinetes 1
Foto: Thiago Lázeri



Imagem 48: Alfinetes 2
Foto: Thiago Lázeri

“Costurar o braço”

Durante o processo criativo Álvaro trouxe relatos de seus deslocamentos em casa e na cidade onde enfrentava o desafio das *travadeiras*, elas também se manifestaram em algumas momentos de experimentação. E o ator sempre se colocou de modo determinado e humorado na busca por estratégias para supera-las, incorporando os tremores e *passo da cabrocha* como gestos da criação. Diante desse contexto e das memórias sobrepostas, ressoou em nós o gesto de costurar como um ato de criação, de transformação, de reconstituição.

Imagem mental: a pele como tecido, com um corte profundo que é costurado, as fibras do pano são as fibras da pele e entre seus espaços escorre o sangue: a vida.

Essa imagem se fortalece no gesto de Álvaro costurando o seu braço e na postura dele, em seguir investigando modos de lidar com a nova condição de seu corpo. A esta camada de materiais, agrego a imagem da minha avó Lota que costurava somente com a mão esquerda, pois, nos seus últimos 15 anos de vida, experienciou a condição de um corpo com o lado direito paralisado por uma trombose cerebral, perdendo a fala articulada e a coordenação motora dos membros inferiores e posteriores. Nessa condição, passou a costurar para ela mesma, como as blusas das imagens abaixo.



Imagem 49: Blusa da vó Lota
Foto: Luciane Panisson

Quando um gesto é retomado por várias vezes consecutivas, ele amplia suas possibilidades de percepção, ganhando outros sentidos, torna-se um gesto poetizado. Esse fenômeno é viabilizado pela exploração de espaço e tempo na realização do gesto como um todo, por exemplo, o gesto de costurar, que ao ser ampliado, reduzido e suspenso pelo ator, transformou-se, sob o meu olhar, em remar, bordar, esquivar, revelando no gesto outros gestos possíveis, que residem na esfera da plasticidade do sistema perceptivo, também concedida pelas variantes de tempo e tons empregadas nele. Esse recurso do gesto poetizado se fez presente nas composições coreográficas de Pina Bausch, em que muitos bailarinos executam um mesmo movimento. Segundo Gil (2004, p. 178), nesses gestos acontecem “a proliferação paradoxal das singularidades” que permite a produção de multiplicidades que podem ser acentuadas pelo grupo e alimentar a potência imagética da cena.

“tirar a pele”

Foi um gesto que propus a Álvaro enquanto jogava com o *objeto ressonante*. A gestualidade sonora que emanou desse gesto o desenhou como uma sonoridade com força visceral, que vinha das entranhas, acompanhada de gestos corporais lentos e densos. Um gesto que resultou na composição da *Célula Poética IX*.



Imagem 50: Tirar a pele
Foto: Thiago Lázeri

O espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lindo e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova arte de assistir”, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática. (LEHMANN, 2011, p.276)

A busca pela neutralidade do espaço revelou-se uma ambição ingênua, diante de um olhar para o qual tudo fala, não há neutralidade nem na caixa preta, nem no cubo branco, ambos são impregnados de expressividade, e a cor deles já compõe um espaço óptico diferenciado. A meu ver, no cubo branco, o ator e os objetos ganham saliência, destacam-se. Na caixa preta, eles orbitam no espaço da cena. Experienciar esses dois espaços nos permitiu ampliar as nossas escolhas. Na etapa inicial da pesquisa, optei pela sala branca da Aldeia, um espaço que abrigou as nossas necessidades básicas: mobilidade, liberdade e baixo custo orçamentário. Também trazia comigo a referência cenográfica usada no espetáculo *Das Flor*, como a caixa branca que, em diálogo com *Objeto-Dobras*, atores, figurinos, luz e som compunha a encenação e que, ao meu ver, conferia a ela um potencial imagético consistente. Nessa busca, chegamos à Aldeia⁹⁶, um sobrado que tem ao fundo um jardim e, após ele, uma sala branca retangular com espelho em uma das paredes. Sem considerar, é claro, o espelho, que reflete a imagem do ator e de alguns outros materiais que ali estão, encontramos nesse lugar um espaço com neutralidade aparente. Inclusive houve um momento em que cogitei o uso da cena circular, pelo fato de o ambiente intimista da Sala da Aldeia permitir aos criadores desenvolverem o jogo no centro do espaço e, em seguida, deslocá-lo para outra área, um convite a essa configuração.

⁹⁶Coletivo de criadores da área literária, desenho, fotografia, moda, *hair designer*, *designer* de calçados, gastronomia, práticas corporais, que convivem como uma tribo eclética em um lugar arejado, no melhor sentido desta palavra.

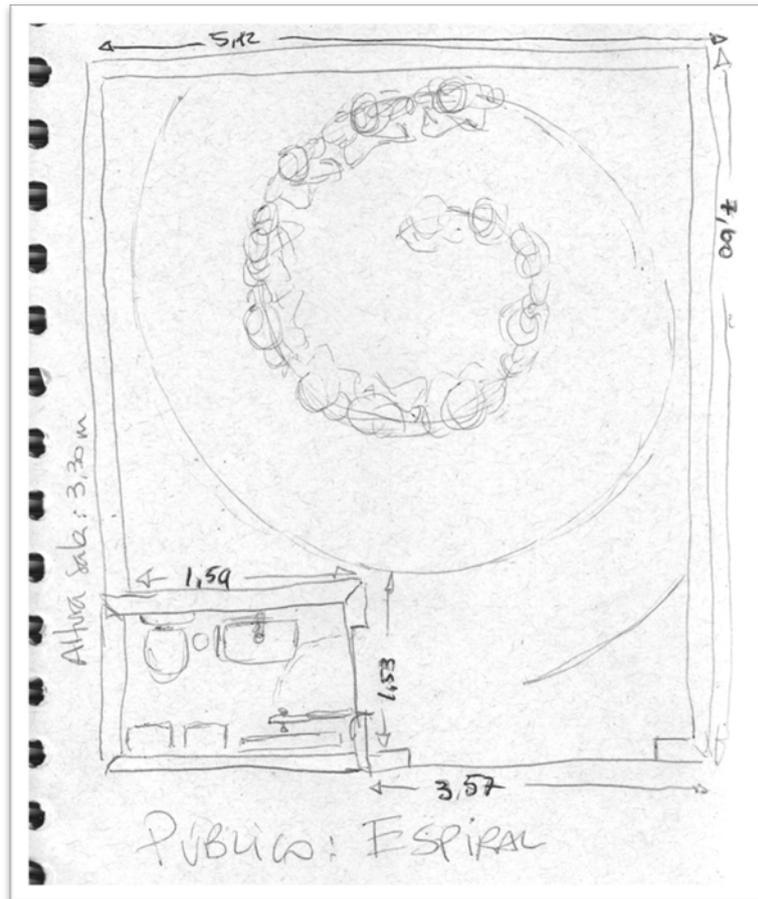


Imagem 51: Sala da Aldeia de Álvaro Vilaverde
Ilustração: Álvaro Vilaverde

Nela, experimentamos suprimir a divisão entre palco e plateia para encontrarmos uma proximidade entre ator e espectador, colocando-o “em uma espécie de lugar único”(ARTAUD, 2006, p. 110). Entretanto, a proposição de construir uma composição imagética, mais especificamente a perspectiva das imagens com o objeto ressonante, não favorecia alguns ângulos, o que nos levou a desconsiderar essa hipótese.

No ambiente branco, a figura recortada por esse fundo, ganhou saliência e desenhou concretamente o seu espaço. Como disse Artaud (2006, p. 36), “a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido”, assim a unidade da cor presente na sala faz realçar os deslocamentos do ator, a cor de suas roupas e absorve a gestualidade e os objetos. Por isso, no decorrer das experimentações, para investir no espaço todo branco como um elemento da criação, optamos por ocultar com cortinas brancas o espelho e a porta de vidro. Sempre conscientes de que essa escolha

reverberaria nas cores que o ator usaria na cena e como apresentaríamos outros materiais que comporiam o experimento.



Imagem 52: Experimentações de Álvaro e agulha
Foto: Luciane Panisson

No entanto, no transcorrer da pesquisa, a participação na Mostra do PPGAC e a possibilidade de um espaço com recursos de iluminação nos levou ao Teatro Alziro Azevedo, uma mudança que, a princípio, foi circunstancial, mas nos fez optar pela caixa preta.

