

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ANDRÉ BORBA ARIETA

FALOS, DE NÓS PARA VOCÊS:

**UMA INTERFACE ENTRE A IMAGEM ELETRÔNICA E O ACONTECIMENTO
TEATRAL**

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ANDRÉ BORBA ARIETA

FALOS, DE NÓS PARA VOCÊS:

**UMA INTERFACE ENTRE A IMAGEM ELETRÔNICA E O ACONTECIMENTO
TEATRAL**

Dissertação de mestrado em artes cênicas
Para a obtenção do título de mestre em artes cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Centro de pós-graduação e pesquisa
Programa de pós-graduação em artes cênicas

Orientadora: Inês Marocco

Co-orientadora: Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2011

ANDRÉ BORBA ARIETA

FALOS, DE NÓS PARA VOCÊS:

**UMA INTERFACE ENTRE A IMAGEM ELETRÔNICA E O ACONTECIMENTO
TEATRAL**

Defesa de dissertação de mestrado em artes cênicas apresentada pelo
mestrando André Borba Arieta, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **MESTRE EM ARTES CÊNICAS**, apresentada perante banca
examinadora:

**Professora Doutora Inês Marocco – Orientadora – UFRGS / IA / PPG Artes
Cênicas**

**Professora Doutora Miriam de Souza Rossini – Co-orientadora – UFRGS /
IA / PPG Comunicação**

**Professora Doutora Sílvia Balestreri Nunes - UFRGS / IA / PPG Artes
Cênicas**

Professora Doutora Mirna Spritzer - UFRGS / IA / PPG Artes Cênicas

**Professor Doutor Carlos Gerbase – PUCRS / Famecos / PPG
Comunicação**

“Existo mais enquanto imagem do que enquanto ser real, pois minha única vida consiste em fazê-las”(GODARD apud DUBOIS, p. 312)

“A minha é uma geração intermediária, que conheceu a cinefilia depois de sua fase áurea, e aprendeu a informática sem ter nascido com ela. Gosto de me ver à imagem do vídeo, como um ser de passagem, dotado de existência breve e identidade incerta, que são sua força: forma opaca e dupla, intermediária, natureza mista de fenômeno transitório” (DUBOIS, 2004, p. 22)

“Passamos, neste breve estudo, por grandes pensadores, muitas teorias, princípios e conceitos complexos. Mas tudo cai por terra quando um ator está vivo em cena. Quando de alguma forma, Apolo e Dionísio dão-se as mãos, entrelaçando o ator em seu fazer teatral. Nesse momento, todas as teorias esvaziam-se ou parecem tão ínfimas e pequenas ante aquele ato que nos sentimos envergonhados por engendrâ-las, pois no teatro, nesse momento vivo do ator, estamos presenciando o ato primitivo e primeiro da verdadeira criação humana. No teatro, no momento vivo do ator em cena, estamos presenciando, além do produto, o próprio ato da criação do ator, acontecendo ante nossos olhos, e a visão desse ato é tão sublime que nos revoluciona, pois a criação é, em si, revolucionária”(FERRACINI, 2003, p.248)

RESUMO

A pesquisa busca estudar a relação criativa entre o diretor e os atores do grupo *Falos e Stercus* na construção do espetáculo *Hybris*, sob a perspectiva da performance e do teatro ambientalista, a partir de um processo de criação cinematográfico documental, que vai abordar as influências recíprocas entre elenco e direção na Trupe, como manifestações artísticas autônomas e relacionais. Para tanto ele será estruturado em três eixos narrativos: o treinamento dos atores nos ensaios, o contexto acadêmico que influencia a pesquisa, e momentos da vida pessoal do realizador. Estes métodos de construção fílmica, através das aproximações entre cinema, documentário e vídeo, serão utilizados no registro e na reflexão sobre os procedimentos de criação do elenco e da direção do grupo.

Palavras chave:

ator; autoria; direção; *Falos e Stercus*; cinema; documentário

ABSTRACT

The research intends to study the creative relation between the director and the actors of the group Falos e Stercus in the making of the spectacle, under the perspective of the performance and the environmental theater, starting from a cinematographic documentary creation process, which will address the reciprocal influences between the cast and direction of the trupe, as relational and autonomous artistic expressions. For this, it will be structured in three narrative axes: the training of the actors during rehearsals, the academic context which influences the research, and moments of the personal life of the director. This methods of movie making, through the approach of cinema, documentay and video, will be used in the record and reflection about the procedures of creation of the cast and the direction of the group.

Keywords:

actor; authorship; direction; *Falos e Stercus*; cinema: documentary

Índice de ilustrações

Pg 39, Foto 1- legenda: Alexandre Vargas, Jeremias Lopes, Carla Cassapo, Luciana Paz(da esq para a dir), aquecendo com o bastão.

Foto 2 - legenda: Aline Karpinski, Jeremias Lopes, Fábio Cunha e Marcelo Restori na sala de ensaios do São Pedro.

Pg 43, Foto - Fachada do São Pedro.

Pg 45, Foto 1 – legenda: sala de ensaios.

Foto 2 – legenda: sala onde os atores trocam de roupa.

Pg 63, Foto 1 - legenda: Hipódromo do Cristal primeiro andar(antes).

Foto 2 - legenda: Hipódromo do Cristal primeiro. andar(depois).

Pg 72- Foto - legenda: Elenco ensaiando no Hipódromo: Alexandre Vargas, Fábio Cunha, Luciana Paz, Frederico Restori, Aline Karpinski, Bia Noy, Iandra Cattani (da dir. para esq.).

Pg 73 – Foto 1 - legenda: Hipódromo, segundo andar(antes).

Foto 2 - legenda: Hipódromo, segundo andar, visto de cima(depois)

Pg 74- Foto - legenda: Hipódromo terceiro andar, Marcelo Restori, Carla Cassapo, Fábio Sabão e Bia Noy(da esq. para a dir.).

Pg 82- Foto 1 - legenda: Elásticos na sala de ensaios do São Pedro.

Foto2 - legenda: Elásticos no terceiro andar do Hipódromo, exemplo de transposição espacial.

Todas as fotos são de André Arieta e foram realizadas em 2010.

SUMARIO

INTRODUÇÃO: Reminiscências tudo até agora_____	9
1 PROCESSOS CRIATIVOS_____	16
1.1 ADAPTAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA_____	16
1.2 PERFORMANCE COMO CRIAÇÃO ARTÍSTICA_____	22
2 PROCESSOS CRIATIVOS NO TEATRO_____	27
2.1 A RELAÇÃO DO ATOR E DO DIRETOR_____	27
2.2 A RELAÇÃO DE RICHARD SCHECHNER COM OS PERFORMERS DO <i>THE PERFORMANCE GROUP</i> _____	31
2.2.1 Teatro ambientalista_____	32
2.2.2 Atuação no teatro ambientalista_____	34
3 RELAÇÕES CRIATIVAS ENTRE ATOR E DIRETOR NO ESPETÁCULO <i>HYBRIS</i> _____	39
3.1 O GRUPO_____	40
3.2 HISTÓRICO DA PEÇA_____	41
3.3 DINÂMICA DOS ENSAIOS_____	42
3.3.1 Avenida Bento Gonçalves, 2460 – Partenon_____	43
3.3.2 Relatórios mensais_____	45
4 EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS: DEPOIMENTOS E REFLEXÕES_____	82
5 ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL_____	132
5.1 O VÍDEO, APROXIMAÇÕES TEÓRICAS COM O OBJETO_____	132
5.2 O CORPO ELETRÔNICO_____	136
5.3 O DOCUMENTÁRIO_____	137
5.3.1 Uso dos modos_____	139
5.3.2 Voz_____	141
5.4 EQUIPAMENTO, PRECARIIDADE, AUTONOMIA E SOLIDÃO_____	142

5.5 PROCESSO DE GRAVAÇÃO DE IMAGENS_____	145
5.5.1 Nos ensaios do espetáculo <i>Hybris</i> _____	145
5.5.2 No contexto acadêmico_____	147
5.5.3 Na vida pessoal do diretor_____	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS_____	150
BIBLIOGRAFIA_____	154
ANEXOS_____	159

INTRODUÇÃO: REMINISCÊNCIAS, TUDO ATÉ AGORA

A busca de um começo nunca é exata, ainda mais em questões subjetivas como a criação artística. De repente me ocorre que talvez tudo tenha começado no laboratório de fotografia do meu primo mais velho. Eu tinha 8 ou 9 anos e ficava naquele pequeno quarto com luz vermelha, observando as imagens irem se formando no papel fotográfico. Depois disso a minha trajetória seguiu por um caminho de multidisciplinaridade, na adolescência comecei a escrever, tocar guitarra e fazer músicas, ofícios que levo adiante até hoje. No ambiente acadêmico também existe uma diversidade de interesses, ainda que todos estejam ligados ao processo criativo: me formei em publicidade (na falta de um curso de cinema), fiz pós-graduação em realização cinematográfica e um curso de extensão em letras, a oficina literária do professor Luís Antônio de Assis Brasil, na PUCRS. O desejo de estudar o trabalho do ator começa na minha trajetória pessoal e profissional, primeiro como espectador de cinema, maravilhado com o mistério da interpretação, e depois como diretor e roteirista cinematográfico, trabalhando com a matéria viva deste mistério. Comecei a fazer super 8 e não parei mais de fazer filmes. Foi quando percebi minha dificuldade em dirigir atores representando personagens com coerência psicológica e narrativa (neste sentido quase sempre acabava por usar não atores). Ficou claro então que não adiantava pesquisar apenas o trabalho do ator, mas a mise en scène também. O que me levou a estudar teatro, com o intuito de me instrumentalizar como cineasta no trabalho com o elenco.

O palco possibilita o conhecimento integral do trabalho de atuação e direção em todos os seus aspectos. Não existe um resultado final, uma forma definitiva, do início do processo criativo até a cena com espectadores tudo é movimento. O cinema, por outro lado, é uma sucessão de momentos capturados, que através de suas combinações, magicamente, produz significados. E por mais intensa que seja a experiência cinematográfica ela tem uma materialidade intrínseca, ou seja, possui obrigatoriamente uma finalização, uma forma final. O teatro não se estabiliza em um formato, é efêmero, vivo. Este fato é fundamental para justificar a minha opção de estudos, feita com o objetivo de me aproximar dos mecanismos de criação do ator: enquanto no espetáculo, ele

está presente(participação simultânea à obra), no cinema, é apenas uma imagem(participação anterior à obra). Não se trata de avaliar aqui a relevância artística de um e de outro, mas de apontar qual das duas formas de arte é mais útil para a minha finalidade.

Comecei a fazer a oficina de atores CPTA(centro de pesquisa do trabalho do ator), ministrada por Alexandre Vargas no Sesc da Alberto Bins em 2007(continuará a participar até o início de 2009), paralelamente comecei minhas tentativas de ingressar no mestrado do DAD. Em 2008 me matriculei em duas cadeiras como aluno ouvinte, *Performance e espetacularidade* com a professora Inês Marocco e *Dramaturgia na cena contemporânea*, com a professora Marta Isaacson. A necessidade de focar mais meu objeto de estudo e o contato com a bibliografia destas disciplinas através da mediação docente, especialmente os textos de Schechner e Lehmann, sobre teatro pós-dramático e performance, juntamente com a descoberta de uma afinidade pessoal artística e estética muito grande com Alexandre Vargas, acabaram por definir o meu projeto de pesquisa, que seria aprovado permitindo meu ingresso no mestrado em 2009: *A autoria do ator no teatro do grupo Falos e Stercus*, na medida em que este grupo incorpora, ainda que não deliberadamente, os princípios estéticos do teatro pós-dramático e da performance, com seus espetáculos sem hierarquias e unidade narrativa. Com o transcorrer do semestre ficou claro que, de acordo com os meus objetivos, eu teria, necessariamente, de incluir o diretor na minha pesquisa. No entanto percebi que estudar a relação entre os atores e a direção de um grupo com trajetória de 20 anos seria um objeto de estudo abrangente demais para um mestrado. Além disso, outra dificuldade se apresentava: como estudar a relação entre processos criativos que já aconteceram? Teria de me debruçar apenas sobre vestígios e depoimentos. Resolvi então limitar o tema que será abordado a um trabalho específico, o espetáculo *Hybris*, um dos ganhadores do edital Miriam Muniz 2009, suas origens e processo de construção. Ainda sentia necessidade de algo que me inserisse mais na criação, além do papel de observador. Aproveitei então a minha formação profissional: iria fazer um filme retratando o

trabalho da trupe¹. Assim o projeto de mestrado chegou a sua forma final: a relação entre os processos de criação do diretor e dos atores do grupo *Falos e Stercus* no espetáculo *Hybris* recriada por um processo criativo cinematográfico documental . Desta maneira tenho a intenção de aproximar as duas linguagens, não apenas através de uma análise teórica, tendo como base textos e pensadores das duas formas de manifestação artística, mas de uma pesquisa a respeito dos processos criativos em interação: na medida em que o filme não será terminado no mestrado, me concentro na construção da sua trajetória, sem a materialidade de um resultado final. O processo de criação do diretor de cinema, aborda os outros dois, o do ator e o do diretor em relação, eis aí o objeto de estudo. É uma concepção cinematográfica cujo tema é a criação teatral. O que faz toda a diferença na medida em que o foco não está mais na relação autoral entre atores e diretor, mas na maneira como eu registro e interpreto este encontro entre criadores. O que transforma esta dissertação em um trabalho etnográfico e auto-etnográfico ao mesmo tempo. Analiso os meus procedimentos e circunstâncias ao estudar as relações criativas do grupo. Como diz *Sylvie Fortin* em sua pesquisa *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia na pesquisa artística* :

“Os estudos etnográficos e auto-etnográficos podem muito bem ser os objetos de uma bricolagem metodológica, para servir ao artista desejoso, por sua vez, de uma teorização de sua própria prática e a de outros artistas. É, por exemplo, o caso de Julie Forgues, que deseja compreender a fotografia de grande formato, examinando sua própria prática, assim como aquela de alguns fotógrafos de renome no mercado” (FORTIN, 201, p.85)

. Nesta dissertação a diferença é que a minha prática artística não é a mesma daquela que vou estudar.

A base conceitual deste processo criativo audiovisual são as relações entre vídeo, cinema e documentário. Sendo que os suportes de imagem serão abordados a partir das considerações de Philippe Dubois² sobre a relação cinema/estado vídeo e de Arlindo Machado³ sobre as texturas da imagem eletrônica. O gênero cinematográfico através das formulações de Bill Nichols

¹ Como será explicado no transcorrer desta dissertação, vou tratar aqui de dois processos criativos, um teatral, o outro cinematográfico. O documentário sobre o grupo não foi ainda terminado, e sua forma final, não é tema deste trabalho, mas seus procedimentos de criação na captação de imagens.

² P. Dubois, Cinema vídeo Godard, São Paulo, Cosac Naify, 2004

³ A. Machado, A arte do vídeo, São Paulo, Brasiliense, 1990

sobre os modos e a voz⁴ no filme documental. A fundamentação teórica da criação cênica vai se dar sob a perspectiva da Antropologia do Teatro de R. Schechner⁵, onde a linguagem teatral se insere como parte de um todo constituído pela performance. Neste sentido utilizarei seus trabalhos que abordam a complexidade do ser humano/ator através do estudo realizado sobre os comportamentos biológicos e rituais, assim como as relações entre natureza e cultura. A partir deste autor e de outros, como Victor Tunner, por exemplo, demonstrarei que a existência se move a partir de decisões criativas. A complexidade do trabalho do ator está justamente na maneira como materializa seus processos criativos, e aqui abordarei o conceito de Fayga Ostrower sobre a materialidade na criação. Todo este caminho percorrido constitui o atuator como agente de um cruzamento de signos, tema que será desenvolvido a partir dos textos de Anne Ubersfeld sobre atuação.