Na cena da criação *Mergulho*, a exemplo da experiência de *Das Flor*, já citada aqui, vejo no espaço vazio um lugar que se refere a muitos outros e poderá, na relação com o público, materializar-se para além das imagens sugeridas pelos gestos, pela iluminação e pelos objetos. Para Brook (2000, p. 22), “a ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação”. A poesia do espaço, segundo Artaud (2006), pode exprimir para além do domínio da palavra, pois, por meio da concretude das presenças conjugadas, ela evoca as subjetividades e cria sentidos. A escrita cênica dessa criação propõe a comunicação pelos sentidos, que se estabelece na percepção das imagens desencadeadas pela gestualidade que o ator desenha no espaço, um discurso em que a

palavra não é soberana, e sim um elemento possível, mas não essencial. Uma criação que se articula na “linguagem de ações (*gestos*), uma linguagem de sons, uma linguagem de palavras como parte do movimento”. (BROOK, 2000, p. 55).

O espaço imagético da criação *Mergulho* é um lugar onde a concretude dos gestos do ator e do músico destaca-se no espaço vazio da cena, em um teatro feito no espaço, por meio de gestos, movimentos e rumores como propôs Artaud.



Imagem 53: Criação Cênica *Mergulho 1*
Foto: Thiago Lázери

Para Tadeusz Kantor, “O ESPAÇO é o próprio OBJETO (de criação) e o espaço principal! O espaço carregado de ENERGIA. O espaço que contrai e se estica. O espaço GERA as formas!” (KANTOR, 1990, p. 338). É exatamente desse modo que percebi o espaço durante os ensaios, possibilitando as tensões, ampliando e acolhendo a energia dos gestos e contornando as formas e os objetos.

O espaço vazio da cena da criação *Mergulho* possibilita que a imaginação preencha as lacunas e acolha as imagens produzidas pelos gestos dos criadores e pela imaginação material do espectador. “Paradoxalmente, quando menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos.”(BROOK, 2000, p. 23).

Na poética do diretor Robert Wilson, um dos recursos explorados é o tempo, como situa Sánchez (2002) “um tempo ralentado, que, segundo Wilson, é o tempo real entre o pôr do sol, o movimento das nuvens, o amanhecer”.⁹⁷ No ano de 2011, tive a oportunidade de assistir a um de seus espetáculos, “Krapp’s Last Tape”⁹⁸ e, como espectadora, pude experienciar uma encenação em que a orquestração dos recursos é precisa, a cena é tomada por linhas que desenham ângulos com exatidão, um acabamento asséptico. Uma encenação apolínea, grandiosa em seus recursos tecnológicos e, ao mesmo tempo, sutil na atuação. A abordagem do tempo nessa obra de Robert Wilson está na ação vocal e corporal e nos movimentos de luz que convidam os espectadores à contemplação das coisas simples que se desenrolam no palco e leva-os a um tempo que está nos fenômenos da natureza, no nosso cotidiano, encoberto pela dinâmica acelerada da vida contemporânea. A nossa busca dentro da criação *Mergulho* está aliada ao tempo ralentado (também) como um tempo interior que se dilata para se tornar visível, um recurso que foi investigado e aparece no gesto de tocar o vestido. Esse gesto visa valorizar essa ação de convidar o espectador a viver essa experiência da contemplação diversa da imagem, de perceber seus detalhes que, ao mesmo tempo, exteriorizam o tempo interno do ator, o tempo de familiariza-se com o objeto ressonante, o tempo de perceber o que dele emana e criar suas leituras para além do lido por nós.

⁹⁷“*En un tiempo ralentizado, que, según Wilson, es el tiempo real de la puesta de sol, del cambio de las nubes, de amanecer*”. In: SÁNCHEZ, 2002, *apud* SHYER, L.; WILSON, Robert; *et al.* Nueva York: [s.n.], 1989, p. XVI. (Tradução da autora para fins didáticos).

⁹⁸“A última gravação de Krapp”(tradução da autora para fins didáticos)



Imagem 54: Tempo ralentado 1
Foto: Thiago Lázeri



Imagem 55: Tempo ralentado 2
Foto: Thiago Lázeri



Imagem 56: Tempo ralentado 3
Foto: Thiago Lázeri



Imagem 57: Tempo ralentado 4
Foto: Thiago Lázeri



Imagem 58: tempo ralentado 5
Foto: Thiago Lázeri

Nesta criação, tenho a intenção de explorar o tempo como uma opção estética, por meio da composição do ritmo com o uso de diferentes velocidades, níveis e tons impressos na gestualidade do ator, uma característica que se manifestou no início das experimentações com o objeto agulha e seguiu sendo explorada em gestos distintos. Posteriormente, dentro da composição imagética, o tempo foi definido, na *célula poética*, comentada anteriormente, e em outros momentos, como no gesto de “espetar a agulha” no braço e no gesto de “retirar a agulha do braço”, comentados nas páginas 129 a 131 deste capítulo. Nesse gesto, o tempo ralentado acontece no silêncio, no gesto do braço que desenha no ar o deslocamento da agulha, um gesto escultural, que propõe a experiência do tempo e confere ao ator o “*status* de escultura gestual”.(SÁNCHEZ, 2002, p. 161). Por vezes, Álvaro questionou-me sobre a exigência que o tempo dilatado pode fazer ao espectador. Lembro-me de dizer a ele que acreditava nessa alternativa por ser um estado que remetia à dança *Butoh*⁹⁹ e por ter surgido durante o estágio de experimentação; por isso, dizia respeito à gênese do que estávamos trazendo à tona nesta criação. Isso está presente no comentário de Expinho, quando ele fala da vontade de “afogar-se” que esse trecho da criação instaura nele. Nessa sensação de abandono, reside o tempo dilatado, um recurso que imprime na composição imagética um espaço

⁹⁹Dança que surgiu no Japão no final dos anos de 1950 durante o movimento de contracultura. Foi uma reação cultural a ruínas e traumas deixados pela Guerra e pelas bombas atômicas. É uma dança espiritual, quem dança *Butoh* carregará seus mortos.

para promover a contemplação e aguçar a percepção de quem faz e de quem vê, um convite para mergulhar na sensação que esse emprego do tempo confere à gestualidade do ator.

Para investigar a potencialidade das imagens em direção a uma cena imagética, investimos na repetição indeterminada do gesto de colocar a linha na agulha, algo que aconteceu acidentalmente durante um ensaio e gerou em nós uma expectativa prazerosa. Ao retomar na cena esse gesto e a exploração consciente da variante de espaço e tempo em que ele pode se realizar, quisemos reforçar nele a expectativa da efetivação da ação, criando a possibilidade imanente da não concretização desta. Para tanto, acordei com o ator a disponibilidade de jogar com essa fenda de incerteza como alternativa na construção da cena, ou seja, propus que essa variante de possibilidades constituísse esta escrita, que é uma opção consciente de se colocar no tempo presente da ação, no aqui e agora, e jogar com isso dentro do universo desta criação. Pode soar ingênuo colocar as coisas dessa forma, pois na vida não temos a certeza de nada até estarmos vivendo o presente momento das ações, e esse instante vivido já lhes denota a aura de passado. Porém, de um modo geral no ofício das artes da cena, compomos criações e pretendemos executá-las com domínio e precisão. Sendo assim, interessa-me a busca de desenvolver na cena um gesto que tem em si uma dicotomia, pois está na mesma medida eminentemente destinado ao fracasso ou ao êxito. Um gesto impregnado do frescor da incerteza, mas sabendo que está ancorado por horas de experimentação.

A coreógrafa Pina Bausch usava como “método” de trabalho perguntas concisas, como telegramas, e, segundo Gil (2004, p. 172), “cada espetáculo, nasce, essencialmente, das respostas que os bailarinos dão às centenas de perguntas que a encenadora lhes faz”, e essas respostas constituem o material de base para o desenvolvimento da peça. As criações de Robert Lepage configuram-se a partir das experiências dos atores e, de acordo com Dundjerovic (2007, p. 7), “Lepage não impõe o seu ponto de vista aos atores, mas cria um ambiente para que eles joguem, explorem e descubram o que se esconde de seus planos conscientes”. Essas abordagens do processo criativo conferem às suas produções uma pluralidade de pontos de referências pessoais, resultando em uma encenação em multicamadas, algo que se comunica com a minha perspectiva de escrita cênica que é amalgamada pelo acervo pessoal dos criadores, bem como pretende promover entre a cena e o público múltiplas camadas de leitura da criação *Mergulho* e oferecer ao espectador a possibilidade de ver pela ranhura de um *palimpsesto*. O mesmo

acontece com a escolha por associações, dissonâncias, sobreposições e variações do material sonoro e corporal das células poéticas que resulta em um procedimento de colagem que dialoga com a polifonia da cena patchwork¹ de Pina Bausch e a *mise-en-scène* performativa¹ de Lepage .

A relação que se estabelece entre a pesquisa que desenvolvemos e as diretrizes do trabalho de Lepage e Bausch é, sem dúvida, o espaço que se tem para o material pessoal dos artistas envolvidos e a ênfase que o trabalho dá para outras formas de expressão teatrais, como movimento, som, objeto, ator, figurino e luz, jogando com eles de modo lúdico e compondo com esses recursos a *mise-en-scène* no mesmo nível de importância da palavra dita.

Parafraseando Dundjerovic (2007, p. 7), o processo colaborativo transforma os criadores em escritores de seu próprio material.

Nessa perspectiva, o cineasta Tiago Expinho contribuiu com a linguagem dos registros fílmicos desta pesquisa e com o pensar da criação cênica ao mencionar suas considerações sobre o que sente e vê nos gestos escolhidos para compor a cena. Os comentários de Expinho tornaram visível o ato de “imaginar como a faculdade de deformar imagens “(BACHELARD, 2001, p. 3) quando apresentamos a ele as células que tínhamos. Suas observações sobre os gestos e as imagens construídas a partir deles trouxeram em si o âmago das motivações despertadas pelo objeto em Álvaro e em mim, mas também vieram recheadas pela imaginação do cineasta. Um exercício com o qual me identifico e que me estimula a seguir investigando por esse território onde a memória afetada pela imaginação traz densidade, poesia e prazer ao ato criativo, tanto para quem faz como para quem vê. A imobilidade presente no exercício de imaginar torna-o um combustível da criação que, desde as primeiras experimentações, possibilitou-me (naturalmente) uma abertura à combinação, recombinação e transformação dos materiais, assim como viabilizou o exercício do pensamento complexo na minha escrita cênica. Durante toda a etapa, ficou muito claro que a tomada de consciência das memórias despertadas era acompanhada da interferência da imaginação sobre elas, tornando indistinguível o que era memória de fato e o que era imaginação sobre os fatos recordados. Sabe-se que a memória é afetada pela emoção envolvida, e “a imaginação é a manifestação do ato de existir do homem”¹⁰⁰, e isso no meu ponto de vista torna o

¹⁰⁰ WILLIAM, Blake *apud* BACHELARD, 2001, p.143.

território das imagens ainda mais fecundo em sensações e conteúdos subliminares que possam ser transmitidos ao público. Para Bachelard (2001, p. 3),

o vocabulário fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da *novidade*. *Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano*.

Sobre isso, cabe compartilhar o depoimento da colega de mestrado, Paula Martins, recebido por mensagem no Facebook¹⁰¹ após a apresentação da criação *Mergulho* na Mostra de processo promovida pelo PPGAC¹⁰², momento em que foi possível comunicar e ouvir as percepções e os questionamentos dos presentes.

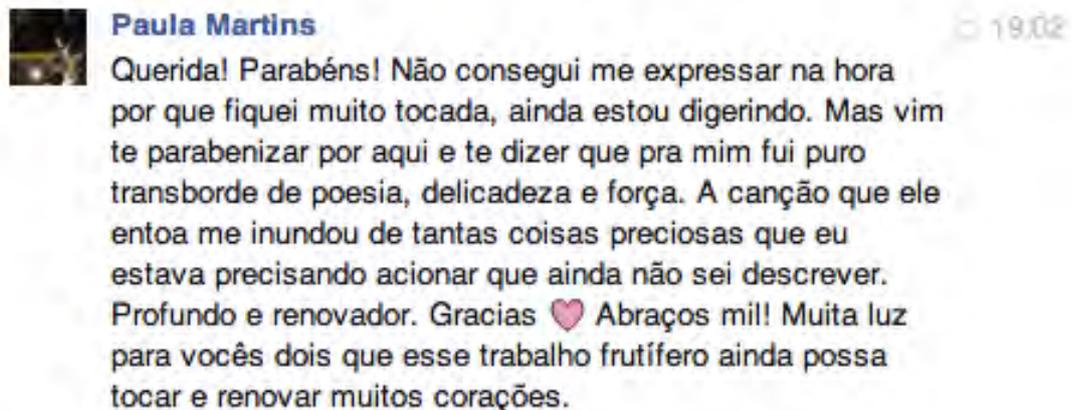


Imagem 59: Depoimento
Fonte: Arquivo pessoal da autora (Facebook)

Didi-Huberman (1998), ao analisar um trecho da obra literária de Joyce, apresenta-nos a discussão deste sobre a “inelutável mobilidade do visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34), que, segundo ele, traz “todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida que põe em ação o jogo anadiômico, rítmico, da superfície e do fundo, fluxo e do

¹⁰¹0 Facebook é uma rede social que permite conversar com amigos e compartilhar mensagens, links, vídeos e fotografias. A ferramenta criada em 2004 pelos americanos Mark Zuckerberg, Dustin Moskovitz, Chris Hufghes e pelo brasileiro Eduardo Saverin também permite que você receba as novidades das páginas comerciais das quais gosta, como veículos de comunicação ou empresas. Para entender melhor seus recursos, NOVA ESCOLA explica abaixo as principais funcionalidades oferecidas. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/formacao/formacao-continuada/como-funciona-facebook-624752.shtml>>.

¹⁰²Evento promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul outubro/2015 com o intuito de estimular a troca entre alunos da graduação e pós-graduação.

refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento”(DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). A fecundidade de uma imagem instaure-se quando devaneamos, vemos as imagens ausentes multiplicarem-se pelas fendas e arestas da imagem primeira, “é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Nos procedimentos de condução da investigação e da formalização da criação cênica desta pesquisa, como pode se verificar no Capítulo 2, os componentes de que nos fala Georges Didi-Huberman estão imbricados no olhar da direção que, por sua vez, acabam afetando o olhar do ator e, conseqüentemente, podem manifestar-se no olhar do público. Quando Tiago Expinho diz para Álvaro: “A sua performance dá vontade de a gente se afogar, dá vontade de continuar ali. (*olha para mim*) Muito sádico isso”. Ele manifesta a sua mobilidade espiritual diante das imagens que o levam ao devaneio, o fluxo das imagens que estamos propondo o seduz. Nessa situação, “os desejos de alteridade, os desejos de metáfora, os desejos de duplo sentido”(BACHELARD, 2001, p. 3) encontram espaço na cisão de que nos fala Didi-Huberman (1998).

Eu tenho prazer pela ação imaginante, pelo discurso polifônico que uma encenação pode ter em sua escrita. Assim, o exercício de olhar e escutar o gesto em si (ver o que ele contém), assim como viabilizar o espaço para o que ressoa dele, o que em um primeiro momento é imperceptível, é uma premissa do meu pensar artístico. Em uma criação colaborativa, a composição da cena é um território de fecundidade onde a interação de materiais, que compõem a totalidade da criação, pode ser revisitada a cada retomada do olhar sobre a ela, principalmente quando conduzimos um processo com abertura, sem definições prévias sobre tema e espaço.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. (BACHELARD, 2001, p. 1)

Sobre os

desafios,

devaneios,

constatações

e

descobertas

desta pesquisa

Espera-se que a contribuição de uma pesquisa seja focada no objeto de estudo, e isto não poderia ser diferente. Assim nestas considerações pretendo discorrer sobre os caminhos que a pesquisa aponta em relação ao jogo com o objeto como procedimentos de criação e composição da cena imagética, e suas contribuições para o fazer cênico.

Mas, antes de dedicar-me a esta reflexão sinto necessidade de refletir, mesmo que brevemente, sobre o processo de escrita do memorial. Uma contribuição que num primeiro momento pode parecer de fundo narcísico, mas que pretende perguntar-se mais do que responder, em relação ao desafio de validar em palavras um estudo em artes, no caso específico, que versa sobre uma comunicação sensorial e a imagem em movimento.

Este memorial começou na busca por abarcar referenciais teóricos e prática artística numa escrita que almejava ser diferenciada, criativa e se constituir num documento de validação da pesquisa artística dentro da academia. No entanto, o memorial crítico reflexivo sobre uma pesquisa de caráter empírica no âmbito acadêmico do pós-graduação configurou-se para mim num campo de batalha interior, de um lado a expectativa de construir um memorial com um formato autoral e ao mesmo tempo com igual valor reflexivo. E do outro a pouca inspiração advinda dos modelos de escrita e das exigências da forma que numa perspectiva geral validam o documento. Uma batalha onde não conseguia vislumbrar o horizonte da vitória, a conclusão do memorial passou por euforia, derrota, persistência, tédio, desilusão, resignação, expectativas. Nesta luta minha munição não era satisfatória, não havia encontrado uma metodologia da escrita que abarcasse o desejo de absorver as indicações que recebi da banca e da orientação, as vontades, as sugestões e a insegurança tencionavam a escrita, e foi neste contexto que ela se elaborou. Na qualificação verificou-se que o meu texto configurava-se numa mistura do formato acadêmico e do poético, indicando com isso a necessidade de uma escolha, para haver melhor compreensão por parte do leitor. Esta constatação instigou-me na busca por uma escrita poética, mas no meu ponto de vista as tentativas de superar o desafio e concretizar a proposta não foram satisfatórias. O memorial tomou para si, este o formato dicotômico, talvez até esquizofrênico, de uma voz mais formal que sofre interrupções por parte de um discurso poético. Onde a forma acadêmica predomina, mas entre seus espaços ensaia-se uma escrita poética. O que acaba por expor o confronto, e revelar a dificuldade de encontrar na escrita a elaboração das reflexões