Algumas das características, encontradas nas diversas abordagens dos teatros pós-dramáticos, que me servirão de base são a fragmentação da narrativa e a implosão do personagem, onde o ator já não diferencia em seu trabalho, performance e atuação, pois não existem unidades definidoras. Junto assim, esta nova(para mim) e fascinante área de conhecimento com o meu ofício.

O estudo é focado nos ensaios, três por semana, que estão sendo gravados em vídeo e detalhadamente descritos, assim como as minhas escolhas como cineasta, o que gravo, o que deixo de gravar e porque, em relatórios que registram o dia a dia destes processos criativos, nos quais utilizo dados etnográficos e auto-etnográficos, que terão suas partes mais significativas utilizadas na dissertação.

A convivência com o ambiente acadêmico que instrumentaliza o projeto de pesquisa me fez perceber a importância deste contexto para o meu processo de criação, pois foi dentro da sala de aula, conversando com professores, colegas, orientadoras, que pude expor os caminhos da minha pesquisa. Relatar os conceitos das fundamentações teóricas estabelecendo um diálogo crítico a

⁴ Estes conceitos serão explicados no capítulo 5

⁵ Professor de artes cênicas, foi um dos pioneiros nos Estudos da performance dentro da universidade, escreveu vários livros e artigos sobre o assunto. É também diretor e fundador do grupo experimental The performance group, criado em 1967.

respeito desta dissertação. Daí a opção por incluir esta atmosfera de estudos no filme, na medida em que são importantes dados auto-etnográficos.

Todas as gravações em vídeo têm seus ritos e abordagens específicas. Assim, além daquelas referentes ao *Falco* e *Stercus*, vão estar presentes imagens de aulas, reuniões de orientação, seminários e até as conversas durante os intervalos. E ainda de momentos da minha vida pessoal, situações cotidianas onde estou sozinho.

A relação entre os procedimentos de criação é princípio formador das manifestações artísticas no teatro e no cinema, por seu caráter coletivo e multidisciplinar . Onde existe autonomia e onde existe colaboração nesta relação de processos criativos? A questão é complexa, existem múltiplas combinações, mas dos vários encontros possíveis vão ser estudados, no teatro, aqueles entre as concepções e práticas da direção e do elenco e; no cinema o que acontece entre o pesquisador/cineasta e o grupo. Ou seja, o exercício cinematográfico recria o teatral.

Pretendo demonstrar como se dá a interação artística dos atores com o diretor em seus vários níveis, paradoxos e contradições. A base teórica deste encontro no presente trabalho acadêmico, vai partir do conceito de teatro pós-dramático de Lehmann⁶, do trabalho de Schechner no *The performance group*⁷, dos conceitos de agressão ritualizada de Patrícia Cardona⁸, e de acontecimento biológico de Jean Pierre Pradier⁹, usando como referência os quatro momentos do ator, elaborados e utilizados pelo diretor americano em seus ensaios, para desenvolver a relação do elenco entre si, e com a direção:

- 1) Entrar em contato consigo mesmo.
- 2) Entrar em contato consigo mesmo na frente dos outros atores
- 3) Relacionar-se com os outros atores sem narrativa e nem outras estruturas altamente formalizadas
- 4) Relacionar-se com outros atores dentro da narrativa e de outras estruturas altamente formalizadas

⁶ H.T.Lehmann, Teatro pós-dramático, São Paulo, Cosac Naify, 2007

⁷ R.Schechner, O teatro ambientalista, Arbol editorial, Santa cruz de Atoyac, 1988

⁸ P.Cardona, La agresión ritualizada, Dramateatro revista digital, 1999

⁹ J.M.Pradier, Towards a biological theory of the body in performance, 1990

A linguagem cinematográfica utilizada parte do princípio de equipe mínima e equipamento enxuto utilizado no documentário contemporâneo, onde o avanço tecnológico permite que uma pessoa com uma câmera e um computador possa fazer um filme sozinha. Não utilizo nenhum tipo de iluminação específica, além da luz da sala de ensaio, nem equipe. Eu mesmo vou fazer a montagem do filme. Estou utilizando uma câmera de baixa resolução(12.1 pixels) para ser projetada em telas de cinema, que tem uma lente que quase não faz zoom e um microfone de pouco alcance. O resultado disto é uma imagem extremamente realista, na medida em que o realismo na pós-modernidade não é mais o preto e branco dos mestres italianos, mas a textura imperfeita e enrugada produzida pelas câmeras de segurança, e os diálogos abafados e com legenda das gravações clandestinas e de escutas telefônicas. E tudo isto registrado sem aproximação significativa da imagem faz convergir, na medida do possível, o cinema e o teatro, pois os planos são normalmente abertos¹⁰. Mas o motivo principal desta opção estética não é a nova linguagem realista do mundo pós-moderno, mas a intenção de ser o mais discreto possível para não ser invasivo demais nos ensaios e assim atrapalhar a concentração dos atores e do diretor. Uma câmera profissional ocuparia muito espaço, exigiria uma luz específica e um microfone Boom com suporte e operador¹¹. O que se ganharia em qualidade de imagem e som seria perdido na interferência de elementos contundentes e pessoas estranhas ao trabalho teatral, como o técnico de som e o microfonista¹². É evidente que este fator acabaria por constranger e dispersar o processo criativo dos atores e do diretor.

No primeiro capítulo vamos partir da relação entre processos criativos e sobrevivência passar pela criação como manifestação artística, e chegar até a arte da performance. No segundo serão abordadas as relações criativas entre o ator e o diretor a partir do trabalho de Schechner com os performers do *The performance group*. No terceiro esses procedimentos do diretor americano

¹⁰ Plano é um conceito que muda de acordo com a etapa do processo cinematográfico que está em curso. Neste caso estamos tratando do plano na filmagem, onde se confunde com o conceito de tomada: o tempo entre começar e terminar a gravação de uma imagem. Plano aberto é aquele que mostra o ambiente inteiro.

¹¹ O microfone Boom é cilíndrico e comprido, de grande sensibilidade. Tem como suporte uma haste que o leva até a cena que está sendo gravada

¹² O tamanho do equipamento acaba influenciando neste caso específico, pois se trata do registro de ensaios de teatro(majoritariamente), onde a movimentação dos atores é muito intensa em relação às dimensões da sala(70 metros quadrados). Mas a grande interferência, mais do que os equipamentos de gravação, seria a equipe necessária para operá-los. Prejudicando assim assim a naturalidade do elenco.

serão comparados com o trabalho de Marcelo Restori, diretor do grupo *Falos* e *Stercus*, com seus atores no espetáculo Hybris. No quarto, depoimentos do elenco, diretor, preparadora vocal e coreógrafa, sobre diversos aspectos de seu processo criativo. No quinto, a partir de uma aproximação entre os conceitos de cinema, documentário e vídeo, será descrita a abordagem cinematográfica utilizada para registrar este processo criativo específico, e as outras duas linhas narrativas do filme, contexto acadêmico e vida pessoal.

Nunca se pensa enquanto se vai a algum lugar, o devaneio está nas pausas, mas existe um rastro de sentimentos.

1 PROCESSOS CRIATIVOS

1.1 ADAPTAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA

Eu estava na sexta série, 1982, o professor de história era diferente, nada de decorar datas ou nomes de heróis barbudos, estudávamos a colonização nas Américas e o importante era porque e como, e não quem e onde. Bom, um dia numa prova havia a seguinte pergunta: a cultura é hereditária? Eu e um colega argentino respondemos o oposto um do outro, não lembro mais quem disse sim e quem disse não, mas o professor Diamarante deu certo para os dois pela argumentação apresentada. Vinte nove anos depois(ufa!) volto ao tema nesta dissertação e percebo que não existe uma resposta simples, meu professor tinha razão a cultura é e não é hereditária, ela e a natureza não estão separadas por um muro, na verdade estão juntas, misturadas, formando uma terceira definição apresentada por Christine Greiner no seu livro *O corpo(2006)*. A autora parte de um viés biológico, na superação do ilusório antagonismo entre ambas a partir do conceito de *Umwelt*¹³ do biólogo Jacob Von Uexkull, que fala da reciprocidade na construção da identidade individual, o DNA animal é forjado no meio e vice-versa. A criação artística é uma impressão digital que nasceu na influência de seu ambiente, assim cada ser humano tem um processo criativo intrínseco e único construído ao seu redor. Esta identidade pessoal, esta noção de si no outro e no espaço vivo pode ou não se transformar em arte através do corpo artista. Todo ser vivo carrega consigo uma autoria ancestral e apreendida: única. O indivíduo não se diferencia do seu ambiente, forma e é formado por ele dentro do universo de cada espécie, através de uma análise do mundo sensorial. Entre as diferentes espécies existe uma progressão de complexidade. Ocorre subjetivismo na adaptação na medida em que cada uma delas constrói seu mundo e é construída por ele. Existe uma criação artística neste processo, ainda que não intencional.

¹³ Teoria criada por Jacob Von Uexkull com colaboração de Thomas A. Sebeok, a partir do significado da palavra em alemão: meio ambiente, mas que amplia bastante seu sentido, pois parte de um processo comunicativo entre os seres vivos que compartilham o mesmo ambiente. Cada componente funcional de um *Umwelt* tem um significado e por isso representa o organismo modelo do mundo, incluindo todos os seus aspectos simbólicos para qualquer organismo em particular, isto é, pode ser fogo, comida, alimento, abrigo, as ameaças potenciais, os pontos de referência, etc.... Um organismo cria e reformula seu próprio *Umwelt* quando ele interage com o mundo. Isto é chamado de círculo funcional. O biólogo belga e seu colaborador afirmam que a mente e o mundo são inseparáveis, porque é ela que interpreta o mundo para o organismo, logo o *umwelt* dos diferentes organismos decorre da individualidade e da singularidade da história de cada ser vivo.

Christine argumenta: “As espécies vivas não são corpos-máquinas, mas sujeitos aptos a construir um mundo singular a partir das complexas relações que estabelecem com o ambiente onde vivem” (GREINER, 2006, pg 38). A autora aborda a relação entre corpo biológico/corpo cultural considerando-o como sistema, utilizando conceitos da Etologia: “Não interessa pensar na cultura como uma oposição à natureza, mas sim ter consciência da pluralidade de culturas nas diferentes espécies” (idem, pg 37).

Tudo se dá então na relação entre corpo e ambiente, com movimentos intencionais ou não, e com a organização dos universos simbólicos em diferentes níveis de consciência durante a ação, produzindo novas relações com o espaço no estudo do corpo. Ela prossegue em seu raciocínio:

O cientista observa o comportamento a partir das ações corporais, das relações entre corpo e ambiente, dos diferentes níveis de consciência, da intencionalidade expressa através do movimento e da maneira como os universos simbólicos são organizados na ação. (idem, pg 37).

Particularizando a questão para os seres humanos, dentro desta não diferenciação(união) entre corpo e meio ambiente, a adaptação como condição à sobrevivência se constrói a partir de um processo de criação biológico cuja construção é intuitiva, porém ele vai estabelecendo formas específicas a partir dos encontros e das decisões tomadas, como demonstra Fayga Ostrower a partir de suas definições sobre processos criativos e sua materialização. O homem possui uma expressão consciente que define forma a partir de uma materialidade específica, que pode ser tanto utilitária(dos instrumentos de caça na antiguidade até as ferramentas tecnológicas do mundo digital), quanto artística(quadros, esculturas, filmes). Por materialidade entenda-se a concretude do suporte, a matéria prima em evolução para o instrumento que possibilita o ato(o mármore para o escultor, a tela para o pintor). A especificidade da matéria direciona o sistema de signos. Por isso é impossível explicar o procedimento imaginativo, a palavra não dá conta da especificidade de sua matéria(do processo). É uma transposição desqualificadora. Somente ao criar podemos entender a materialidade de certos(ou de todos)os processos criativos, por analogias de estrutura. O enfraquecimento da matéria

compromete a linguagem(reprodução). O processo criativo é global e específico. Na medida em que passa pelo homem,quanto mais específico mais amplo. Um químico trabalha e cria com química, mas se conhece apenas esta realidade seu processo criativo empobrece, se esteriliza na especialização.

A consciência é dinâmica, no ato criativo o homem transforma e é transformado, nele percebe a si mesmo. Na criação se antecipa a situações que ainda não ocorreram, antevendo soluções mas também futuros problemas, a intenção nasce de uma “mobilização interna”, como diz Fayga:

Não necessariamente consciente e determinada por uma certa finalidade, antes mesmo de existir a situação concreta para a qual a ação seja solicitada(homem das cavernas pega pedra para se proteger de possível inimigo(caça) que pode vir a aparecer).(OSTROWER, 1978, pg 10)

Esta mobilização antecipa e prepara qualquer ato humano, ela cria uma tensão originária, tônus psíquico: vitalidade elementar anterior a ação. Agressividade sublimada do ato criativo. Na criação o importante é manter a intensidade da tensão psíquica(concentração), e não descarregá-la de uma vez só(recuperação, renovação da tensão).A ativação constante da potência é mais importante que a sua descarga, por isso a retenção, a fermentação interna que exterioriza o mínimo com o máximo de intensidade, aquilo que está oculto, é tão importante no trabalho do ator, principalmente em sua relação com a emoção. Ele precisa repetir, se alimentar de algo que passou, se agarrar ao instante em que tudo aconteceu e repeti-lo sem ser mecânico. A vida se intensifica na criação, vivenciamos a nossa existência naquele momento através do nosso ato criador. Se esta tensão psíquica é intensa demais ela torna-se aniquiladora da vida e da criação. Conflito pessoal pode estar presente mas não é o potencial criador. Ele é o controle que o artista desenvolve sobre o seu conflito. A potencialidade empurra o homem para a criação, uma situação permanente de capacidade criadora, elaborada pelo indivíduo em relação a ele mesmo. A criação através do trabalho constrói uma materialidade, e através dela diversas possibilidades de ação. Sem ela, existe apenas o indivíduo elocubrando, e havendo apenas a intenção, o ato criativo não toma forma, não se materializa, logo não acontece. A materialidade produz linguagem.

Conjunção de alteridade, "interligar dados diversos", formar é transformar, onde a matéria se diferencia. O homem se cria ao criar. Existência capturada e configurada. Em toda criação um homem está falando, respondendo a uma pergunta que fez a si mesmo, ou que outros fizeram a ele. Se identifica com, e por suas criações. O impulso criativo vem do mistério. Criação é racional e inconsciente integrados, eles se estruturam num processo fluido de realimentação. O instinto lida com situações conhecidas que se reapresentam, a intuição se manifesta diante do novo. Intuição/percepção: criação. A percepção é uma articulação do mundo interno com o mundo externo através da intuição, e a criação é a interpretação do resultado desta articulação. Todo este processo é simultâneo. A percepção é associativa, a criação é um processo ordenador. Imagens referenciais compõe a cultura.

O novo nunca é totalmente novo porque está dentro de um contexto identificável, e a criatividade é a intuição da coerência dos fenômenos. A percepção ordena a intuição que se manifesta por diferenciação e nivelamento. Ordem existente em busca de uma ordem semelhante. Processos intuitivos são misteriosos, conhecimento e reconhecimento são simultâneos ou quase. A intuição de algo novo passa instantaneamente e rapidamente para o reconhecimento, é uma ação integrada, não verbal, não conceitual. Processos criativos são formativos, configuradores, podem ser formados por elementos verbais, contextuais, mas o seu processo de construção (em si) não é verbal e nem conceitual, é formal. O abstrato pode ser configurado. A organização dos conceitos é sensória. Processos intuitivos não são conceituais, são formalistas, têm uma materialidade específica. A consciência aparece na obra pronta, na expressão. A elaboração é intuitiva, sua expressão consciente(forma). A diferença entre o artista e o ser vivo é a consciência da criação como objetivo de fazer obra, de terminar alguma coisa inútil, ainda que não termine.

O processo de criação é uma experiência existencial, uma ação, um fazer que forma. A matéria sugere as bases das ações criativas, que se desenvolvem a partir de encruzilhadas(sim/não, sigo/paro, vermelho/amarelo). Na criação estética o espectro é mais amplo, existe a circunferência, uma escolha é apenas um ponto do círculo. A decisão surge através da empatia articulada com a matéria"em vias de articulação".

O corpo do artista como instrumento de sua autoria está sempre em perpétua relação com o meio e a herança genética. Ele obedece ao cérebro réptil¹⁴, região que controla os movimentos, emoções e as funções mais básicas de seu funcionamento, e ao neo-córtex, região responsável pela cognição. O ritual acontece na interface destas regiões cerebrais. O corpo também está sujeito a subjetividade da mente, que é conceituada por Schechner e Fritjof Capra, não como um elemento abstrato, mas como relação entre o corpo e o cérebro, uma mente encarnada mediando processo e estrutura. O animal cumpre seus rituais através de impulsos que proporcionam interação entre sua espécie, onde molda e é moldado na relação com o outro em situações de demarcação de território, fome, acasalamento, etc. Com o homem as motivações não se resumem a satisfação de necessidades primárias, elas são mais subjetivas, muitas vezes inqualificáveis. O artista dá forma a esta subjetividade tensa, com seus ritos específicos, a linguagem não se basta a si mesma, ela comunica alguma coisa, ou seja, expressa uma cultura que tem como suporte o corpo e sua hereditariedade. Este processo é dinâmico e inconsciente. As trocas entre natureza e cultura são constantes e construtoras de identidades que estão sempre em movimento. Ele produz o moto contínuo da criação, e através da sua formalização, ou seja, materialidade, como já foi dito nas páginas anteriores, surgem os atos criativos utilitários e os artísticos. É destes últimos que pretendo investigar a construção, desde a mobilização interna que gera a tensão que se expande até a sua expressão concreta em arte.

Os universos simbólicos que representam o corpo o fazem através de processos que se formam nas ações dos indivíduos. Ilya Prigogine, estudando a termodinâmica elaborou a teoria de que uma estrutura dissipativa provoca fenômenos irreversíveis e a conseqüente evolução para a desordem. A aplicação prática de sua teoria mostrou-se muito abrangente, incluindo a Biologia, na medida em que a impossibilidade de se prever o futuro de um sistema complexo é muito aplicável no estudo dos seres vivos. Assim a teoria se aplica tanto ao ambiente do carrapato como engloba o universo inteiro. Aproximando estes estudos à dissertação entendo que esta estrutura

¹⁴ Uma das partes do cérebro tri uno, conceito definido por Paul Mclean .

dissipativa que provoca fenômenos irreversíveis prova que a criação é questão de sobrevivência, a autoria é biológica antes de ser artística. Tudo que é vivo é dissipação, desordem e instabilidade, Greiner complementa:

Assim, no que diz respeito ao corpo, para estudar um regime de atividade corporal é preciso estudar a estabilidade e a instabilidade que, em certas circunstâncias, tem uma configuração e em outras já são modificadas (GREINER, 2006, pg 39)

Tudo depende das mediações entre corpo e ambiente, o potencial de movimento do corpo forma um universo subjetivo, fenômeno cultural onde a individualização faz parte de um comportamento de complexidade progressiva, a autora então aborda o assunto da seguinte maneira:

Um corpo depende sempre da estrutura do sistema, na relação com o ambiente (construção do Umwelt) e na forma como a memória se manifesta, já que a memória é também uma propriedade sistêmica e é fundamental para a sobrevivência do vivo (idem, pg 40)

Na dinâmica das populações de grupos neuronais existe um processo seletivo que constitui a base bioquímica da memória, assim o comportamento animal modifica categorias perceptivas. Corpo biológico e corpo cultural não são separados e independentes, ao contrário constituem uma co-evolução onde são ativos e influenciam a natureza da nossa compreensão. O corpo constitui um sistema, onde o organismo é sujeito e objeto da evolução. Ele tem uma técnica em seus movimentos e inércias, desenvolvida a partir de padrões culturais de adaptação e que está sempre em processo de transformação, acompanhando a dinâmica da cultura e das relações sociais. Assim como explica Marcel Mauss no exemplo sobre as diferenças: o tipo de marcha do exército francês e do exército inglês, ou a facilidade com que os australianos tem para sentar sobre os calcanhares. O corpo como objeto e meio técnico de suas ações específicas, movimento das mãos, maneira de dormir, etc. Assim os rituais do comportamento animal de um lado (hereditário?) e as técnicas corporais de outro (cultural?) combinados, nos dão a unidade de um discurso pessoal. Mas este discurso traz uma definição de cultura que se caracteriza pelo movimento, processo do homem com ele

mesmo, com seu inconsciente e a resultante comportamental desta equação subjetiva.

1.2 PERFORMANCE COMO CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Assim como o processo criativo, a performance é característica dos seres vivos, especialmente dos animais em suas disputas de território, na caça, no acasalamento, que são antes de mais nada, comportamentos rituais. Nos seres humanos estes comportamentos determinam uma liminalidade¹⁵, transformação. O ritual precisa ter uma eficácia na transposição de um estado a outro. Na cura do Xamã ou no casamento religioso, não se vai embora do mesmo jeito que se chegou, mas a performance artística dá um passo além, é o rito sem função, que se completa em si mesmo. Ocorrem assim duas instâncias: o corpo do ator como instrumento desta autoria na dialética entre cultura e hereditariedade, e a expressão estética desta autoria. Partimos do cérebro como estrutura, da mente como processo, das técnicas corporais e dos rituais do comportamento animal, para tentar chegar , entre as diferentes manifestações espetaculares performáticas(brincadeiras, jogos, esportes, rituais), naquela que nos interessa mais , a performance enquanto expressão artística dentro de processos criativos integrados, na medida em que se relaciona com as mais diversas manifestações de arte, ainda que os limites entre elas sejam rompidos continuamente, o que dificulta definições mas possibilita inúmeras variações estéticas. Para retomar registros medievais temos por exemplo, como cita Rose Lee Goldberg em seu livro *A arte da performance* (2006), as encenações de Polidoro de Caravaggio, onde o palácio de Pitti em Florença foi inundado para a representação de uma batalha(1589);e de Leonardo da Vinci que “vestiu seus performers como planetas e os pôs a declamar versos sobre a idade do ouro em um quadro vivo intitulado *Paradiso*(1490)” (GOLDBERG, 2006, pg 8): performance?teatro?

A performance como manifestação artística coletiva(isoladamente existem registros desde o sec XV) veio junto com as vanguardas do início do século,

¹⁵ Intersecção cultural do rito, espaço indivisível entre dois mundos, transição, momento onde algo está se transformando, não é mais o que era mas ainda não é o que vai ser, rituais de passagem: o barmitzva dos judeus, o baile de debutantes, etc.

especialmente através dos futuristas, dadaístas e surrealistas. Passou a ser aceita institucionalmente, inclusive como disciplina em faculdades de teatro, somente nos anos 70 por ser meio inclassificável como arte autônoma. Cabe ressaltar que nas festas pagãs, os ditirambos e outras manifestações que datam das origens da civilização, tinha sempre um caráter utilitário e de celebração(festas de plantio e colheita por exemplo),e o caráter artístico do rito está em segundo plano. A performance ocupa outros espaços tirando o contexto teatral das apresentações, assim o espectador experimenta uma vivência compartilhada com o performer. Mais do que acompanhar uma sucessão de fatos, onde sempre espera o próximo, ele vive o acontecimento, pois, segundo Michael Kirby na performance a “atuação não tem matriz”(KIRBY apud LEHMANN, 2007, pg 224). E como diz Lehmann, é um pré-texto expressado pelo ator, o processo enquanto acontece, que não tem resultado, mas a intensidade do momento. Existe uma autotransformação, o corpo age em si mesmo, e não repete uma apresentação porque se manifesta pela presença. Esta verdade é muito intensa e automanipuladora/manipuladora, na medida em que ao utilizar o próprio corpo como sujeito e objeto da ação ele se afasta da representação, trazendo o espectador para dentro de uma realidade específica, pois ao se expor adquire uma autoridade de esfinge. A performance é uma dissidência, uma diferença, um choque. Sem personagens ou narrativa, traça um contato direto com o público, expressão artística sem limites, rompe com a materialidade, na medida em que sua matéria é o corpo, é imaterial. O objeto de arte torna-se supérfluo, e a arte conceitual é o lugar da performance, pois é uma manifestação intangível. Como afirma Lehmann:

Mesmo no trabalho teatral mais orientado para a presença, a transformação e o efeito da catarse permanecem virtuais, voluntários e futuros; já o ideal da arte performática é um processo real, que impõe emoções e acontece aqui e agora(LEHMANN, 2007, pg 229)

Ritos são rompidos, reintegrados e apresentados pela performance. O performer não é oficial, não foi escolhido, não tem autoridade nem eficácia, age por conta própria. É um comportamento ético pois permite uma ação voluntária do espectador. Não há uma mediação narrativa, as ações de quem a executa não são totalizantes, nada está fora, nada remete, mas paradoxalmente a

oscilação da presença, vai da ausência a um passado recente. Tudo é e acontece, mas um segundo depois já foi e já aconteceu, e acontece então de novo, outra coisa. Processo das inter-relações, ou seriam antes trans-relações, entre o corpo em si, suas circunstâncias e conhecimentos, e o ato da criação. Sempre real, ainda que se manifeste por representação, onde este “agora” é compartilhado com os espectadores. E se insere no conceito de performance, pois o processo criativo do ator parte da presença, ainda que se utilize da representação. Precisa de limites, regras, de um local, e de outras pessoas, na medida em que segundo Schechner “todos vivem na condição e na circunstância de serem artistas”(SCHECHNER, 2003, p. 34). A criação do ator é traço comum da humanidade, todos nós em determinados momentos atuamos e representamos situações. É importante destacar que o ritual não precisa estar presente como tradição, mas o rito, a construção de uma atmosfera mítica é inerente ao trabalho do ator como um instrumento de presença estética. Pensamento desenvolvido por Schechner:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem de repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação as circunstâncias pessoais e comunitárias(SCHECHNER, 2003, pg 27)

O performer(ator) está em sociedade, de uma certa forma vive a história do homem no planeta, mas o seu lugar e sua voz no espaço não devem ser estudados/compreendidos a partir de uma abordagem evolucionista ou etnocêntrica. Uma análise interpretativa de uma possível antropologia do ator nos informaria sobre seu tempo interno e as trocas culturais estabelecidas com o meio, onde vivencia a cada trabalho um rito de passagem. O ator experimenta sua presença de caráter liminal, entrando e saindo de suas performances/espetáculos num processo de reafirmação/restauração de identidade, pois ainda que não represente ninguém durante o ato performático, ao ser outro “em relação ao público, acaba por representá-lo”(Schechner 2003,p.35). O ritual se estabelece com o ator ocupando seu lugar no mundo e

interagindo com seu inconsciente, seus conhecimentos e as outras pessoas que compartilham com ele o mesmo espaço em momentos que começam, terminam e se transformam indefinidamente, onde tudo é estanque e sucessivo.

A performance está sempre ligada à maneira como a memória, em seu processo conceitual de recategorização contínua, se manifesta em sua relação com o ambiente. Seguindo este caminho chegamos até a teoria da Complexidade, onde estudos feitos por Edgar Morin, Jacques Monod e Jean Pierre Changeux nos levam ao fato de que não existe um início, um marco zero, matriz. Não há como determinar a origem de um processo mas sim estados anteriores que se sucedem em direção ao desequilíbrio. Neste sentido não cabe fazer uma categorização absoluta da performance, ela é uma das manifestações artísticas mais permeáveis, transita com desenvoltura entre a música o teatro e as artes plásticas. No espetáculo cênico, especialmente num contexto teatral pós-dramático, onde a unidade e as hierarquias foram rompidas, e o personagem implodido, o ator e sua criação não são necessariamente externos, ou ficcionais. Existe uma liminalidade, termo já explicado na nota de rodapé da pg 19, uma indefinição no diálogo transcendente da performance com a atuação. É nesta pausa, neste vácuo de incerteza que se dá o processo criativo. Para ser específico, na montagem de “*A gaivota*” de Tchecov pelo grupo Galpão: no começo da peça um ator fala sobre sua hipocondria, carrega na mão uma caixinha de madeira com muitos remédios soltos, as pílulas fora das caixas, as embalagens não estão ali. Ele enfia a mão na caixinha, pega um comprimido, e pelo tato, diz em voz alta o nome do remédio. Pede para alguém do público conferir se acertou e repete a ação umas quatro ou cinco vezes sempre acertando o nome do medicamento¹⁶. Logo em seguida começa a ficção da peça. Performance ou representação? Certamente não é o personagem que realiza esta ação, sua voz é cotidiana, seu corpo está relaxado, ele caminha entre os espectadores sem nenhuma intenção dramática, e compartilha uma informação muito

¹⁶ Aqui ocorre um fenômeno de auto-sugestão: como o público poderia afirmar, como afirmou, que a pílula que o ator segurou era realmente o remédio que ele tinha anunciado se as embalagens não estavam na caixa? O nome dos remédios não está impresso nos comprimidos mas ele demonstrava tanta certeza em sua insegurança que todos confirmavam suas afirmações. O que torna mais indefinida, neste caso a fronteira entre performance e representação, Ainda que ele invente o nome dos remédios, e que seja uma ação ensaiada, que conta com a credulidade do público, mesmo assim é um ato performático. O que fica claro quando no instante seguinte quando, com outro tônus muscular e uma voz muito mais forte, ele encarna seu personagem na peça.

pessoal, demonstra insegurança. Em determinado momento ele interrompe esta ação, larga a caixa de remédios e a parte ficcional da peça começa. Quando volta a falar seu corpo já é outro, a voz é forte, os movimentos mais intensos. A autoria do ator hipocondríaco na performance antes da representação.

2 PROCESSO CRIATIVO NO TEATRO

2.1 O ATOR E O DIRETOR

Vou tratar aqui das relações entre atuação e direção, pois trata-se de um processo de criação que será abordado de forma específica nos próximos capítulos, sendo assim, acho importante citar alguns princípios gerais. Especialmente do trabalho do ator por ser ele o astronauta que pisa na lua, o cruzamento de signos, conceito explicado por Ubersfeld, autora de textos sobre semiologia teatral. Porém esclareço que a abordagem semiológica não será utilizada no estudo da relação entre Marcelo Restori, diretor do grupo Falos e Stercus e seus atores, apenas neste capítulo é que farei referência a esta disciplina para ilustrar algumas características específicas do trabalho de atuação. O ator leva consigo o texto, a luz, a cenografia, a direção. Vive o acontecimento, transporta o efêmero do teatro, principal característica do processo criativo teatral, e ao mesmo tempo seu paradoxo: o atuador e todas as manifestações artísticas que carrega consigo se repetem a cada apresentação, e ao mesmo tempo o espetáculo nunca é o mesmo. É ele que estabelece concretamente o momento presente, com sua vida/empatia ou catarse/distanciamento/reconhecimento, e que faz de cada apresentação um acontecimento único. Mas sempre se move a partir da relação entre seu ofício e o trabalho criativo do diretor, que aponta um caminho estético a ser seguido, ou constrói este percurso junto com o ator. Os conceitos narrativos são frios, inanimados, é o elenco que faz o acontecimento, nem sempre representando um personagem, mas inevitavelmente dando forma ao trabalho artístico do diretor e vice-versa.