sobre a pesquisa. Definitivamente a minha escrita ainda adoesce, mas com certeza no mestrado ela dá mais um passo em direção a sua maturidade. Neste momento de “conclusões” me dou conta disto, e respondo uma pergunta que me fiz ao longo da escrita: De que modo todos os desafios deste ato de formalizar um pensamento na escrita se tornaria presente nela? Eu deveria falar sobre ele? (*Como estou fazendo agora*). Ou deixar que os tensionamentos da forma da escrita aparecessem como o meu jeito de escrever, e que o leitor poderia deduzir que eu não tinha consciência deles, ou os assumia lucidamente como um formato escolhido. Mas, o ato de escrever é desnudar-se, é assumir escolhas e dúvidas, e o memorial revela em sua urdidura este doloroso e necessário processo. Nesta perspectiva, acredito que a experiência do mestrado além de ampliar meus conhecimentos sobre os estudos dedicados as artes da cena, abriu um espaço de reconhecimento das carências da minha graduação em relação ao pensamento científico e metodologia de pesquisa, e do desafio de apropriar-me dos conceitos cunhados por outros dentro do estudo que me propus. Algo que eu já tinha noção, mas não dimensionava o grau de dificuldade que iria ter. Enfim, estes fatos associados a um temperamento muito exigente, e por vezes inseguro, não facilitaram as coisas. Mas, aos poucos a escrita sobre a pratica desencadeou o transbordamento das ideias a serem expostas, um posicionamento e inspirou-me a arriscar escolhas menos convencionais no formato do trabalho.

Salvo os desafios de ordem particular, me parece relevante indagar sobre a efetiva flexibilidade dos modelos de trabalhos acadêmicos. Apontar a evidente necessidade de um documento que constitui-se como parte de uma pesquisa poder assumir formatos de escrita mais inusitados, coerentes com seu estudo, é claro sem esta obrigatoriedade. Mas viabilizar a liberdade de expressão do pesquisador, que ele possa ousar de fato, e com isso não colocar em risco o valor científico da pesquisa. O memorial reflexivo precisa configurar-se numa forma que possibilite a expressão do pensamento e do fazer do pesquisador em diálogo com seus referenciais teóricos. E mais especificamente, nos estudos que compreende uma pesquisa artística, firmar um entendimento de complementariedade entre a parte prática e teórica, onde a escrita cênica possa falar por si, e não ter de ser dissecada em palavras. Estes questionamentos não desconhecem a existência de memoriais constituídos de modos diferenciados do convencional, mas testemunham em si o quanto estes são exceções, quando poderiam ser a regra. Enfim, a intenção deste questionamento é fortalecer a necessidade de

instrumentalizar e renovar os modelos de escrita acadêmica, e mesmo de dar espaço a um formato de expressão que a particularidade da arte em essência permite. É uma problemática que já se discute ao longo das disciplinas de preparação para a dissertação e nas orientações, mas que precisa ecoar na práxis dos programas de pós-graduação.

*“Quando se aprende outra língua, também se aprende outra forma de pensar e até de sentir. **Quando se aprende outra escrita, se aprende outra forma de estar no mundo.** Quando se aprende uma outra forma poética distinta da nossa, se aprende outra forma de ser.”*

(Alice Ruiz)

A relação cíclica de criador-pesquisador que me propus ao iniciar o projeto teve seus momentos de êxito, mas também muitas desconexões. Ela ainda é prematura, e nasceu a fórceps no momento de desenvolver a escrita do memorial reflexivo. O fato é que pensar o fazendo e pensar escrevendo se desenvolveram em tempos próprios e independentes. Em relação à escrita, como já disse, estou descobrindo-a na medida que escrevo. Meu pensamento se articulou melhor no processo de criação do experimento do que no processo de escritura do memorial reflexivo que ele corresponde. Há mais de 30 anos sou uma artista da cena, penso, exploro, investigo e produzo conhecimento em contato com os diferentes elementos que no espaço desta cena inscrevem-se. Mais especificamente, aqui, o ator e o objeto, é com eles que aqui penso, seus movimentos são a minha fala, a minha escrita, o exercício do meu pensamento.

Ainda sobre o nosso estudo, verifico o jogo do ator com o objeto como um procedimento viável e potente para a composição da cena imagética. Os procedimentos adotados investiram numa abordagem sensorial que estimulou nos criadores uma disponibilidade mais sutil para o jogo com o objeto. A prática da improvisação viabilizou o exercício imaginativo e acionou as memórias do ator, e simultaneamente do diretor, comprovando-se a relação dialógica entre a imaginação e a memória, que atuaram na produção e desdobramento dos materiais expressivos. Porém, definir exatamente onde cada uma atua, ao meu ver, é entrar numa busca de certezas duvidosas, pois a memória será sempre uma recordação amalgamada pela imaginação, e a imaginação ao atuar

sobre essa - muitas vezes - conecta-se com outra memória. E nesta sobreposição de subjetividades não me parece possível identificar precisamente o que é uma ou outra. “A imaginação tem uma “função de vanguarda” porque ela pode criar a cada instante um mundo sempre novo, tirando o sonhador da imobilidade que se repete a cada tic-tac enfadonho que se alonga na horizontalidade do tempo.” (FERREIRA, 2013, p. 100) É fato que a presença da imaginação e da memória no jogo improvisacional e na composição da criação cênica é de natureza espontânea pela sua presença nos mecanismos cognitivos do homem, o que confere a produção e percepção do material expressivo um movimento singular do olhar e da escuta.

Acredito que jogo do ator Álvaro Vilaverde com o objeto agulha produziu um material denso, onde estão impressas particularidades deste artista, como os seus recursos de músico e artista plástico, sua história de vida. Se outro criador se colocasse em jogo com este objeto, poderíamos presenciar um percentual de gestos em comum, dada as características funcionais e estruturais do objeto agulha. Mas creio que as memórias e as imagens seriam outras, e o gestual protagonizaria uma composição com outra atmosfera!

Outro mérito dos procedimentos adotados é o caráter biográfico e subjetivo da pesquisa que se estabelece na criação através da dualidade nas decisões que conjuga as perspectivas dos criadores. O processo colaborativo é um espaço de fluxo e porosidade entre a criação e os criadores, um encorajamento mútuo em relação a pesquisa e um compartilhar ideias e percepções enriquecedor. Como considera LEPAGE (2007), “A direção não é de propriedade única do diretor”(DUNDJEROVIC, 2007, p. 163), mas o olhar do diretor responde pelas decisões tomadas sobre os aspectos específicos de todo o espetáculo.

A possibilidade que se apresenta sempre que um artista decide investigar seu próprio processo é fazer descobertas sobre si, mas fundamentalmente a oportunidade de revisitar recursos criativos já utilizados e lançar sobre eles um novo olhar. A tentativa de aproximar este estudo de práticas e procedimentos já consagrados a cerca do objeto como recurso sensível da criação configurou-se como um desafio frutífero, um trampolim a instigar o pensamento dos criadores e renovar o olhar sobre esta prática. Nessa perspectiva fica a intenção de seguir investindo na formulação da *Poética do Sensorial* por meio do confronto entre o ator e o objeto, aprofundar ainda mais na

materialidade e na concretude deste jogo, e provocar gestos corporais e vocais que acionem uma percepção que se afasta da casual, que não se trata de entretenimento e convida a um mergulho em si.

Nessa primeira busca, nasceu a nossa criação *Mergulho* uma composição imagética, que abarca beleza, melancolia, suavidade e vulnerabilidade. Que é em si um indicador da expressividade que a cena pode adquirir a partir do confronto entre o ator e o objeto em um espaço vazio.

Embora a possibilidade de usar o recurso da iluminação na criação tenha se configurado numa experimentação pontual, na Mostra do PPGAC/2015 e na apresentação final, a sua elaboração se deu a partir da disponibilidade de recursos técnicos do departamento¹⁰³, de um dia para o outro, o que aliás pode ser muito comum na prática da vida artística. Sua exploração como elemento de composição da cena aconteceu de modo intuitivo, e poderá se desenvolver futuramente na continuidade do trabalho.

Em *Mergulho* podemos presenciar elementos do Teatro de Imagem, como a exploração do tempo ralentado, a sobreposição de sonoridades, a poetização do gesto e o *palimpsesto* que se formulou na multiplicidade de imagens que vazam pelas ranhuras da cena imagética.