Nos rituais antigos e contemporâneos, e até em situações corriqueiras do dia a dia, todos tinham e têm um papel a representar, a diferença é que quando a religião e a arte se separaram, em algum momento o xamã passou a ser ator, ou seja o condutor do rito encarnado, mensageiro de um mistério mágico.

Houve um momento de transição, onde a arte, livre da religião, passou a ser uma opção, um processo criativo, e o ator seu veículo mais contundente, o agente deste processo. Mesmo longe do altar continuou como porta voz do

sagrado, Hermes, mensageiro de histórias antigas. O teatro ainda é ritual, por mais narrativo e naturalista que seja um espetáculo, ainda se alimenta do rito. Se fosse diferente não existiriam mais espectadores. Com tantas opções virtuais e eletrônicas do mundo contemporâneo, o fato das pessoas ainda sentirem necessidade de estar perto de outras para compartilhar momentos efêmeros de histórias inventadas é um ato de fé, uma manifestação de profunda religiosidade.

Por mais marcada que seja uma direção, impondo uma partitura exata ao seu elenco, na condição de agente do gesto ele tem autonomia, exerce a função de existir concretamente durante o espetáculo.

A relação entre diretor e ator, dentro destas leis que regem a natureza se dá por instabilidade, através do conceito de entropia, ou seja, na interação entre seres vivos sempre existe uma degradação de energia. Aquilo que o diretor pede ao ator, por mais que seja exaustivamente explicado e ativado através de treinos corporais nunca vai chegar integralmente a ele, que interpreta as indicações a partir de sua cultura e herança genética, tirando suas próprias conclusões. Como na brincadeira de telefone sem fio, a informação anterior vai sendo modificada. A dissipação, desordem e instabilidade deste processo reforçam a criação de cada um na relação com a criação do outro.

Neste corpo em processo estruturamos parcialmente uma experiência em termos da outra, raciocinamos a partir da metáfora, assim vamos descobrir diversos aspectos dos mesmos conceitos na medida em que os cotejamos com diferentes características de outros, que se influenciam reciprocamente. Greiner corrobora:

A lembrança não é estereotipada, sob a influência de contextos que se modificam constantemente ela muda a medida que a estrutura e a dinâmica das populações neuronais implicadas nas categorizações originais também se transformam. (GREINER, 2006, pg 41)

O corpo do ator transita, frequenta a ficção, e existe além dela. Limbo onde se estabelece a autoria, no diálogo do ser com a sua criação. Este é também o momento em que atua o diretor: no instante em que o ator está vulnerável a estes estímulos externos e ao mesmo tempo em contato consigo mesmo elaborando seu processo criativo pessoal, ainda que esta possa não ser uma construção consciente.

O corpo fictício antes do texto é o elemento central do teatro pois prescinde de uma verossimilhança psicológica e de um ilusionismo representativo. O ator mostra no corpo a osmose e a interdependência entre os diversos níveis do acontecimento teatral, assim sua carne se constitui de uma imagem variável construída na relação de pertencimento do homem com seu entorno.

O núcleo biológico do teatro produz uma re-elaboração dos determinismos genéticos com autonomia criativa, esta autonomia é o processo criativo do ator, a negociação, o jogo entre o que dá e o que recebe do mundo. A criação teatral da direção tem como instrumento o corpo do atador, e sua ação criativa, que tem por base a individualidade artística. Onde existe reciprocidade e interdependência entre as mentes encarnadas de Capra

O acontecimento deixa marcas profundas de sua passagem no cruzamento e inter-relação dos processos criativos do ator e do diretor. Assim como existe uma indivisibilidade do físico e do mental, existe também uma indivisibilidade da herança genética e da cultura no trabalho do ator (Umwelt). Pois por mais realista que seja um espetáculo, trata-se de uma criação, e desta maneira através de descartes improvisados, simultaneidades, concatenações ampliações, etc..., as autorias se estabelecem e germinam juntas.

O ato criativo no teatro pode começar por uma negação, um passo atrás para atingir uma desorientação voluntária, um esvaziamento. O diretor e o ator é que realizam este caminho de saltos e novas dúvidas para chegar ao espetáculo. São processos de criação que se comunicam na construção de um sentido artístico, ainda que para cada um deles este sentido não seja o mesmo, pois perceber é interpretar através de juízos perceptivos.

Sob a perspectiva semiológica, serão utilizados conceitos de *O trabalho do ator* de Ubersfeld, cuja contribuição é tentar alcançar os diferentes significados, em ressonância ou oposição, do trabalho do atador no palco. O que tem de único em relação aos outros elementos cênicos: o movimento dentro do acontecimento teatral, a comunicação em processo.

Existe uma citação que sintetiza as idéias expressas nesta dissertação a respeito do processo criativo do ator em suas múltiplas funções, artísticas e semióticas:

O ator é o todo do teatro[...]Paradoxalmente ele é produtor e produto no domínio dos signos, é o cruzamento de códigos visuais e auditivos, de sub-códigos: gestuais, fonéticos e linguísticos. Ele

atravessa códigos inconscientes, ideológicos e culturais. Todo o jogo de signos visuais se pega a ele, a seu corpo(figurino, maquiagem, máscara), a seus movimentos(objetos, cenário), e é sobre ele que se coloca a luz.Assim os signos que ele produz não são jamais puros.(UBERSFELD, 1991, tradução feita para fins didáticos)

Todas as diferentes significações do ator e seu trabalho estão em um cruzamento de signos e códigos, ponto de encontro das varias manifestações artísticas do espetáculo, que o atravessam como o cerne de uma circunferência, a direção talvez seja este círculo virtual, formado pelas linhas criativas que vão de uma extremidade a outra cruzando o centro.

O ator revela a ambigüidade entre ficção e realidade no teatro, através da simultaneidade, de gestos dentro da fábula e signos naturais. Trata-se de um vértice magnético que atrai e sintetiza todas as diferentes manifestações artísticas dentro do teatro, ele não é o magnetizador, aquele que decide a forma e os elementos que formarão o espetáculo, papel que cabe ao diretor, mas é o agente desta atração de corpos artísticos.

O ator é intencional(na ficção através de ação e discurso) e não intencional (movimentos involuntários) ao mesmo tempo: “O espectador vê no sorriso da atriz o sorriso do personagem”(idem). Ele tem esta ambigüidade na medida em que está vivo no acontecimento teatral, tem uma ação contraditória: peça de um discurso alheio e produtor do mesmo discurso. É justamente no cruzamento onde se situa o seu trabalho, que se estabelece a relação entre seu processo criativo e o do diretor.

Trajetória e independência, em e na relação com as outras autorias envolvidas no teatro. É preciso buscar a formação da manifestação estética única de cada ator, o seu trabalho de construção cênica. Onde está a construção de seu testemunho artístico e o que ela tem de único? A partir do caráter híbrido e subjetivo do processo criativo do ator em relação com o do diretor, chegamos a concretude e significação da expressão estética. Mas este trabalho efêmero compõem-se de sucessivas construções inacabadas, e estes edifícios se erguem sobre a autonomia do ator, sua condição de se perceber em todos os detalhes, suas capacidades menos desenvolvidas, seus defeitos de formação, os limites do seu corpo que precisam ser estendidos, seu controle sobre os sentimentos, suas perdas e fragilidades emocionais ninguém melhor do que ele para identificar e trabalhar sobre aquilo que desvia sua energia

interna, polui seu discurso. Por mais que seja observado, que fale exaustivamente de si e que procure mostrar-se inteiro, dificilmente é percebido em sua totalidade pelo olhar externo. Por mais atento e profissional que ele seja, a “nudez” do ator chega ao espectador que faz parte do público, aquele que dirige o espetáculo, e aos outros atores que estão no palco ao seu lado, mas só ele conhece a radiografia desta nudez, e portanto é de sua responsabilidade o trabalho sobre si mesmo. É preciso disciplina, rigor e continuidade, desde que ele se permita esta minuciosa investigação. Estas idéias estão embasadas nos temas já levantados aqui, sobre a relação de intersecção entre o cultural e o natural, que os textos lidos apresentam. Uma relação integrada de não diferenciação. Edward Hall(1973) desenvolve um conceito de cultura como fator de comunicação que se dá no espaço, no diálogo intenso e na sincronia entre percepções, sentidos e inconsciente.

Não existe aqui a materialidade, o pincel e a palheta de cores, um instrumento musical, papel e tinta impressa, uma câmera ou mídia de qualquer natureza, não existem atravessadores. Tudo é essencial, é um corpo que se apresenta, representando ou não. Contando unicamente com sua ação física, mente, cognição, cultura e hereditariedade unidas para executar a ficção que lhe cabe desempenhar. No teatro, na rua, em qualquer lugar onde uma ou mais pessoas se apresentem para outras, em ato performático ou de representação .

Estes artistas do palco com seus métodos e teorias aplicadas muitas vezes mudam ou reformulam suas idéias sobre a arte de representar pois ela é dinâmica e está sempre recomeçando.

2.2 A RELAÇÃO DE SCHECHNER COM OS ATORES DO *THE PERFORMANCE GROUP*(TPG)

Este capítulo, que tem dois sub-itens(*O teatro ambientalista* e *Atuação no teatro ambientalista*), vai tratar dos procedimentos utilizados por Richard Schechner no trabalho com os atores do *TPG*. Estes métodos, alguns de uma forma mais genérica, e outros com especificidade, serão utilizados como

balisamento ao ser analisado o trabalho de Marcelo Restori com o *Falos* e *Stercus* no próximo capítulo.

Estabeleço um diálogo com o diretor americano, onde cito algumas de suas práticas e comento estas ações. Em alguns momentos nossas vozes se confundem, mas na medida do possível procurei determinar quando sou eu comentando algo ou estou apenas descrevendo alguma prática do diretor. Ainda que, muitas vezes, não o faça de forma explícita. Importante é o sentido geral do que está sendo dito no momento em que utilizo seu discurso para sustentar meu raciocínio, e não a autoria específica do encadeamento das idéias. De um modo geral apresento suas considerações e faço observações a seguir.

2.2.1 Teatro ambientalista

A escolha do grupo de Schechner se deu pelas características do teatro ambientalista, que busca a energia intensa dos rituais primitivos no espaço comunitário, sem divisões entre atores e espectadores. Longe das convenções arquitetônicas do teatro ocidental. O espetáculo invade o espaço público, e reinventa um palco que se move a partir da dinâmica entre ator e espectador, elementos muito presentes no espetáculo *Hybris* conforme veremos no próximo capítulo.

Estes métodos de trabalho tem muitos princípios comuns com a prática do *Falos* e *Stercus*, especialmente na peça que vai ser observada. Em ambos os casos¹⁷ os corpos definem o espaço numa ocupação cerimonial de multidimensionalidade. Não existem centros de atenção, mas simultaneidade, como nas festas cerimoniais da antiguidade. Esta ocupação do ambiente influencia não só as relações entre quem atua e quem assiste, mas entre os atores, e entre eles e o diretor, envolvendo todos os membros da trupe num movimento de flutuação convergente. Existem diferenças também, a questão

¹⁷ Não será utilizado nenhum espetáculo específico do The performance group porque o material disponível para pesquisa é insuficiente em função dos objetivos da dissertação: a relação entre processos criativos. Vídeos com fragmentos de espetáculos gravados, ou depoimentos de Schechner não dão conta da abordagem utilizada, em comparação com a proximidade e abrangência do material coletado, vivido, sentido em *Hybris*. Em função desta desigualdade optei por cotejar este espetáculo com práticas (e suas origens teóricas) empregadas no encontro do diretor americano com seus atores.

do princípio de simulação¹⁸ é diversa, em *Hybris*, daquela utilizada por Schechner, que rompia com ele. No TPG, personagem e ator se mostram ao público separadamente, cada um tem seu momento, e a passagem, a transformação, a possessão é aparente, é mostrada. No espetáculo do grupo gaúcho os personagens só aparecem com suas caracterizações prontas, não existe uma transição, visível para o espectador entre o ator e sua criação.

O teatro começou ambientalista e ritual, com as festas pagãs das estações e da colheita na Grécia e Europa, e com todas as manifestações cênicas, rituais e utilitárias(eficácia do rito) da África, da América e do Oriente na antiguidade . O espetáculo aos poucos começou a ter seu espaço delimitado, primeiro nos grandes teatros gregos ao ar livre, depois na arena, mais tarde no palco elisabetano, e diminuiu até o palco italiano. O teatro ambientalista começa por romper com a definição de espaço cênico, voltando assim às origens das manifestações teatrais, sem divisões entre atores e espectadores, onde nunca se sabe de que lado se está, não existe a segurança dos limites estabelecidos.

Deste modo a presença invade e se multiplica ao mesmo tempo em que cresce enquanto individualidades em relação . Está perto sempre, em qualquer lugar, mas nunca onde se espera que ela esteja. Em *Hybris* e no teatro ambientalista existe uma multiplicação do ritual de simulacro nos ambientes múltiplos, espaços dentro de espaços. Não se sabe o que é dentro e o que é fora, teatro do instante e do esquecimento. As áreas de contato entre público e espectador são indefinidas, decididas na hora, aparição milagrosa , envolvente. “Um sacerdote sem liturgia, um sacerdote que improvisa, aprendiz de bruxo que não sabe as fórmulas do feiticeiro”(SCHECHNER,1988, pg 14). Assim como podemos observar em algumas características dos teatros pós-dramáticos¹⁹, existe uma quebra da tradicional hierarquia teatral, especialmente através da renovação do espaço e da substância metafísica da possessão do ator, que deixa de ter compromisso com um personagem, transita entre criaturas e universos. É este o caso das figuras dramáticas clássicas em *Hybris*, elas foram tão profanadas e descontextualizadas que se transformaram em seres perdidos em local indefinido . O sentido histórico é abandonado em

¹⁸ Trata-se da prática de não mostrar ao espectador a transição entre o ator e o personagem, seja através da caracterização aparente, ou do corpo do atador em estado neutro antes de entrar em cena.

¹⁹ Cabe ressaltar que este tipo de manifestação teatral é múltipla, não possui uma definição clara, e nem é possível enquadrá-la com precisão. São muitos teatros pós-dramáticos. Daí a utilização do plural no texto. Ainda assim é possível citar algumas características, que com maior ou menor intensidade, podemos encontrar em seus espetáculos.

nome de um misticismo invocador que fortalece atuator e espectador através da força da magia primitiva. O cerimonial folclórico ancestral é ambientalista. Na peça que está sendo estudada, os momentos falados em latim e Islandês, ou quando não existe texto, nas cenas da dança por exemplo,²⁰ se manifesta um elemento sagrado, mitológico, mas ao mesmo tempo reinventado²¹.

2.2.2 A atuação no teatro ambientalista

No final deste sub-item, soma-se ao meu diálogo com Schechner, o seu diálogo com o *Natyasastra*, espécie de manual hindu do ator, que foi transmitido muito mais através da oralidade do que de textos escritos²².

Existe uma região nebulosa, uma liminalidade, uma nudez espiritual entre o ser ficcional e a personalidade, trabalho sobre si mesmo moldado pela ação executada. Espontaneidade e disciplina se complementam, o elemento natural potencializa o que é construído. Esta não diferenciação, que já vem sendo trabalhada ao longo da dissertação, é performática, e aparece em *Hybris* especialmente no rapel e na dança. Como em uma música onde existem as notas tônicas, mas entre elas é possível improvisar, os atores pendulavam nas cordas em uma cena de transição do espetáculo. A partitura liberta, o ator elimina resistências, segue seus impulsos que respondem às ações dos personagens/seres ficcionais através de sua personalidade, risco emocional intenso.

A presença ocupa um lugar relevante no ensino, na troca artística, no treinamento, ela observa, imita, experimenta. O princípio do trabalho são lugares seguros que possibilitam a dissolução do ego, o espaço inviolável dos corpos em ação e relação²³. O local de ensaios do grupo no hospital psiquiátrico era chaveado e a sala das práticas distante, quem não tivesse chave teria de gritar uns bons dez minutos a plenos pulmões até ser escutado.

²⁰ Ver texto da peça em anexo

²¹ A canção islandesa faz parte do folclore medieval daquele país, mas o texto em latim é sobre um carrapato em uma árvore, esperando algum mamífero passar pra se jogar em cima.

²² Estes textos, muitas vezes, são adaptações ou interpretações feitas muito depois por outros autores, descaracterizando assim o conteúdo original. Schechner trabalha com uma versão considerada mais fiel pelos indianos.

²³ Existe aí uma oposição significativa tanto na condução do diretor americano quanto na direção de Marcelo Restori em *Hybris*: ao mesmo tempo que o local de ensaios deve ser seguro e com muita privacidade para “proteger” a entrega do ator, o espaço da apresentação é o contrário, um local sem divisões ou proteções, sem palco e platéia, onde o atuator está mais vulnerável do que nunca. A construção desta vulnerabilidade é protegida, mas a sua expressão é um trabalho de risco.

O treinamento do ator constitui a construção destes lugares. O exercício, que deve ser apropriado pelo atador, é criação na medida em que pode ser profanado. Sobre isto Schechner é bem específico, e define quatro ritmos vitais:

- 1) entrar em contato consigo mesmo (exercícios psicofísicos associativos, verbofísicos básicos de respiração, movimento, ressonância)
 - 2) entrar em contato consigo mesmo cara a cara com os outros (receber e dar durante o trabalho em par, círculos de nomes, intercâmbios, cantos)
 - 3) relacionar-se com os outros sem narrativa nem outras estruturas altamente formalizadas (jogos, confrontações, rodar carregar, saltar, voar, exercícios de confiança)
 - 4) relacionar-se com os outros dentro da narrativa e de outras estruturas altamente formalizadas (improvisações, cenas, oficinas e ensaios abertos, funções, personagens com partituras).
- (SCHECHNER, 1988, pg 179)

O ator está atuando mesmo no exercício mais básico, através das associações que ele faz e que provocam variações que podem ir muito longe. No caso do Falos, por diferentes motivos, que serão explicados nos dois próximos capítulos, este primeiro momento do ator na sala de ensaios não foi muito aproveitado.

Através de estímulos e instruções mais específicas do diretor e associações íntimas do atador²⁴, impulsos se expressam gerando um círculo virtuoso. Estes novos padrões disciplinares e buscas interiores geram mais criação. Nunca se chega a um resultado final, mas sim ao momento em que o espectador é convidado. Segundo Schechner o trabalho é íntimo mas não solitário, existem ciclos individuais e ciclos grupais, períodos de contato intercalados com períodos de solidão, mas sempre dentro da energia do grupo, harmonia sutil e profunda. O ofício do ator afeta a vida diária. Ele trabalha para si na medida em que supera seus medos e vergonhas mesmo tendo consciência deles. Ao se fechar afeta a sua construção e a de todos²⁵.

É mais importante o fazer que o feito “O ator não pode saber onde vai e como chegar” (idem, p. 180), isto inibe a criação, dificulta a superação de obstáculos. Estar vivo e expressar-se *aqui e agora* é muito arriscado. Existe uma escolha a ser feita. Quanto mais maduro o atador mais importante é o treinamento, esta etapa no trabalho do ator me parece ser um pouco mais

²⁴ Marcelo se utiliza bastante de estímulos no seu trabalho com os atores, eles serão citados e explicados no próximo capítulo

²⁵ Nos próximos capítulos será narrado um caso específico de “fechamento” de um ator no espetáculo Hybris. Onde esta questão se apresenta com um pouco mais de ambigüidade do que na conceituação de Schechner.

abrangente do que aponta o diretor americano. Existe um trabalho fora da sala de ensaios que é muito importante, idéia que costuma ser aplicada por Cacá Carvalho, por exemplo²⁶. Ainda que seja durante ações cotidianas e em solidão possuem o método de uma prática preparatória. Não é apenas o trabalho na sala que pode fazer o ator “desaprender”, desmanchar padrões de comportamento, possibilitando que “os bloqueios ocultos durante muito tempo se revelem repentinamente” (idem, p. 181). Cada resistência deve ser entendida e enfrentada. No processo, o ator não se preocupa em como se vê e como se ouve, e nem está consciente do efeito que causa “dá tudo o que é ao trabalho deste momento” (idem, pg 181), expressão, instante. Ao surgirem revelações de associações é preciso segui-las até as últimas conseqüências.

Tudo é corpo(espírito, mente, pensamentos, psiquê, dimensões do organismo integrado, ambiente: umwelt): os órgãos estão todos relacionados e suas funções são compartilhadas. Mudança de ânimo, da química corporal, da pressão sanguínea, da respiração, do pulso, da dilatação vascular. “Muitas das chamadas atividades involuntárias podem ser treinadas e controladas conscientemente(idem, pg 182)” a partir dos quatro sistemas corporais desenvolvidos por Schechner para o treinamento do TPG:

Vísceras, espinha, extremidades e rosto²⁷

Nesta dissertação, vou me deter naquele que age como motor principal do organismo: as vísceras. A importância dos órgãos internos no centro do corpo para o trabalho do ator vem da Natyasastra, espécie de manual hindu do ator, que foi transmitido muito mais através da oralidade do que de textos escritos(que são muitas vezes adaptações ou interpretações feitas muito depois por outros autores). Além de outras considerações que veremos a seguir, a respeito da obra, Schechner disse: “não se lê, se dança(idem pg 186)”. Quando ele tomou conhecimento destes conceitos passou a aplicá-los no seu grupo. O princípio gerador na “bula” indiana são justamente as vísceras, e tudo o que elas representam no trabalho do ator, que não trabalha para ser visto, não é com o olho que o espectador assiste, mas com o centro vivo de

²⁶ Existe um caso específico no grupo de um ator que se utiliza muito desta prática. Ele será descrito no capítulo 4

²⁷ Segundo Jean Marie Pradier no texto *Towards a biological theory of the body in performance(1990)*. A expressividade humana depende diretamente da postura ereta, pois assim rosto e mãos se auxiliam nas tarefas de comunicação, o que se trata de um diferencial decisivo na evolução da espécie, e no exercício teatral.

seu corpo(vísceras em relação), aliás ele não assiste, ele sente. Schechner inclusive cita um estudo científico de neurobiologia desenvolvido por Sandra Blakeslee que comprova a existência de complexas conexões neuronais autônomas(sem conexão com o cérebro) no estômago e no intestino chamadas de SNE(sistema nervoso entérico), com milhões de neurônios, assim o frio na barriga, a pressão no estômago em momentos importantes ou intensos da vida são muito mais do que sensações, mas respostas que se originam de um processo de inter-relação neuronal que tem memória, toma decisões e as executa²⁸. Não se trata aqui de legitimar estas práticas teatrais a partir de argumentos científicos, mas simplesmente apontar as convergências entre ciência e arte.

O trabalho do ator é um sumo, o movimento do suco formado nas entranhas que alimenta o espectador e o integra. O teatro buscado por Schechner, a partir da influência do manual indiano, está muito além da visão e do entendimento. Esta almejada linguagem teatral equivale a um banquete, uma grande refeição onde quem a prepara e quem se alimenta estão muito próximos. Ambos experimentam e convivem no caldo ficcional que se constrói entre eles. Estas vivências compartilhadas, onde existe mais sabor que juízo, são definidas no Natyasastra como Rasas(corpo) e Sthayi Bhava(emoção). A primeira representa os meios pelos quais este processo estético e comunicativo se realiza; e a segunda o gosto, o sumo, a essência que é comunicada. O autor cita alguns exemplos: Rasa, humor; Sthayi Bhava, riso; Rasa, desejo; Sthayi Bhava, amor .

Acontece muito das pessoas usarem algumas partes do corpo muito, e outras nada, como o excessivo uso das mãos e braços por parte de alguns atores. No treinamento do TPG, Schechner orientava o ator a encontrar o centro de seu corpo,daí a importância do sistema visceral(composto por todos os órgãos internos, da boca aos genitais). Não por acaso esta palavra fisiológica é também um adjetivo que designa intensidade e entrega. É onde se encontra a fonte da atuação. Daí nascem os ritmos do corpo: batimentos

²⁸ Dois caminhos que se imaginam separados (a partir de uma visão abrangente do conceito de Umwelt, pode-se chegar a conclusão que não existe divisão entre eles), dizem a mesma coisa, cada um com seus instrumentos de aferição, ou seja arte e ciência confirmam um certo tipo de sensibilidade nas vísceras.

cardíacos, respiração, contrações do sistema digestivo, orgasmo, etc. Cada um deles tem uma dualidade alquímica de transformação, um mecanismo de alimentação e descarte: oxigênio e gás carbônico, água e urina, equilíbrio energético, yin/yang. Tudo é controlado pelo relógio específico de cada órgão, com batimentos cardíacos por minuto, até a gravidez que acontece a cada 9 meses.

Respiração traz pra dentro o mundo de fora , voz e canto trazem para fora o mundo de dentro. O bebê fala com a voz das entranhas: primeiro arrotos, peidos, merda, choro, grunhidos e depois tons, escalas, canções e frases, a profundidade e os ritmos de respiração. O diretor americano utilizou estes conceitos da bula indiana com seu elenco. No trabalho, o ator começa pelo silêncio, ouvindo e tentando entender seu corpo de dentro para fora. Cada parte do centro tem uma extremidade na superfície. Ele parte destes pontos externos para chegar aos centros de suas entranhas, que a partir de seu ritmo determinam diferentes entonações que se fixam na memória:

“A única forma de ir adiante é sabendo onde estive antes. Para analisar meu trabalho anterior, para liberar-me da obrigação de ter de defendê-lo, para ir além dele, para refutá-lo até o último pedaço, a refutação não é negação. É liberdade de escolher o que cada um vai ficar utilizando, um critério distinto de: isto é o que eu fiz, assim que o melhor é seguir fazendo” (SCHECHNER, 1988).

3 RELAÇÕES CRIATIVAS ENTRE ATORES E DIRETOR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO TEATRAL DO ESPETÁCULO HYBRIS DO GRUPO FALOS e STERCUS.



Alexandre Vargas, Jeremias Lopes, Carla Cassapo, Luciana Paz e Fábio Sabão (da esq. para a dir.) aquecendo com o bastão.



Aline Karpinski, Jeremias Lopes, Fábio Cunha, Marcelo Restori na sala de ensaios do São Pedro.

A relação criativa entre Marcelo Restori e o grupo *Falos e Stercus* será comparada com a relação de Schechner com o *TPG* a partir dos quatro

momentos do ator citados no capítulo anterior, resumindo: o ator consigo mesmo, o ator consigo mesmo na frente dos outros, o ator em relação com os outros sem uma estrutura narrativa, o ator em relação com os outros com estrutura narrativa. Estes aspectos serão utilizados porque tem uma grande amplitude: do ator introspectivo até o seu trabalho na cena. A escolha do diretor americano e seu grupo não é aleatória, tanto o *Falos e Stercus* como o *The performance group*, trabalham com uma ocupação particular do espaço, longe dos teatros, mas sem ser necessariamente teatro de rua(embora ambos os grupos tenham apresentado espetáculos desta natureza). As duas trupes tem também uma relação diferenciada com o espectador, de intervenção e experiência, e trabalham em uma liminalidade entre performance e teatro. Estas características moldam e são moldadas pelo trabalho de ambos diretores com seus atores.

Outra referência que será utilizada neste capítulo são os textos de Jean Marie Pradier sobre a representação como acontecimento biológico e Patrícia Cardona a respeito da relação entre rituais do comportamento animal e atuação. Mantenho assim o estudo da relação entre natureza e cultura, a partir do princípio de não diferenciação entre ambas(Umwelt), que já aparece na introdução deste trabalho e vem seguindo através dos capítulos.

3.1 O GRUPO

Surgiu em 1991, com uma proposta radical de experimentação, apostando na provocação e no risco físico, com uma grande carga de erotismo. Utiliza também elementos rituais em suas apresentações, envolvendo diretamente o público nos espetáculos, invadindo o seu lugar com provocação, desejo, e até agressividade. Começou praticando o teatro de rua, onde o espaço era um elemento constituinte do trabalho. Mais tarde integrou o rapel em suas peças como mais um aspecto de construção narrativa . Transformou-se em uma referência no teatro gaúcho no que diz respeito a ousadia e transgressão. Em 2009 foi lançado um livro sobre a trajetória do grupo escrito pelo jornalista Helio Barcellos jr.

Os integrantes que estão desde o princípio são Fábio Rangel, Marcelo Restori, Alexandre Vargas e Fábio Cunha. Em função de seu trabalho com um

espaço diferenciado(ainda que não seja a rua)e da relação provocadora em relação ao público, foi escolhido o TPG como elemento de comparação nesta dissertação

3.2 HISTÓRICO DA PEÇA

Sua gênese ocorre depois de uma temporada do *Falos* em Londres no ano de 2004. Muitos dos atores estavam saindo pela primeira vez do país, e as apresentações na Inglaterra foram muito impactantes para o grupo, surgiu então a idéia de fazer um espetáculo a partir da experiência da trupe no estrangeiro. Cada ator escolheu um personagem clássico da história do teatro, e em cima destas escolhas começaram improvisos, onde estas criaturas vagavam por lugares indefinidos, longe de seus dramas e apartados de suas identidades. Marcelo foi fazendo anotações durante este processo e assim surgiu o texto dramaturgico inicial²⁹. Nesta trajetória ocorreram reformulações.

Nos laboratórios de improviso o diretor percebeu que os universos dos personagens eram muito diferentes e havia uma polifonia de atuação muito grande. Ele decidiu situar estes seres em um mundo diferente daquele que cada um deles estava habitando para poder unificar a criação e assim facilitar o trabalho da cenografia e conseqüentemente da concepção e viabilidade do espetáculo. Ao mesmo tempo viu que, os atores, ao perceberem que em determinados momentos começavam a profanar a identidade das criaturas, se reprimiam e recuavam, voltando à tentativa de buscar semelhanças com as figuras dramáticas(Hamlet, Bernarda Alba, Estragon, Édipo, etc..).Restori então pediu para que eles abandonassem seus personagens e investissem na profanação, já que um novo mundo seria criado. Surgiu assim ao diretor a idéia do emparedamento, da opressão da indiferença individualista e do pouco oxigênio que sobra para respirar diante do excesso e dissipação no mundo contemporâneo. Neste universo restrito onde circulariam estas criaturas perdidas, a falta de espaço e de fuga seriam os elementos detonadores dos conflitos. A partir daí ocorreram alguns ensaios onde cenas foram marcadas,

²⁹ Optei por não ler a dramaturgia da peça para conhecê-la através do trabalho dos atores nos ensaios, tendo contato com o texto já encarnado(na voz dos atadores). Até porque estudo o trabalho do elenco em relação ao do diretor e vice-versa. Neste sentido o que está escrito em um papel é irrelevante.

ou seja, ações foram fixadas e começaram a tomar forma as partituras dos atores. Porém faltava um financiamento para que as práticas deixassem de ser esparsos e houvesse a perspectiva concreta da realização do espetáculo. Enquanto isso o grupo ia trabalhando, na medida do possível, com grandes intervalos entre os encontros. Com o financiamento da peça pelo edital Miriam Muniz 2009 os ensaios passaram a ser três por semana e começaram em março de 2010. Passei a acompanhar e gravar em vídeo os encontros do grupo no Hospital Psiquiátrico São Pedro a fim de descrever a relação entre seus processos criativos.