Todas as vezes que retorno ao meu caderno de notas, me surpreendo como tudo estava lá! Os indícios de imagens que compomos, os gestos escolhidos e em combinações que foram feitas e desfeitas ao longo da composição da criação cênica. Inclusive o próprio nome *Mergulho*, aparece na 1ª vez na fala da nossa espectadora convidada Aline Grisa, nos depoimentos de Álvaro, nos meus comentários sobre os gestos e a ideia se faz presente nos comentários de Tiago Expinho. É preciso confiar na inteligência dos processos naquilo que é tecido no invisível, no intangível.

Não ter todas as respostas é ter possibilidades que ainda estão por serem reveladas, é poder caminhar sobre um terreno fértil de desafios e prazeres. O medo não pode ser maior que a vontade de seguir em busca do que ainda não se revelou. Como comenta Brook (1999, p. 102) referindo-se ao diretor “desde o início, ele deve ter o que chamo de “pressentimentos sem forma”, isto é, uma espécie de intuição indistinta, mas

¹⁰³ Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

poderosa apontando para uma forma básica, que é a fonte da atração que a peça exerce sobre ele. O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta”.



Imagem 60: Tirar a pele
Foto: Debora Piva

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA.EDU. Disponível em: <<https://www.academia.edu/>>. Acesso em: 27 mar. 2016.
- AREAL, Leonor. "O que é uma imagem". **Cadernos PAR**, v. 5, p. 59-80, 2012. Disponível em: <<https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/566/1/art4.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2016.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL. **O mundo de Lygia Clark**. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>>. Acesso em: 02 jul. 2015.
- ASSIS, Machado. **Esau e Jacó**. Capítulo XXII: Agora um salto. São Paulo: Saraiva. 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes. 2007
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. La poétique de l'espace. In: FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>>. Acesso em: 02 fev. 2016.
- BARBOSA, João Alexandre. **Reflexões sobre o método**. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/joao_alexandre_barbosa_reflexoes_metodo.htm>. Acesso em: 18 abr. 2015.
- BARBOZA, Ana Tereza. **[Blog]**. Disponível em: <<http://anateresabarboza.blogspot.com.br>>. Acesso em: 22 maio 2015.
- BARONE, Luciana P. C. **Sete afluentes para Robert Lepage**. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000400887>>. Acesso em: 19 maio 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTRAME, Valmor; MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Kantor, Duchamp e os objetos**. Revista da Pesquisa Udesc, v. 3, n. 1. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/p.mariade_fatima_nini.pdf>. Acesso em: 19 maio 2015.
- BENTIVOGLIO, Leoneta. "O método Bausch", o teatro de Pina Bausch. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. p. 25. In: GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões**. São Paulo: WMF, Martin Fontes, 2010.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. **Urdimento**, n. 12, p. 29- 40, mar. 2009.

BONFITTO, Matteo. **Still Life** (Natureza-morta). Catálogo do MIT. São Paulo, 2016.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CASTELLUCCI, Romeo A beira das imagens: o cérebro como tela de projeção. **Revista Cena**, n. 8, p. 131-152, 2010. Entrevista concedida à Enrico Pitoszzi. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/18164>>. Acesso em: 19 maio 2015.

CASTRO, Janaína. Como funciona o Facebook? **Nova Escola**. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/formacao/formacao-continuada/como-funciona-facebook-624752.shtml>>. Acesso em: 14 maio 2016.

CATÁLOGO DAS ARTES. **O maior portal de preços de artes e antiguidades do Brasil**. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

CHANTAL, Hérbet; PERELLI-CONTOS, Iréne. **La face cachée du théâtre de l'image**. Quebec: Les Press de L'Université Laval, 2001.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. **No limiar do desconhecido**: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora da Unesp, 2012. Disponível em: <<http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/113719>>. Acesso em: 19 maio 2015.

COESSENS, KATHLEEN. A arte da pesquisa em artes: traçando praxis e reflexão. **Art Research Journal**, v. 1, n. 2, p. 1-20, jul./dez. 2014.

COLETIVO DAS FLOR. Disponível em: <<http://www.dasflor.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino**: um objeto sensível na produção do personagem. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/27280>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

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

DANÇA EM PAUTA. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/zouk-cambre-e-dor-na-coluna/>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

DELACROIX, 1990, p. 23-30. Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/pre_textuais.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2015.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrindo Lepage no Brasil. **Sala Preta Revista do Programa de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 7, p. 154-165, 2007. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57330>>. Acesso em: 19 maio 2015.

DÚVIDAS DE PORTUGUÊS DICIO. Disponível em: <<http://duvidas.dicio.com.br>>. Acesso em: 16 maio 2016.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monument ao efêmero. São Paulo: Editora SENAC, 2010. (Edições SESC SP).

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. **O livro dos abraços**. 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. **Palavras Andantes**. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1994.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIORDANO, Davi. Ana Alvarado e a teatralidade dos objetos. **Performatus**, v. 2, n. 9, mar. 2014. Disponível em: <<http://performatus.net>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

INFOPÉDIA. **Língua Portuguesa sem acordo ortográfico**. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-ao/travadeiras>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura. In: ISAACSSON, M.; MASSA, C.D.; SPRITZER, M.; *et al.* (Orgs.). **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007.

KANTOR, Tadeusz. **Leçons de Milan**. Paris: Actes Sud Papiers, 1990.

_____. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOBIALKA, M. **A journey through other spaces**: essays and manifestos, 1944-1990,

with a critical study of Tadeusz Kantor's theatre. Los Angeles: University of California Press, 1993.

LAUNAY, Isabelle. Entrevista com Isabelle Launay. *In*: LIMA, Dani. **Gesto**: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 3, p. 844-864, set. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703/27107>>. Acesso em: 30 maio 2016.

_____. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LENT, Roberto. **Cem bilhões de neurônios?** Conceitos fundamentais de neurociência. 2. ed. [São Paulo]: ATHENEU, 2010.

LEPECKI, André. Nove variações sobre coisas e performance. **Urdimento**, n. 19, 2012. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/index_19.html>. Acesso em: 16 jun. 2015.

LYOTARD, Jean-François; SUEYOSHI, Humberto Issao; TOLEDO, Tatiana Perez. O dente, a palma. **Sala Preta Revista do Programa de Artes Cênicas**, v. 11, n. 1, p. 139-146, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471/60466>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

PACIEVITCH, Thais. Ensino fundamental. **Info Escola**: navegando e aprendendo. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/educacao/ensino-fundamental/>>. Acesso em: 16 maio 2016.

PAPAIOANNOU, Dimitris. **Still life**: performances 2015-2016. Vídeo (04 min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/129889051>>. Acesso em: 22 maio 2016.

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

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PICON-VALLIN, Béatrice. Os novos desafios da imagem e do som para o autor: em direção a um "super-ator"? **Revista Cena**, n. 7, p. 73-83, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**.

REVISTA NEUROCIÊNCIAS. São Paulo: Unifesp, 1993- . Trimestral. Disponível em: <<http://www.revistaneurociencias.com.br/>>. Acesso em: 22 maio 2015.

ROSSINI, Élcio. **[Blog]**. Disponível em: <http://elciorossini.blogspot.com.br/p/inflaveis_17.html>. Acesso em: 23 jun. 2015.

_____. **Objetos para ação**. 2005. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5742/000474450.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 maio 2015.

RUBERT, Vanessa A.; REIS, Diogo C., ESTEVES, Audrey C. Doença de Parkinson e exercício físico. **Revista Neurociências**, v. 15, n. 2, p. 141, 2007. Disponível em: <www.revistaneurociencias.com.br>. Acesso em: 02 jul. 2015.

RUIZ S, Alice. **Outro silêncio**: haikais. São Paulo: Boa Companhia, 2015.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SACHS, Claudia Muller. **A imaginação é um músculo**: a contribuição de Lecoq para o trabalho de ator. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3197>. Acesso em: 28 maio 2015.

SALLES, Cecilia Almeida. **O gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2009.

SÁNCHEZ, José A. Conferência de abertura. . In: ISAACSSON, M.; MASSA, C.D.; SPRITZER, M.; *et al.* (Orgs.). **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: AGE, 2013.

_____. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Ed. de La Universidad de Castilla-La Mancha. 2002.

SESC SP. **Quem é Tadeusz Kantor?** Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/9225_QUEM+E+TADEUSZ+KANTOR#/tagcloud=lista>. Acesso em: 27 mar. 2016.

SCHÖNBEIN, Ilka. **Théâtre meschugge**. Vídeo (04 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>>. Acesso em: 22 maio 2016.

SILVA, Marta Isaacsson de Souza e. Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica. **Revista Poiésis**, v. 16, n.11, dez., 2010. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_LeProject.pdf>. Acesso em: 19 maio 2015.

SIRIMARCO, Gisela Doria. **A teatralidade na dança do Grupo Primeiro Ato**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19112010-091232/pt-br.php>>. Acesso em: 19 maio 2015.