Uma última observação que diz respeito ao elenco, mas que acabou influenciando a dramaturgia, Cristina Kessler Furtado teve de sair da peça por estar ganhando uma bolsa do governo federal para o seu mestrado na PUCRS, não poderia ao mesmo tempo receber o seu cachê referente a peça também vindo de uma verba federal. A substituição não foi imediata, mas ocorreu ainda no começo dos ensaios.

3.3 DINÂMICA DOS ENSAIOS

Fiz relatórios e gravei em vídeo cada ensaio assistido. Vou dividir por mês as atividades do Falos para que se possa fazer uma relação entre a dinâmica da trupe a medida que o tempo vai passando. Em cada período de trinta dias os registros diários foram condensados em um, mensal. Existem algumas ações que se repetem, mas não retirei do texto estes momentos porque eles definem um ritmo de trabalho, o que é importante para que este processo criativo seja relatado com mais fidelidade. Abaixo os integrantes do espetáculo que atuam ou se relacionam diretamente com o trabalho do ator. Nos próximos capítulos serão citados na medida em que for necessário:

Elenco:

Alexandre Vargas

Luciana Paz

Jeremias Lopes

Fábio Rangel

Fábio Cunha

Bia Noy(atriz convidada)

Carla Cassapo

Frederico Restori

Cristina Kessler Felizardo(não fez o espetáculo , foi substituída por Bia Noy)

Bailarinas:

Iandra Cattani

Juliana Rutkowski

Coreógrafa:

Aline Karpinski

Preparadora vocal:

Marlene Goidanich

Para preservar sua identidade(dos atores e atrizes), eles receberão números a partir de agora. Apenas Marcelo, Aline e Marlene serão citados pelo nome³⁰:

3.3.1 Avenida Bento Gonçalves, 2460 – Partenon



Antes de falar dos ensaios, farei uma breve apresentação e descrição do Hospital Psiquiátrico São Pedro, local onde o grupo ensaia e monta espetáculos. A questão do espaço, que será abordada nos próximos capítulos,

³⁰ Tomei esta decisão para não expor os atores. Na medida em que escrevendo sobre o trabalho do grupo, acabo relatando o dia a dia: quem falta, quem se atrasa, se um ator, em determinado dia, não participa muito do trabalho, se outro está isolado do grupo, etc. Também ocorreram revelações íntimas(especialmente no capítulo 5). Cabe ressaltar que esta foi uma decisão minha, nenhum ator fez qualquer exigência ou pedido neste sentido.

influencia o processo criativo, no que diz respeito a relação do ator com o diretor.

A inauguração ocorreu em 29 de junho de 1884, Dia de São Pedro. Vários prédios baixos e muito compridos de dois andares e teto em “V”. Com uma área verde grande no meio do pátio. As construções estão em situação precária.

O prédio branco e gasto pelo tempo é bonito e assustador, tem o peso do tempo. No caminho para a ala onde ficam os grupos de teatro³¹ (além do Falos, tem sua sede este local Neelic e Caixa preta) existem uma cancha de futebol de campo e uma grande figueira. As vezes, nos fins de semana, escoteiros ficam por ali sendo escotistas. Na entrada, cadeado e portão de ferro, a ferrugem tem uma certa majestade. Ganhei uma chave. Depois à direita já dentro do prédio outra escada, parece aquela do *Psicose*, só que mais clara e bem menos cuidada. Outra porta de ferro com cadeado, esta bem menor. Não tenho esta chave, dou um toque no celular de alguém e espero.

Existem duas salas. Uma mais aconchegante, onde os atores se trocam, com cartazes e apenas uma janela. Porta grande de madeira, de um verde bem escuro, grande, daquelas que abrem em duas partes. Esta sala é menos iluminada. Depois um pequeno corredor e a outra, de aproximadamente 70 metros quadrados, paredes verdes, mas num tom claro, com amplas janelas, sala vazia(cadeiras e eventualmente um sofá em uma das extremidades), apenas, elenco, diretor, eu e material para jogos (bolinhas, bastões, malabares, etc). O pé direito é muito alto, a sala também é assustadora. É um lugar que foi testemunha de muito sofrimento, tem uma certa densidade o ar que se respira lá, é diferente, difícil explicar o tamanho da vivência do próprio espaço.

³¹ A ocupação do hospital psiquiátrico começou com o Falos e Stercus em 2000, depois vieram os outros dois grupos. E este fato trouxe uma imensa revitalização ao prédio onde ficam os grupos, mas também ao hospital como um todo, trazendo arte a um local triste e abandonado.



Sala de ensaios.



Sala onde os atores trocam de roupa.

3.3.2 Relatórios mensais

Estes relatórios são essencialmente descritivos, ainda que existam muitos comentários e reflexões a respeito do processo criativo do grupo. Porque sómente com uma clareza do leitor a respeito da rotina do trabalho é possível um entendimento sobre os procedimentos em progressão das relações criativas entre o diretor(a coreógrafa e a preparadora vocal) e os atores.

Apesar de descobrir durante as entrevistas³², que muito do que eu entendia a respeito do que acontecia nos ensaios não estava correto, mantenho os

³² Ver capítulo 4

relatos a seguir com as impressões que tive no momento, sem reformulações. Acredito ser importante manter os equívocos desta etapa da pesquisa para que na comparação com o que está relatado no capítulo 4, possam ser percebidos os erros de avaliação e o que os motivou.

Uma coisa é o que aparece através de ações executadas na prática do grupo, que pode ser interpretado de múltiplas maneiras, outra é quando seus integrantes falam sobre os motivos e objetivos de suas ações, neste momento muitas surpresas aparecem.

Março de 2010

No primeiro mês percebi uma dinâmica no grupo, mas não sabia se eram características de um início de trabalho ou o método que a trupe utilizava para sua prática. As conversas da sala onde o elenco trocava de roupa, prosseguiram na de ensaios. Não havia silêncio ou concentração durante o aquecimento dos atores, que falavam entre si. Ao mesmo tempo Marcelo conversava com eles ou com Veridiana Matias, que fez a luz para a peça, mas que durante os ensaios se comportava mais como assistente de direção. Alguns pareciam mais concentrados, apesar da sobreposição de vozes e assuntos diversos na sala, especialmente 30 e 31. 32, 33 e 34 faziam exercícios de alongamento mas sempre de uma forma dispersiva, conversando bastante. 35 e 36 quase não se aqueciam e 36 muitas vezes chegava atrasado. Apenas 31 aquecia de fato a voz. Aconteciam momentos de silêncio, mas eram diferentes silêncios, cada um no seu, não um silêncio de todos. Convém acrescentar que 37, a atriz do grupo que não está no espetáculo, neste mês comparecia a alguns ensaios e trabalhava com os outros atores, mas ela não se integrava muito e normalmente ia embora mais cedo. Após o aquecimento individual eles normalmente jogavam futebol na sala com uma bola pequena, um pouco maior do que uma bola de tênis. Cada goleira era o espaço entre os pés de duas cadeiras, colocadas em lados opostos da sala, o jogo era animado e a disputa era intensa. Todos se entregavam, era sempre o ponto alto de concentração dos ensaios. Apenas 31 entrava em estados corporais diferenciados, 30 também, ainda que de forma mais contida, mas ambos ao ingressar nesta condição, não se comunicavam muito com os

colegas, e nem entre si, seus corpos pareciam fechados ao grupo. Estas impressões não são subjetivas, a minha resposta, como espectador, ao corpo de um ator é instintiva, não envolve nenhuma racionalidade. Assim quando me refiro a um corpo estar fechado, ou a “estados corporais diferenciados” como na frase acima, estou transmitindo um dado objetivo. Patrícia Cardona(1999) desenvolve uma reflexão sobre este encontro. Afirma que o ator é crível na medida em que precisa(necessidade, a vontade é insuficiente) estar vivo e seu corpo no palco é quem vai defendê-lo da morte, e para tamanha batalha, todos os sentidos devem estar alertas³³.

Logo após, não em todos os ensaios, mas com uma certa regularidade, começava o treino com malabares e bastões. Com muita conversa e risadas, estes exercícios eram em pequenos grupos e depois num único grupo reunindo todos os atores. A última etapa eram atividades que começavam em círculo, normalmente com movimentos coordenados(coreografias simples, para exercitar a escuta e a atenção), a partir de alguma música cantada em grupo(normalmente musicas folclóricas), que algumas vezes evoluíam para dança dos ventos ou exercícios, onde era buscado o equilíbrio através do desequilíbrio, em duplas, trios e depois todos juntos. Estas atividades são performáticas, ou seja, em março o treino do grupo teve esta característica, de um modo geral. O que rompia um pouco este rumo do trabalho e começava a incluir uma busca pelos personagens eram estímulos sugeridos pelo diretor, que ocorriam esparsamente, voltados para toda a trupe:

- Agora vocês são velhos de 90 anos
- Agora vocês são crianças de três anos.

Apesar das diferentes energias e da sobreposição de vozes, o olho dos atores estava presente, em relação, e com muita naturalidade, sem que precisassem fazer força para isto.

Após alguns destes ensaios todos conversavam, Marcelo pedia as impressões do seu elenco, que demonstrava desconforto com o trabalho

³³ Abrangendo um pouco a questão, esclareço , como foi dito no primeiro capítulo, que a questão corporal inclui a mente encarnada, o processo relacional entre a matéria orgânica e suas funções e atividades subjetivas. Então existe um mistério, que não depende diretamente de um corpo dilatado, um ator pode estar prostrado no palco, mas se comunica pelo rito, por sua capacidade de envolver o espectador com sua existência. A necessidade de estar vivo naquele momento é determinante, e em certo sentido inexplicável, é difícil conceituar racionalmente, com objetividade, porque determinados atadores tem uma presença marcante e outros não. A força do ritual, e a capacidade de produzi-lo traz uma luz sobre esta questão. Uma vez posto este assunto, não voltarei a ele, toda vez que me referir a critérios objetivos de avaliar o trabalho do ator(e sua eficácia), eles passam necessariamente pelo rito e suas manifestações corporais, voluntárias ou não.

desenvolvido, achando que poderia ser melhor. O motivo era atribuído ao longo tempo de inatividade regular(a última vez que haviam ensaiado regularmente, o grupo todo junto, havia sido em 2007 no espetáculo *Mitologias do clã*) e ao recente recomeço dos trabalhos. A minha reação de observador a esta dinâmica, no começo foi de estranhamento, não era o que eu esperava. No CPTA, e também nos estudos do mestrado a respeito do trabalho de grupos de teatro nos ensaios(especialmente o *The performance group*), o que eu encontrava era concentração, silêncio(relativo a tudo que não tivesse respeito ao espetáculo). A minha opinião iria começar a mudar a partir de maio, quando comecei a entender a origem e as riquezas deste processo criativo. Neste período que avançou até o meio do mês de abril não houve nenhuma mudança significativa no ritmo ou no conteúdo dos encontros. Algumas conversas depois dos ensaios começaram a ficar ásperas, surgiram discussões, especialmente sobre a substituição de 37. Algumas pessoas sugeriam que fosse chamado alguém que já tivesse passado pelo grupo: 35, 36 e Marcelo. Outros preferiam que fosse chamado alguém experiente, mas sem nenhum tipo de trabalho anterior com a trupe: 30 e 31. 34 não estava presente. A discussão gera conflitos, surge a questão de problemas internos do grupo que poderiam ser agravados se a atriz substituta não fosse uma unanimidade. Todos entraram então em consenso sobre a realização de uma residência. Seriam abertas inscrições para interessados e também convidadas pessoas específicas para participar das práticas durante uma semana, para, eventualmente, alguém ser incorporado ao espetáculo. Mas isto poderia acontecer ou não(a entrada de algum destes na peça). Ao cabo de muita discussão esta tese foi a vencedora e o mês de abril seria o período para a realização desta atividade.

Outra questão relevante eram os estímulos indicados por Marcelo. normalmente remetendo a uma energia corporal distante do universo dos atores, mas ao mesmo tempo, na construção das frases com as quais comunicava estas instruções, havia sempre uma referência direta a sua individualidade: - Vocês são(um elemento de constituição de identidade) velhos de 90 anos(um elemento de alteridade)

Abril de 2010

Este mês foi marcado pela residência visando a substituição de 37. A dinâmica dos trabalhos foi parecida com o mês de março. A diferença é que haviam cinco atores a mais (um ator e quatro atrizes) sem conhecimento do texto. Mais importante do que isto, não conheciam, a energia, o clima, a atmosfera do espetáculo. Eram mais pessoas falando ao mesmo tempo.

Como Marcelo, neste período, preferia ficar mais tempo observando, para ver se alguém se integrava naturalmente ao grupo, ou apresentava alguma criação consistente, acabava sendo gerada uma autonomia muito grande nos atores, e muita incerteza também. Quase não foram utilizados estímulos neste mês. Os trinta dias passaram neste ritmo, sem muitas novidades.

O diretor pediu algumas vezes aos atores para imaginarem personagens, existentes ou não, e depois, com o corpo destas criaturas, se relacionarem uns com os outros. Novamente com predominância de exercícios performáticos, mas com algum tipo de trabalho na construção dos personagens. Como este citado acima.

Num dos exercícios em circunferência surgiu a primeira sugestão de canção infantil, para marcar a coreografia simples de pés e mãos, por parte de 31.

Os residentes não pareciam integrados ao trabalho, não olhavam diretamente os outros atores e eram dispersivos em suas criações. No sentido de, entre um ensaio e outro, não repetir movimentos e estados, nem os que haviam funcionado e nem os que não haviam dado certo. 30 faz anotações em um caderno.

Mai de 2010

No início do mês alguns ensaios não aconteceram em função de outros compromissos da trupe. Nenhum dos atores da residência foi escolhido, mas quando cheguei no São Pedro estava presente uma nova atriz. Havia menos ruído na sala, não menos que o mês de março, mas muito menos que o mês de abril. O ambiente mais vazio dava espaço ao elenco, para respirar, olhar, falar. A novata, 33, me pareceu a vontade, demonstrava segurança e

tranqüilidade, sem a ansiedade de estar sendo testada. Foi bem acolhida pelo grupo.

O trabalho em círculo aconteceu mais vezes, com coreografias simples e cantos. 31 sugeriu uma música infantil que acabou sendo adotada nos meses seguintes como exercício de integração e concentração do grupo. Quase como uma estrutura narrativa, neste caso unindo os momentos 3 e 4 das categorias de Schechner, ressaltando que esta estrutura era bem distante da dramaturgia, mas um elemento integrador.