UBERSFELD, Anne. **Semiotica Teatral**. Madrid: Catedra, 1998.

ZUCOLOTTI, Alexandra. Entrevista com Maria Lúcia Raymundo. **Revista Cena**, n. 5, 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/9054>>. Acesso em: 28 maio 2015.

Glossário da pesquisa “A Poética do Sensorial, procedimentos de composição da cena imagética.”

C

Célula Poética é uma partitura de gestos sonoros e corporais desenhados no espaço vazio pelo ator e pelo objeto que são selecionados a partir do material improvisado e serão testados na composição da encenação em um processo de combinação e recombinação, em que os gestos podem ser suprimidos e mesmo transformados em favor do fortalecimento da sua potência imagética na cena.

Composição imagética é a junção, sobreposição, recombinação das *células poéticas* com os outros recursos da criação, como figurino, da camada de luz e do espaço que urdem camadas sonoras e visuais presentes na criação cênica.

G

Gorda Antonia é a descrição de uma postura corporal que o ator assume durante as *células poéticas*. Ele faz o *pliê* com os joelhos e curva a parte dorsal da coluna vertebral e, assim encolhe-se dentro do *objeto ressonante*

O

Objeto agulha é uma agulha de costura, de constituição metálica e rígida.

Objeto ressonante é um objeto que emana uma presença ausente, criado pela artista plástica Margarida Rache a partir das experimentações com o objeto agulha e das conversas com a diretora Luciane Panisson.

Objeto-Dobras é como o autor, artista plástico, Álvaro Vilaverde, denomina o objeto construído em papel Kraft (gramatura 300 g.), tendo o plano que dá origem a cada *Objeto-Dobras* as dimensões de 1,20 m de largura por 3 m de comprimento. Quando manipulados, revelam sua capacidade de compactação e expansão que produzem imagens inusitadas. Segundo o próprio artista, “Tenho por ofício atuar, um vinco que existe em mim. Sou um ator e, como no *Objeto-Dobras*, muitas faces se mostram partindo de um único vinco. No processo de construção, percebo que o vinco é como uma veia: no momento em que imprimo força, este se revela no avesso do papel. Uma vez feito, o vinco torna-se uma cicatriz e, além de permitir, é ele que delimitará os movimentos que virão.”

P

Passo da Gueixa

Passada curta e na meia ponta, acompanhada de tremores do sintoma físico da Doença de Parkinson, uma expressão usada por nós dentro da pesquisa.

Passo da cabrocha

Marcação de passo feita no lugar, acompanha de tremor, semelhante ao movimento dos pés de uma passista quando samba no lugar, sintoma ocasionado pela Doença de Parkinson. É uma expressão usada por nós dentro da pesquisa.

Práticas de Estar

Um conjunto de práticas corporais e vocais que preparam os criadores para o trabalho de improvisação, ensaio e apresentação. Aqui elas estão sendo apresentadas sinteticamente, mas, no decorrer do memorial, elas foram descritas com mais detalhamento.

T**Travadeira**

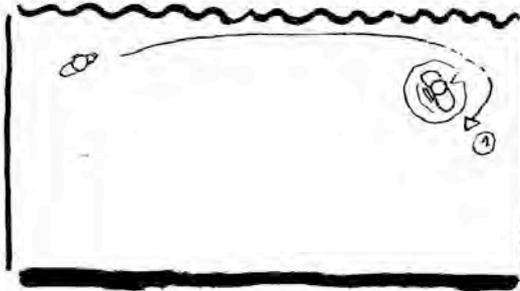
Interrupção da marcha, refere-se à imobilidade que o corpo de Álvaro apresenta em algumas circunstâncias. É uma expressão usada por nós dentro da pesquisa.

Trajetos

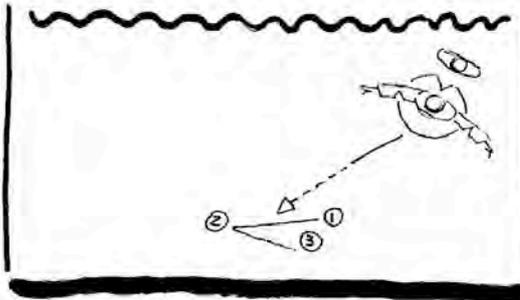
Organização de gestos sonoros e corporais que não seguem uma lógica narrativa. É usado como estratégia de memorização e arquivo dos materiais expressivos.

ANEXO A - Roteiro da Criação *Mergulho* para o ator

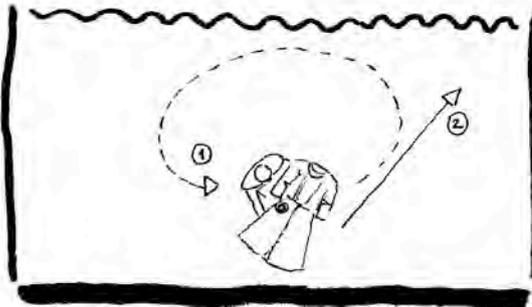
PONTO ZERO - 1ª PARTE



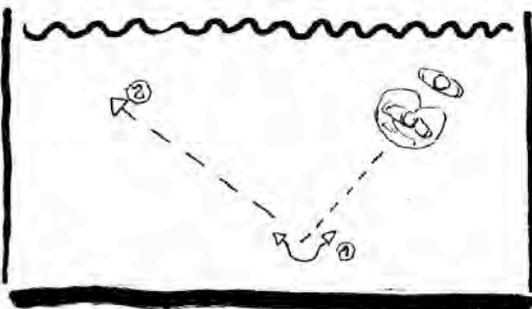
- TRILHA: SOM DOS ALFINETES
- OLHO OBJETO-FIGURINO, COM INCLINAÇÃO DO CORPO.
- DESLOCAR-SE COM TEMPOS/ENERGIAS DIFERENTES
- DE JOELHOS NO PONTO ①: QUEM EU OLHO? QUEM OLHA??



- COLOCAR-SE ATRÁS DO OBJETO-FIGURINO, MÃOS SOBEM LENTAMENTE/TEMPO dilatado
- "ESPIAR NO ARTÚRIO!"
- CHEIRAR: TEMPOS DIFERENTES
- VESTIR BRAÇOS: EU E O OUTRO
- DANÇA E FOSE / EU NO MEU

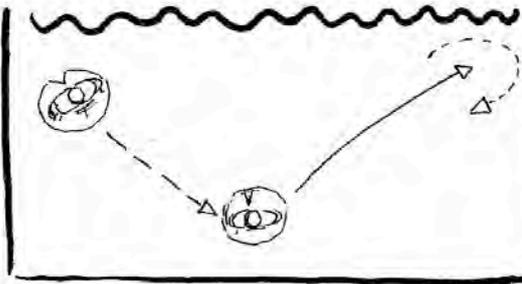


- APÓS MURMURAR CANÇÃO RECEBE OBJETO-F. NO COLO (DE JOELHO NO CINTO)
- ASSOMIA CANÇÃO "EU NO MEU CASTELO" E OBJETO-F. FLUTUA ①
- ENERGIA VELOZ P/ PONTO ②
TERRA

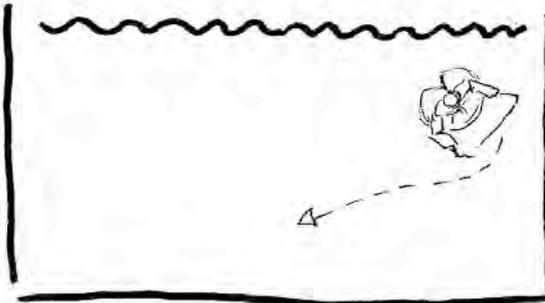


- ENTRA NO OBJETO-FIGURINO
- PUXA TODA A GOLA
- CAMINHADA LATERAL LENTA: ENERGIA ÁGUA ATÉ ①
- ENERGIA TERRA DE ① ATÉ ②
- CONTAR OS PASSOS
- SONORIDADE ÁGUA/AR: VOZ!

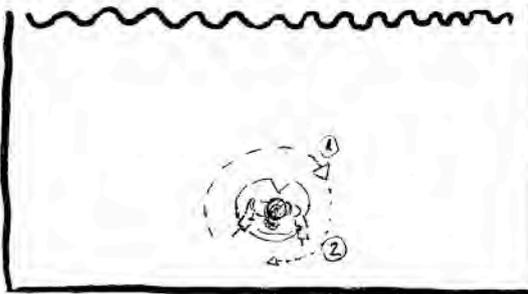
2ª PARTE - "A GORDA"



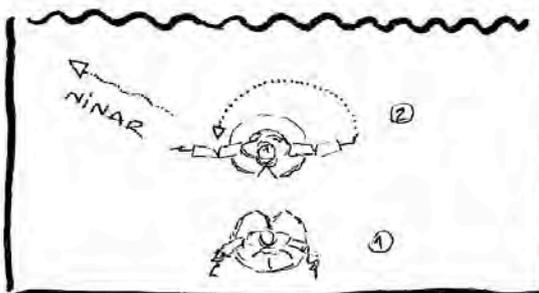
- MOVIMENTO E SONS P/ SURTIR "A GORDA" - MUDA ENERGIA
- FIO VERMELHO: PUGAR E DESLOCAR-SE AO CENTRO
- ENREAR/ENROLAR CABEÇA
- IR AO FUNDO/PAUSA/VIRA LENTAMENTE COM FIO-HORIZONTE
- TRILHA MÚRMURIO GRAVE/VOZES



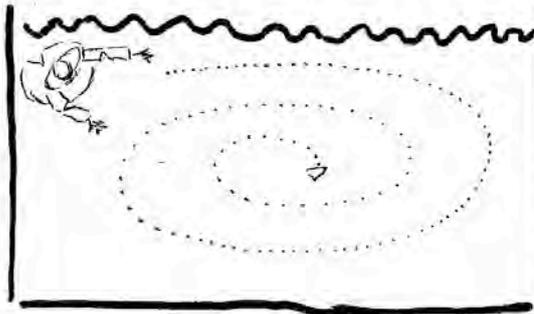
- FIO-HORIZONTE
- DESLOCAR-SE AO CENTRO
- SONORIDADE: ?
-



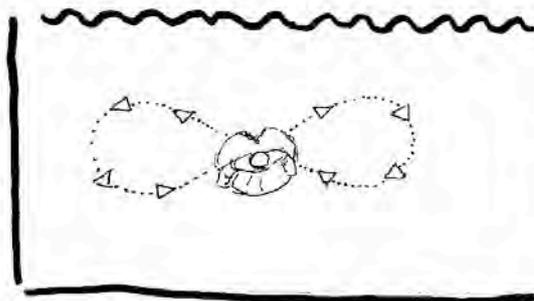
- DESENREDAR FIOS DA CABEÇA PARA RETIRAR GOLA/PELE
- APROVEITAR DEFORMAÇÃO POSTO
- ACELERAR GRADATIVAMENTE RETIRADA PELE
- DENGUIR/VOMITAR FIOS ①
- NO GIRO: FIOS NO BOLSO E AGULHA NA BOCA ②



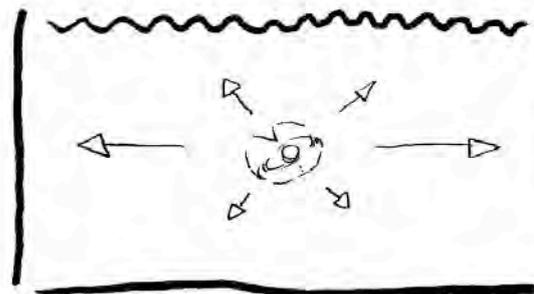
- MASTIGAR AGULHA/NOSCAR O OBJETO/NO CANTO DA BOCA
- ABRIR PEITO: AGULHA NO PULSO/LINHA NA AGULHA (RELA)
- ① BORDAR O PEITO (CANTAR)
- FECHAR O PEITO (SILENCIAR)
- GIRO COM AGULHA ② MÃO DIREITA MERSULHA NO BRAÇO ESQUERDO/NINAR



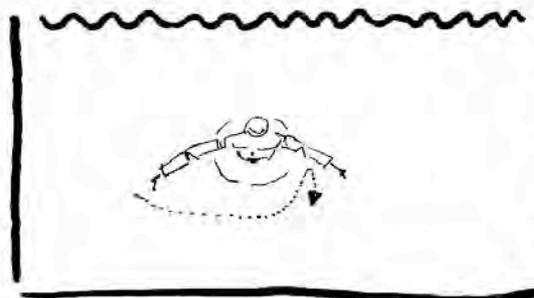
- CANÇÃO AUMENTA VOLUME E SE DISTORCE OS SONS
- SEMEAR ALFINETES
- LINHA DO FUNDO: LENTO
- BOLSO DO OMBRO ESQ ① MOVIM.
- BOLSO TRASEIRO ② MOVIMENTO
- BANHAR-SE DE ALFINETES



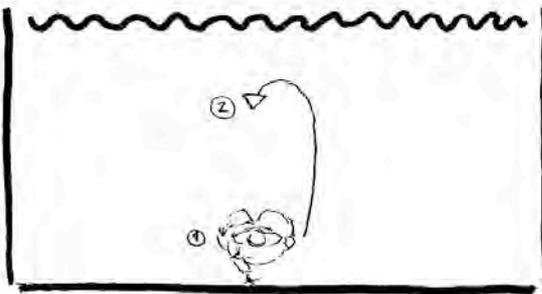
- PERCEBER OS RESÍDUOS NO ESPAÇO
- RECOLHER / BRINCAR
- APROVEITAR INÍAS NA BANHA
- VER E CURVAR-SE P/ PESAR UM ALFINETE
- PERCEBER ALFINETES Q CAEM DA CABEÇA



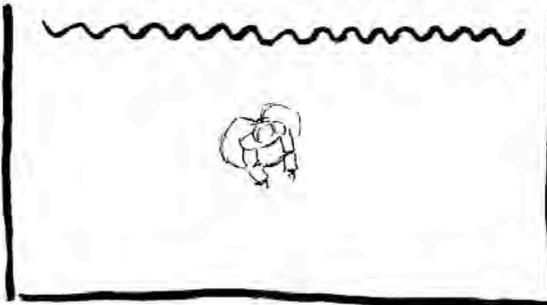
- INICIAR O BATER NO CORPO DE FORMA LÓGICA / POSIÇÃO
- REMAR / HORIZONTE
- SONS DO OBJETO-FIGURINO
- TODAS AS DIREÇÕES E TEMPOS VARIADOS



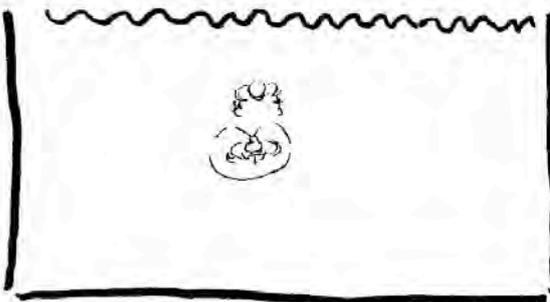
- BATER NO OMBRO ESQUERDO: CÂMBRE FRONTAL
- MÃO DIREITA RETIRA AQUELA DO BRAÇO ESQUERDO
- TÔ AQUI... TÔ AQUI...
-



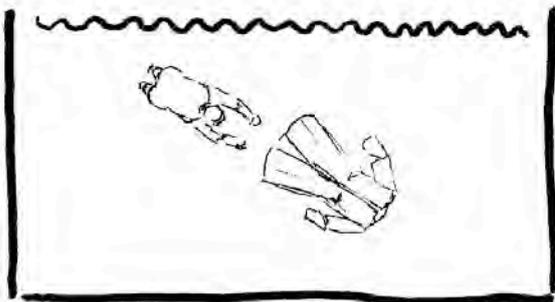
- VAI A FRENTE: VÊ A ÁGUA CAIR DA MÃO ①
- RAPIDAMENTE RECUA AO PONTO ②



- SONGRIDADES: CANÇÃO
- DESANARRAR COSTAS
- PUCHAR MANGAS VERMELHAS
- TIRA MANGAS OBJ-FIGURINO
-



- VÊ FIGURINO CAIR NUMA DIAGONAL
- RECUA UM PASSO
- IR AO CHÃO



- CORPO É UMA EXTENSÃO DO OBJETO-FIGURINO/CASCA
- PENSAR: DOR E CELEBRAÇÃO
- FIM

ANEXO B – Roteiro para o Encenador e Operador das Sonoridades

MERGULHO (Roteiro - VERSÃO 3)

(Na cena o músico, o ator e um outro.)

Álvaro fala: A vida nos oferece a oportunidade de mergulharmos na escuridão de nossos abismos, para lá encontrar o impulso que vai nos trazer de volta a superfície. E respirar(*pausa para respiração*) E simplesmente respirar. (*respira profundamente e dirige-se ao fundo do palco*).

(Inicia a faixa 2 acompanhada de sonoridades feitas pelo músico).

O Ator olha para o objeto(O que eu pressinto?, O que eu vejo?, O que me olha? O que ele me diz?), aproximar o olhar, olhar pelos buracos, cheirar, passar a mão pelo pesponto, enfiar a mão. Empresta vida ao outro no toque que escuta o outro. Acolhida, Flutuação, repouso (plano médio), sussurro, Foge com ele/Foge dele (mudanças de ritmo) Penetra/Mergulha no objeto (coloca agulha na boca? E pele na cabeça). Eleva a saia para frente num deslocamento desorientado ritmo mais acelerado. Vemos o objeto suspenso revelando os membros inferiores do ator. Ambos numa figura híbrida deslocam-se, os braços do objeto estão suspensos para frente. Voa. No tempo ritmado caminha de lado(samurai ou gueixa), olha, caminhar para trás(samurai ou gueixa).