Em maio pela primeira vez foram ensaiadas cenas da peça, o que foi surpreendente, pois se passou de ensaios com uma certa distância da dramaturgia, diretamente para a cena, sem uma transição, sem que o texto fosse chegando aos poucos. Como se o trabalho já realizado, antes do edital e da minha observação, fosse retomado do ponto onde parou. Depois de trabalhar com jogos e orientações variadas³⁴, Marcelo voltou ao texto, ou seja ao momento 4(atores em relação com estrutura dramática). E nas cenas, além de corrigir movimentos, posturas e intenções dos atores, o grande instrumento da direção eram os estímulos. Este salto foi interessante, me pegou de surpresa. A estas alturas, já tinha conversado com Marcelo, e conhecia a gênese e a trajetória da peça, mas mesmo assim não imaginava que a conjugação texto/marcação de cenas estivesse tão adiantada. Cabe ressaltar que até falar com ele eu achava que estavam partindo praticamente do zero em relação a estes dois elementos, segundo relatos que o ator 30 ,informalmente, me havia passado. Porém mesmo sabendo que a dramaturgia já estava estruturada fui surpreendido porque, de um dia para o outro começaram a ser ensaiadas cenas bem adiantadas, mas, como eu iria perceber ao longo deste mês e dos próximos, em constante transformação. Foi justamente neste período que comecei a entender que o método de trabalho do grupo nesta peça era mais do que parecia num primeiro instante, com os ruídos e sobreposições. As conversas paralelas, os risos, e as interferências dos atores ou do próprio diretor com assuntos aparentemente sem relação com o teatro, interferindo a ponto de interromper uma cena ou a concentração de algum ator, na verdade faziam parte do que o grupo estava

³⁴ Especialmente os estímulos descritos no mês de março.

vivendo naquele momento. Estas sobreposições eram utilizadas para preparar o ator para a cena³⁵. Se conseguisse atuar em meio a tantas manifestações simultâneas certamente estaria pronto para qualquer coisa no palco. Vou esclarecer este assunto com Marcelo e o elenco ao final do período de ensaios, quando realizar as entrevistas.

Os estímulos passaram a ser sugeridos com bastante freqüência, alguns específicos para determinada cena:

- Agora vocês dançam a valsa como se estivessem num funeral, dancem cada vez mais devagar, como se estivessem cimentados.

Empregado quando Pai e filha(personagens) dançavam uma valsa, ele a havia estuprado pouco tempo antes, esta parte da peça depois foi cortada(33 e 36).

Outras mais genéricas, se referindo ao clima da peça como um todo:

- Agora vocês são presidiários e um quer matar o outro.

Utilizado após uma coreografia no círculo, com todos os atores, antes de começar o ensaio das cenas.

Específico e genérico são palavras que se referem ao uso dos estímulos pelo grupo, não ao seu conteúdo ou significado. Cito abaixo outros e em que parte do trabalho foram utilizados:

- Agora vocês são gatas grávidas

Utilizado na cena inicial da mãe e da filha(32 e 33)

- Agora vocês são juízes muito velhos acusando um assassino.

Utilizado na cena de estupro(30,32,33,36)

Eles oscilavam entre a correção da postura dos atores durante os ensaios de uma determinada cena e uma orientação ao trabalho de todo o grupo. Normalmente eram utilizados para corrigir questões específicas, que quase sempre interrompiam brevemente a prática da cena, alguns minutos de estímulos e voltava o ensaio propriamente dito³⁶. Eu percebia resultado no trabalho dos atores a partir destes exercícios sugeridos pelo diretor, mas

³⁵ Optei por não modificar os relatórios, ainda que revisando agora o que escrevi, perceba equívocos em minhas avaliações. É importante descrever o que eu via naquele período, especialmente sobre este assunto, No próximo capítulo vou identificar quando ocorriam discrepâncias entre a minha observação e o que de fato acontecia sem que eu percebesse. Neste caso, por exemplo, eu estava equivocada, os ruídos não eram construídos como preparação para a cena(ainda que isto ocorresse na prática), não eram fruto de um planejamento, mas o retrato do grupo naquele momento.

³⁶ Marcação de cenas a partir do texto

me parecia que eram utilizados durante muito pouco tempo, com raras exceções. Me ocorria que se eles tivessem mais tempo para se tornar movimentos orgânicos dos atores poderiam ter efeitos mais prolongados, pois no ensaio do dia seguinte boa parte dos resultados obtidos no dia anterior, a partir dos estímulos, desapareciam, e era preciso recomeçar a corrigir o estado corporal dos atores. Novamente aqui me apoio em Pradier(1990) e Cardona(1999) para justificar esta impressão. É o corpo do ator que me faz, ou não, sentir ameaçado, a partir de sua agressão ritualizada. Não é algo que possa ser explicado. Sensações físicas instintivas, e quase todas elas imperceptíveis conscientemente é que me põe em contato com a eficácia ou a falta dela no trabalho ritual do ateador. Então a minha percepção sobre o estado corporal do elenco, e até que ponto ele me afeta, é objetiva.

Durante este mês também percebi que Marcelo, ao contrário de Schechner dirigia os atores mais de fora para dentro³⁷. A partir de marcações de ocupação de espaços, ritmos e movimentos específicos ele pretendia criar as condições para que houvesse alguma ressonância interna no processo criativo do ator. Não havia muito alimento subjetivo na construção dos estados interiores dos atores. A criação era estimulada a partir de determinado movimento ocupando determinado lugar no espaço. Com uma emoção específica sugerida, é que se chegava ao íntimo dos atores em seus processos criativos.

O ritmo dos ensaios antes da cena propriamente dita continuava igual, sempre uma polifonia durante os aquecimentos/alongamentos, com conversas paralelas, risadas, ruídos. Tanto por parte do diretor e de alguns atores que não estivessem alongando, quanto por aqueles que estavam já em estado de preparação. Eles tinham ritmos diferentes de preparação, 30 chegava sempre bem mais cedo e ficava sozinho na sala fazendo um aquecimento mais espiritual, de concentração, do que físico³⁸. 31 se concentrava bastante em seus exercícios, e em função disso mantinha-se isolada do burburinho. O futebol continuava sendo o aquecimento inicial do grupo todo em conjunto, neste mês também começou a ser incorporado o frescobol, utilizado

³⁷ Esta expressão é utilizada aqui no sentido de que neste espetáculo, a direção partiu de questões externas ao ator como princípio para compor os personagens: as ações, o ritmo, a intenção da figura dramática. As questões íntimas e associações dos atores em relação as suas criações ficaram em segundo plano(os motivos deste fato serão explicados no próximo capítulo).

³⁸ Na concepção recorrente da palavra “físico”, não naquela utilizada, normalmente, neste trabalho(que se refere também à mente encarnada, conceito desenvolvido por Capra e utilizado nesta dissertação no capítulo 1).

preferencialmente por 35 e 32. 36 sempre chegava atrasado e quase não se aquecia ou alongava, muitas vezes nem trocava de roupa. Esta diferença de participação no trabalho de aquecimento era perceptível nos ensaios das cenas. Os atores mais concentrados durante esta etapa preparatória tinham resultados mais rápidos e consistentes. Novamente aqui aparece a questão da minha condição de espectador, assim como Marcelo, reagindo instintivamente a presença de outras pessoas em um ato biológico ritual. Percebi que esta tolerância que o diretor tinha com os diversos ritmos e a diferença com que os atores encaravam o trabalho eram uma maneira de evitar conflitos e ao mesmo tempo de preservar a unidade de um grupo de 20 anos. Acredito que esta paciência seja uma das causas da longevidade. Havia uma aceitação em relação às dinâmicas variadas e as diferenças de dedicação porque existia algo maior que as posturas individuais que era a realização do espetáculo.

Junho de 2010

Os ensaios com texto se concentram nas cenas iniciais, que são repetidas exaustivamente. 34 e 36 não sabem suas falas, ambos se ausentam com frequência, o primeiro falta muito, o segundo sempre chega atrasado. Veridiana fica fazendo o ponto, as vezes outros atores também fazem. Marcelo perde muito tempo nesta cena. Os dois, preocupados em lembrar o texto, tensionam o corpo e seus gestos estão condicionados pelo desconhecimento, e a ansiedade que isto causa. Restori alerta para este fato. As outras são ensaiadas mais rapidamente, mas diminuem o ritmo na proporção do tamanho do texto de 34 e 36, quando eles tem muitas falas o trabalho se torna mais lento, Marcelo usa o seguinte estímulo com eles:

- Agora vocês são macacos brigando por uma banana.

Ele afeta o corpo dos dois atores, que passa a ser mais orgânico em ambos, Segundo Pradier(1990) são meus receptores sensoriais(olfato, audição, percepção dos movimentos, etc) que me informam , sem que eu perceba, a eficácia desta prática específica, é o que sinto, não o que entendo, ou explico. Curiosamente, apesar de ter sido exercitada por poucos minutos, deixou um estado no corpo deles que seguiu nos ensaios seguintes, fato que ainda não

havia ocorrido, até então o seu efeito era mais imediato³⁹. Percebo que o estímulo(não apenas este, mas de um modo geral) provoca uma atitude performática de presença, o ator o vivencia sem personagem e nem ao menos ser ficcional. Se coloca, como indivíduo, de posse da ação que executa. É uma fronteira indefinida, característica relevante da performance, corroborada pelos autores que servem de referência nesta dissertação, especialmente Lehman, Schechner e Rose Lee Goldberg. Ele(o estímulo) funciona, mas sozinho não faz “milagres”.

Começaram os ensaios com Marlene Goidanich, profissional que atua desde 1964 na recriação de Música Antiga no sul do país, participando do Conjunto de Câmara de Porto Alegre desde sua fundação. Ministra aulas de voz para atores e vai fazer o treinamento vocal do grupo. O seu trabalho inclui o corpo na construção da voz. Os atores começam exercitando vogais e consoantes pelo espaço, deitados de costas, de bruços, agachados com os joelhos no chão, sempre respirando pelo nariz e com o diafragma, e depois com as mesmas posições e movimentos falam trechos do texto. Numa segunda etapa se agrupam num círculo bem pequeno(ombro com ombro), e de olhos fechados falam textos de seus personagens. Marlene também usa estímulos⁴⁰:

- Falem como se estivessem mergulhados no mel,
- Falem como se estivessem numa caverna.
- Falem como se estivessem numa noite fria.

Eles têm efeito imediato, a voz que sai de cada um é muito intensa. Nunca ouvi nada parecido nos ensaios. Esta certeza vem da percepção, não do pensamento. Quando eles voltaram à cena percebi que os atores não

³⁹ Nas entrevistas, descritas no próximo capítulo, 36 me explicou que este estímulo do corpo de macaco é antigo, remonta a primeira etapa dos ensaios, quando o espetáculo foi concebido. Era algo que já vinha trabalhando a algum tempo. Então quando Marcelo voltou a utilizar esta orientação, 36, através de sua memória corporal, retomou os movimentos de primata. Por isso eu percebi, no momento da observação, que este estímulo tinha mais eficácia. Ele já vinha sendo trabalhado a algum tempo, e naquele momento eu não tinha esta informação.

⁴⁰ Existe uma diferença significativa entre a forma de sua utilização por Marcelo e Marlene, enquanto o diretor começa com uma afirmação, “você são”, Marlene utiliza o verbo na condicional, “como se”. A preparadora vocal cria uma distância com o estímulo, que aparece de forma hipotética. O diretor o utiliza de uma forma direta, afirmativa. Não é uma possibilidade, é real. No entanto, a questão do “se” mágico de Stanislavski não será abordada neste trabalho pois é um assunto que merece um aprofundamento que não tenho condições de dar, além disso o “como se” de Marlene não tem inspiração no autor/ator/diretor russo(falei com a professora sobre isto na entrevista).

guardaram suas criações vocais do trabalho com Marlene⁴¹, ou talvez seus efeitos sejam mais sutis e eu só venha a notar isto mais tarde.

O comprometimento dos atores com os ensaios varia, 30 e 31 se concentram bastante e buscam estados corporais intensos e diferenciados (por outro lado se isolam no trabalho com o restante do elenco, 31 de forma sutil, 30 acintosamente). 32 não se aquece totalmente concentrada, mas tem uma postura participativa, eventualmente sai do corpo cotidiano durante o alongamento, da mesma forma 33. As duas e 31 costumam aquecer juntas, normalmente com posições de yoga sugeridas por 32 e 31, mais por 32, 34, eventualmente, também se junta às três. 35 não se alonga, faz uns malabarismos com bolinhas, joga bola ou frescobol com 32; sabe o texto, sempre está presente, mas me dá a impressão de nunca estar “às ganhas”. Todas estas afirmações soltas sem uma explicação podem parecer arbitrárias, mas meus parâmetros são objetivos, como venho explicando nas páginas anteriores. Sobre isto Pradier comenta: “a arte da representação corresponde a uma ampliação instintiva dos movimentos biológicos”(1990, p.6)

Assim como 34 e 36, 32 e 33 ficam no meio termo, fazem tudo certo mas sem muita energia⁴². 31 parece ter uma fúria, uma garra diferente dos demais, 30 também costuma ser intenso, mas se isola dos outros atores, e raramente dá opiniões.

Por outro lado, tenho a impressão de que Marcelo não empurra os atores para ir além. Ele parece satisfeito em ensaiar o texto e fazer pequenas correções de movimentos, das intenções do elenco, sempre com o auxílio luxuoso dos estímulos. Não costuma se deter muito nas questões mal resolvidas⁴³. No momento em que o problema acontece, ele corrige um pouco, depois quando voltar àquela cena vai corrigir mais, e assim, por camadas, a atuação perde seus excessos. Ele não para num problema e insiste até sua solução. Como se quisesse ensaiar até o fim a peça antes de voltar à busca pela solução definitiva do que precisa ser melhorado. Neste momento, quase

⁴¹ O trabalho vocal era anterior ao ensaio propriamente dito, Marcelo não participava. Na transição de uma atividade para outra as vezes se passava uma hora ou mais (incluído o período de aquecimento), o que justifica o fato dos atores perderem na cena a que tinham construído na preparação de voz

⁴² Para julgar estes aspectos aparentemente subjetivos, como energia, entrega, por exemplo, o meu parâmetro, além do biológico, são os próprios atores do grupo. A partir daqueles que tem uma participação mais intensa eu analiso o comprometimento dos demais.

⁴³ A explicação para este fato será descrita no próximo capítulo.

sempre, os atores parecem executar ações sem ser movidos por elas (correções parciais).

Foram incorporadas, primeiro, duas bailarinas (Juliana Rutkowski), uma delas coreógrafa (Aline Karpinski), e depois, mais uma bailarina (Iandra Cattani), para fazer uma cena que antes era só com 31. No começo as práticas correm meio paralelas, enquanto a coreógrafa prepara a cena de dança junto com Marcelo, em outra sala, ele continua ensaiando a peça com os outros atores. Mais tarde no fim do mês ele começou a trabalhar com todos juntos.

O cenógrafo, Luís Marasca, passou a frequentar os ensaios e preparou um protótipo de uma parte do cenário com vários elásticos lado a lado esticados em diagonal e presos ao chão numa madeira de compensado e em uma rede na parte de cima. Este local, onde os movimentos são difíceis e sinuosos, tem a intenção de trazer o estado de emparedamento, tanto aos atores como aos espectadores, pois ambos vão conviver no mesmo ambiente.

Ocorreu uma mudança importante, 35 trocou de personagem com 34, que não estava conseguindo desenvolver a densidade de sua criatura⁴⁴. A troca funcionou, 35 e 36 tem mais empatia e 34 está mais à vontade no seu novo papel.

A trilha, composta, arranjada e gravada por Quatronazzo⁴⁵ e Cláudio Bonder, começa a ser experimentada para a cena da dança.

Ainda estou confuso, por um lado acho que a direção é periférica, não se aprofunda em questões mais internas dos atores, mas este fato implica em uma autonomia muito grande do elenco na criação dos seres ficcionais. Talvez eles não estejam ocupando o espaço que lhes é dado, ou esta etapa, de aprofundar a construção destas criaturas, vai ser feita em um momento posterior, quando o espetáculo estiver todo marcado⁴⁶.

A estrutura de ensaios se alterou pouco desde o começo, eu é que fui percebendo a dinâmica com a passagem do tempo. Entendi algumas coisas antes, outras depois, mas elas sempre estiveram lá. Percebo que apenas ao final do processo vou entender melhor a relação criativa de Marcelo e os atores.

⁴⁴ Na verdade o motivo deflagrador da troca foi um problema físico de 34, independentemente deste fato, os outros atores e o diretor não estavam satisfeitos com o seu rendimento.