Enquanto veste totalmente o objeto ressonante (Como possuir o outro? Tem esforço ou força? Quem é esse(em mim) que viola o outro? Que veste esta pele.) Desloca-se em suspensão numa diagonal para trás, com a energia (terra ou fogo). PARA .Faz “pliê” com as pernas e rompe o corpo com a cabeça ainda sem pescoço (Entra fx 8 acompanhada de sonoridades do Álvaro). Sente o prazer de ter este corpo, assumir esta pele, esta armadura.

Transição

Gorda Antonia desloca ágil ENQUANTO murmura sons guturais associados a falas desarticuladas: - Tô aqui. Não.

Encontra um fio na roupa (DESACELERA) coloca na linha dos olhos, percebe que pode amplia-lo e passa a desmanchar a flor, enquanto enrola na mão. De repente muda o ritmo e estica o fio em frente aos olhos, olha através dele. Solta o fio e deixa arrastar. O corpo vai se alongando, gira no eixo, a medida que uma camada de pele sai da cabeça.

(FAIXA 6 - Assovio) Com olhar feiço mira o horizonte e mastigando a agulha , a tira da boca e a observa. Retorna ela para o canto da boca (vira de costas e desloca-se para o fundo lentamente – sai faixa 6).

(vira de frente, olha para o público) Abre o peito como quem expõe as suas víceras, e passa a prender-se ainda mais a esse corpo.

Pega um fio de linha, tira a agulha da boca

Enfia a linha nela(enquanto inicia uma reza com a letra da música)

Borda com a agulha grande

Pega a 2a agulha(faz pequenos deslocamentos no eixo)

Borda (a reza vai ficando legível e vira canção)

Pega 3a agulha

Borda

Fecha uma aba, a outra.

Prende as abas com a agulha.

(canção vai sendo recolhida)

Vira lentamente(Pega a agulha extra) e fica de costas, estendendo os braços

Mão esquerda fecha enquanto a mão direita com a agulha desenha um trajeto pelo alto da cabeça em direção ao braço esquerdo.

Penetra agulha no braço esquerdo

Recolhe o braço (inicia um som gutural - *permita-se a florar a emoção dessa memória*). Passa a desloca em diagonais e vai resignificando essa memória num deboche (que transparece no gesto da voz e do corpo) a tudo que tenta te limitar, e que vc não se rende. VC É um SAMURAI, UM GUERREIRO. Aos poucos vem o gotejar de sangue das agulhas (e a sonoridade torna-se um ninar) e vc nina a vida que quer se esvair em ti, e vc escorre no piso frio. (Faixa 7) rompe o ritmo e passa a estrejar o chão com os pés< numa tentativa de limpar as gotas de sangue(alfinetes) num movimento cambaleante desenhando um trajeto sem alfinetes. (sai faixa 7) Olha as gotas alfinetes(tentando amparar os alfinetes que caem da cabeça)

Desperta o corpo com tapas e palmas,

Rema,

Estica a linha do horizonte, (muda ritmo)

Lança,

Costurar.(muda ritmo)

Volta tapas e palmas.

Mergulha (cambre) tempo suspenso.

O braço desenha o trajeto lentamente pelo alto da cabeça e tira a agulha do cotovelo e num gesto rápido mergulha no abdômem.

Riso acompanhado de um movimento rápido que recolhendo o pescoço (faixa 8 ou faixa 3)

Retorno a *Gorda Antonia*, coloca a agulha na linha do olhos, (entre faixa agulha 1 ou 2) e depois passa a espeta(desperta) a mão, o braço, o peito, o rosto. Ele resmunga: Tô aqui. Não.

Acaricia o rosto a cabeça o peito(sentindo prazer) Desloca pelo espaço com agulha sobre a mão e oferece a alguém

estica o fio (retorna melodia gutural faixa 7)

Tira a pele

Sai da pele.

Olha a pele.

Afasta-se .

Fala em dirigindo-se ao público: Várias vezes senti a consciência afrouxar, e temi desmaiar e me afogar no Medo. Ordenei a mim mesmo que aguente-se firme: - Aguente seu idiota! Aguente se quiser viver. Se desistir eu mato você. – E não esqueça disso! Mas, eu poderia parar por aqui, e descansar. O convite era sedutor, o canto da sereia acalmava minhas expectativas, anulava minhas vaidades (de artista). E eu estava cansado, acuado com tantas dificuldades para andar, com uma mão que tremia sem motivos aparentes. Mas, subitamente emergi, fiquei sóbrio. Ali não era um “lugar gostoso”. A sugestão era letal e me horrorizava. Era a morte falando! Disse a mim mesmo: - Não a ouça agora! Você tem que prosseguir goste ou não. Não desista de você! Essa voz boa, a voz “da vida”, me reanimou e me encheu de resolução. Preciso encontrar um ritmo que consiga acompanhar, escutar a minha música. Parei de tremer e vacilar.

Pus-me a caminho de mãos dadas com meu amigo Parkinson. E aqui estou! *(começa a cantar o samba "Sorri pra ti" acompanhado do músico)*

Sorri

Pro corpo que cala

Sorri

Prá dor que não fala por ti

Sorri

Prá canção que já vem brotando

No perfume que vem exalando

Antes mesmo do dia nascer

Sorri

Que a alegria se instala

Sorri

Mesmo que a dor não cal em si

Sorri

Prá deixar as portas abertas

Prá estender a mão na hora certa

Ou prá quando for chorar

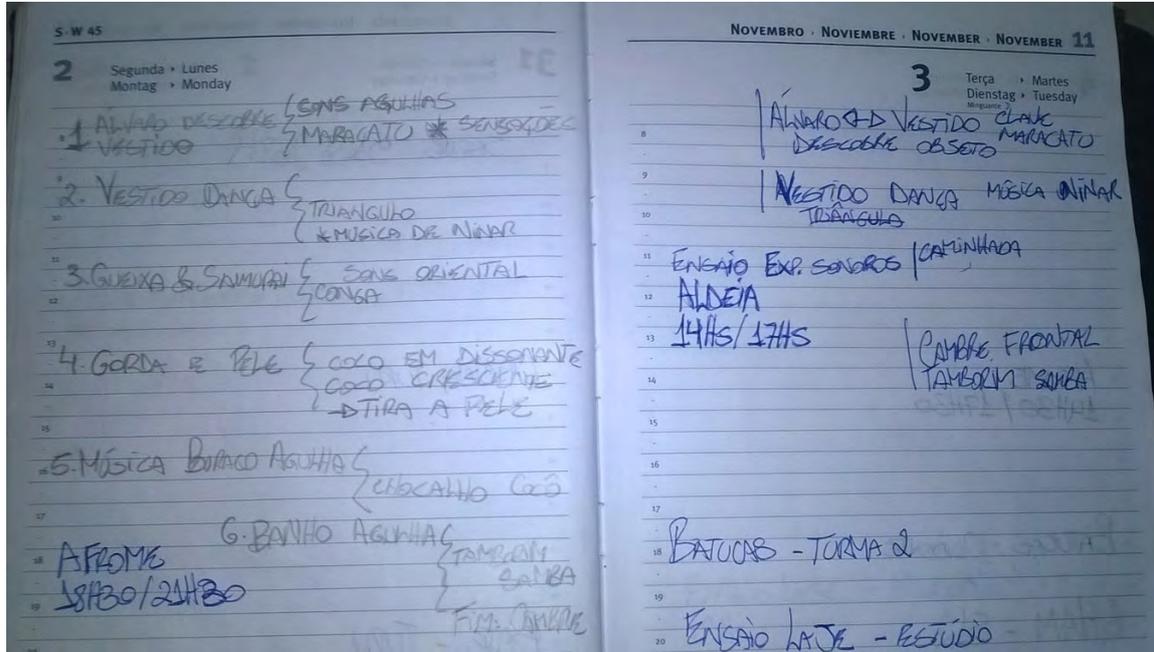
E banhar a dor

E brindar o amor

E banhar a dor

E brindar o amor...

ANEXO C - Roteiro do Músico



ANEXO D – DVD da Prática de Estar e Sonoridades**Lista de conteúdo do DVD**

Faixa 1 – Vídeo da Prática de Estar do Laboratório Sensorial I – parte 1

Faixa 2 – Agulha 01

Faixa 3 - Agulha 02

Faixa 4 - Agulha 03

Faixa 5 - No buraco da agulha 1

Faixa 6 - No buraco da agulha 2

Faixa 7 - Assovio

Faixa 8 - Murmúrio melodia No buraco da agulha

Faixa 9 - Murmúrio grave - som gutural