⁴⁵ Nome artístico de Marcelo Fornazier.

⁴⁶ O diretor viria a afirmar isto também na entrevista que fiz com ele, o fato dos atores não aproveitarem sua autonomia.

Julho de 2010

A observação foi interrompida no dia 17/07 para que eu pudesse fazer este relato sobre os ensaios para a qualificação. Até esta data não ocorreram grandes novidades, apenas a coreografia avançou bastante, inclusive com a trilha bem mais definida. Marcelo dedicou bastante tempo neste mês à cena da dança, que é longa e complexa. É preciso conciliar os movimentos das três bailarinas com a criação coreográfica de 31, que é uma atriz que dança, o que lhe dá muitas vantagens, sua criação é mais solta, não vem de uma escola ou estilo coreográfico. A coreografia é um trabalho sensível da coreógrafa Aline Karpinski, que combina muito bem com a dança de 31. Durante este processo ocorreram algumas discussões para que as duas escolas de dança, uma mais técnica a outra mais orgânica, se integrassem. O procedimento de Marcelo com as bailarinas era o de aproximá-las da atuação, principalmente através do treinamento do olhar, que nelas é inseguro, se desvia, vai para baixo. O diretor interferia na construção da coreografia, procurando aproximá-la da energia da peça. Outra coisa importante que aconteceu neste mês foi a definição sobre a relação das bailarinas e da atriz com o público na cena da dança, que vai ocorrer em meio aos espectadores, sem divisões claras. O bailado vai acariciar, provocar e submeter o público, numa aproximação com a *Natyasastra*, no sentido da experiência, mais do que visão.

Os ensaios vocais com Marlene continuaram, mas a etapa inicial de exercícios está bem mais curta. Foi aprofundado o trabalho de olhos fechados com estímulos, utilizando-se fragmentos desordenados do texto de cada um.

Agosto de 2010

O mês de agosto não está relatado pois acompanhei pouquíssimos ensaios neste período. Durante a primeira quinzena eu estava terminando a dissertação para a qualificação, e na segunda preparando a minha defesa. O que incluiu a edição de uma versão de dez minutos do documentário que foi exibida. Período de transição, onde me dediquei mais ao meu processo criativo cinematográfico,

assim continuo analisando a dinâmica dos ensaios, mês a mês, a partir de setembro.

Setembro de 2010

Percebo uma mudança no comportamento do elenco, existe um pouco mais de silêncio e concentração. Me parece ser espontâneo, não se trata de uma indicação de Marcelo. Poucas vezes ele reclamou da dispersão e do barulho causados pelas conversas dos atores durante a primeira parte dos ensaios(até julho). Outra mudança é que 34,35 e 36 estão com o texto mais decorado(mais pelos dois primeiros, do que pelo último), o que os libera para atuar com mais vigor. Ou seja, parto do conceito de Patrícia Cardona(1999) sobre agressão ritualizada: a força da atuação ativou meus mecanismos de defesa.

Marcelo sugere que os atores utilizem memórias afetivas, parte de um sistema de trabalho da primeira fase de C.Stanislavski, que após este único dia não voltou a ser utilizada. São coisas bem específicas: para 36, ele pede que lembre algum momento em que foi cruel, para 33, que recorde alguma ocasião da primeira infância em que foi contrariada. Não se percebem grandes mudanças nela, porque é uma atriz mais concentrada no trabalho do dia a dia(no sentido de se aquecer e se alongar focada no que está fazendo), então já vinha construindo seu personagem de uma forma continuada. 36 é mais afetado pela lembrança resgatada, sua atuação se torna sombria⁴⁷, o que é perfeito para o seu personagem. Difícil dizer o que sobreviveu deste exercício no ensaio seguinte, pois não houve um seguimento desta abordagem, cito este exemplo para ilustrar a falta de continuidade dos estímulos propostos pelo diretor⁴⁸. Mas algo persiste, estas experiências vão se acumulando na memória corporal.

Neste mês se realizou um trabalho mais autônomo dos atores, no sentido de se apropriarem do texto. Falando frases de seus personagens com várias intenções e intensidades, mas fora de ordem, através do trabalho vocal

⁴⁷A energia corporal do ator me afeta de forma inconsciente, através da percepção, a partir do meu diálogo com Pradier e Cardona. Mas aqui ocorre um segundo momento, em que a racionalização se apresenta, na medida em que identifico uma atuação sombria. Ou seja, primeiro sou afetado e não sei explicar porque, num segundo momento consigo enxergar o sentimento que o ator me transmite através de um pensamento que se alimenta do meu instrumental nesta disciplina. Natureza e cultura justapostas.

⁴⁸ Como pude perceber mais tarde, nestes exercícios, envolvendo a emoção dos atores, a falta de continuidade é fundamental(e proposital), para não vulgarizar a prática, que perderia, assim, a intensidade de seus efeitos, que vão sendo resgatados pelo elenco no transcórre do processo.

ministrado pela professora Marlene Goidanich. Ela trabalha a atuação de uma perspectiva mais íntima, sem relação direta com a ação ou o ritmo da peça. A partir da energia interna dos atores. Sugere ambientes e texturas diferentes para a projeção vocal, e ao trabalhar a voz, exercita a criação de cada ator como um todo. Esta dinâmica se aproxima bastante do trabalho de Schechner com o TPG, especialmente no que diz respeito à energia das vísceras. Ao trabalhar a expansão do diafragma, o resultado é uma dilatação das entranhas, o que estimula o sumo interno do elenco, origem de sua força e vitalidade. Segundo o diretor americano, ao procurar clareza e intensidade na voz através da expansão do diafragma, o resultado é que todos os órgãos internos são estimulados. Assim Marlene se aproxima mais de Schechner, e sua interpretação do *Natyasastra*⁴⁹, do que Marcelo, ao trabalhar a voz a partir dos órgãos internos. Ela busca provocar “associações íntimas do ator”, como diz o diretor americano. Pede, por exemplo, que eles falem o texto nadando lentamente, estilo peito, de pé. Converso com a professora, ela me diz que usa a repetição dos movimentos para ativar a percepção. Nos seus horários, duas vezes por semana, os ensaios são mais concentrados e silenciosos.

Marcelo então delega, compartilha a construção deste processo criativo teatral: com Marlene, a questão da voz, que acaba envolvendo todo o corpo; e com Aline, a coreógrafa, a parte da dança no espetáculo. A diferença é que no trabalho da preparadora vocal ele não participa (não costuma estar presente nestes momentos), mas no de Aline ele contribui bastante. Conversa muito com ela e as bailarinas, interferindo diretamente no trabalho, a partir de um viés formalista, na construção das partituras; e outro mais filosófico, na criação do mundo onde elas vão dançar.

Começam os ensaios da parte de *rape*⁵⁰ da peça, que será executada pelas bailarinas e por 36, no pátio interno do prédio onde os grupos ensaiam. Ao mesmo tempo, Marasca, com a ajuda de 30 e 35, corta tábuas de compensado que servirão para a construção do cenário. É um trabalho pesado, são muitas peças de madeira e eles tem de guardar os restos, não podem deixar no pátio. O serviço é feito com naturalidade, apesar do cansaço, não demonstram desconforto ou mau humor. É algo natural para eles a divisão total

⁴⁹ O diretor americano se refere à parte interna do corpo, entre a boca e a virilha, como seu centro vital.

⁵⁰ Técnica de escalada vertical com cordas.

do trabalho, estão acostumados a compartilhar também a parte “chata” do processo criativo⁵¹. 36 é quem ensina o uso das cordas, os movimentos e a suspensão, tanto as técnicas, especialmente o vôo na horizontal, quanto a maneira de deixá-las orgânicas. Ele explica que o ator não pode interromper a sua atuação para comandar a corda e os procedimentos de segurança, todos estes movimentos têm de ser naturais. As bailarinas se divertem bastante, o que facilita o aprendizado, mas percebo que é uma prática que exige muito fisicamente, o que dificulta a naturalidade de movimentos. Estes ensaios passam a ser feitos em outros horários, acompanho alguns, e sua evolução técnica e muscular é muito rápida, mas é difícil perceber a atuação, tudo parece ser técnico demais. 36 não se detém muito na cena, ou em transmitir intenções. A semelhança entre as duas práticas, dança e rapel, é o caráter performático, onde a presença é muito mais forte do que a representação. Os movimentos são das bailarinas, que, ao contrário dos atores, não escolheram personagens da história do teatro para resgatar e profanar. São elas mesmas que estão dançando, ainda que seu olhar não seja cotidiano, lhes pertence, não a um ser ficcional. Da mesma forma são as suas participações ao serem suspensas por cordas, não existem figuras dramáticas⁵². O diretor trabalhou a performance principalmente através das bailarinas, no bailado e no rapel, que não deixa de ser uma dança. Marcelo acentua esta característica para não deixar o uso dos corpos pendurados no espaço, como uma ação meramente mecânica. Então, a semelhança entre estas atividades e a conduzida por Marlene, é justamente a questão da presença. Nos exercícios vocais é o ator com suas fragilidades que tenta unificar seu espírito com a voz que sai do seu corpo. Outra questão significativa a este respeito é que Marcelo não usa estímulos com as bailarinas⁵³, não diz sejam isto, sejam aquilo, ou *agora vocês estão tristes, agora estão amargas, agora estão radiantes*, são orientações sobre detalhes de movimentos, uma questão um pouco mais subjetiva diz respeito à sensualidade. É a única orientação de Marcelo: que elas sejam

⁵¹ No próximo capítulo, através das entrevistas, percebi que eu estava idealizando um pouco esta questão. A divisão do trabalho(aquele que não se refere ao exercício de atuação ou direção, mas questões de limpeza, infra-estrutura, construções, etc) não era tão igualitária quanto me pareceu ao escrever os relatórios mensais.

⁵² Nas conversas com as bailarinas, durante as entrevistas, percebi que elas buscaram construir uma identidade que flutua no limiar entre suas individualidades e criaturas indefinidas, “mal formadas”, que criaram para si mesmas durante os ensaios e apresentações, utilizando imagens próprias e algumas sugestões de Marcelo.

⁵³ Não da mesma natureza daqueles utilizados com os atores, os estímulos aqui, como escrevi a pouco, se referem à criação de mundos, conforme veremos no próximo capítulo. Só viria a tomar conhecimento deste fato durante a realização das entrevistas.

sensuais, mas ele se refere as bailarinas, não a um ser ficcional que elas representem⁵⁴. Se refere aos indivíduos, não as suas criações.

Assistindo às imagens deste mês, noto que comecei a gravar Marcelo, em alguns dias, mais do que os atores. Minha atenção, através da lente, se volta sobre ele, os pequenos gestos, a expressão, os comandos, etc, sinto que vou manter esta abordagem sempre que possível.

A dinâmica de trabalho mudou um pouco, o início: aquecimento, alongamento, está mais tranquilo e silencioso. Outra diferença é um aumento da autonomia do elenco, mesmo quando não são cobrados ou chamados a atuar eles têm a atitude de conduzir momentos dos ensaios. Especialmente através da dança dos ventos, acompanhada de cânticos, muitas vezes, como já vinha acontecendo no primeiro semestre, com a letra sendo o texto de cada um, mas não na ordem da peça. Então esta prática, que era sempre proposta por Marcelo nos primeiros meses, foi incorporada pelos atores, que agora já tomam a iniciativa de conduzi-la sem depender do diretor. Ele tem conversado mais com Marasca, que está fazendo o cenário, e com as bailarinas e a coreógrafa(que vai entrar em cena), pois além dos detalhes da coreografia, elas devem ter expressividade. Se preocupa especialmente com o olhar, mas não utiliza um jogo específico para desenvolver este aspecto, apenas fala sobre a sua importância e corrige muito durante os ensaios quando os olhos delas perdem a expressão.

Como operador de câmera, continuo basicamente com os planos abertos, mas não mais somente no mesmo canto da sala. De vários outros ângulos, especialmente o frontal, quase nunca utilizado no primeiro semestre. A abordagem dos momentos anteriores e posteriores dos ensaios continua a mesma, a diferença é que tenho gravado mais o deslocamento dos atores, com a câmera na mão, e as conversas que ocorrem neste instante. Estou me movimentando bem mais pelo espaço, ao invés de ficar num canto, especialmente nas cenas de ensaio das danças/coreografias, me desloco próximo a todos e costumo fazer um movimento circular em sentido oposto ao das bailarinas e atores, pois existe uma cena em que quase todos dançam. Estas mudanças foram naturais, percebi assistindo às imagens, não planejei

⁵⁴ Durante as entrevistas descobri que Marcelo utilizava estímulos com as bailarinas. Apesar de não ter visto este fato acontecer nenhuma vez. Aline me relatou um exemplo, mas acredito que tenha sido uma exceção à regra.

que fosse desta maneira. Outra novidade foi a parte da dança incluir uma cena longa com quase todos os atores. Isto trouxe algumas implicações na prática do grupo. Uma maior participação de Aline, a coreógrafa, e um trabalho mais físico por parte do elenco, tanto na cena em si quanto no seu aquecimento e preparação.

As orientações de Marcelo estão cada vez mais específicas e vinculadas à ação e aos diálogos do texto, ou seja, de fora para dentro, oposto ao trabalho de Schechner na sua utilização da Natyasastra e na dos quatro momentos dos atores.

Percebo também que a cena inicial onde 32 pega 33 pelos cabelos, está mais harmônica, pois 33 sempre esteve muito intensa, enquanto 32 não parecia demonstrar a mesma energia, mas agora a atuação está mais nivelada, as duas estão inteiras na cena, que está muito vigorosa. Como já expliquei antes, estas percepções podem parecer muito afirmativas, mas o são porque chegam através do meu instinto. É possível perceber esta intensidade com clareza no tônus corporal de cada uma.

Marcelo tem dividido o elenco nos ensaios, dificilmente o grupo todo começa junto, como nos primeiros meses. A divisão do trabalho está mais compartimentada, um dia, por exemplo, vão só dois ou três atores de uma determinada cena, ou então quem participa de outra chega antes para repassar o texto, o que aumenta, como já comentei a pouco, a responsabilidade e a autonomia de cada um. Marcelo se movimenta, supervisiona, fala com um grupo, com outro, somente no final de cada ensaio ele junta as cenas para que todos possam contracenar juntos, e, mais do que isso, assistir e comentar os trabalhos uns dos outros. Com o elenco dividido, obviamente aumenta a concentração e diminui o ruído. Cada vez mais a direção se dá pela ação da peça, pela marcação com pequenas correções, aplicando um formalismo oposto ao movimento das entranhas, como está explicado no começo do relatório de ensaios deste mês.

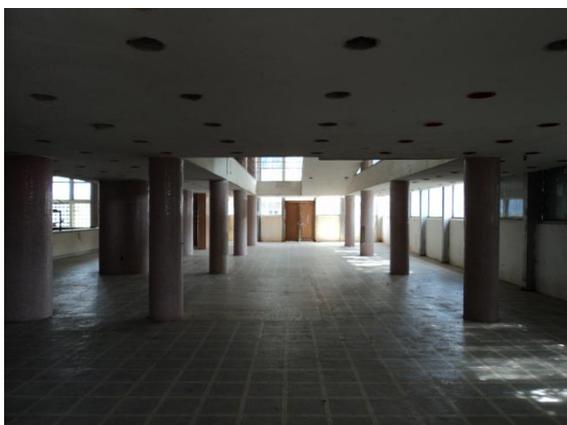
Ainda existe em determinados momentos a sobreposição de vozes e conversas em alto volume, mas agora o assunto é a peça, e não questões alheias a ela, como acontecia nos primeiros meses.

Os ensaios já contam com a trilha bem avançada, ainda que não existam definições sobre em que momentos determinados temas vão tocar.

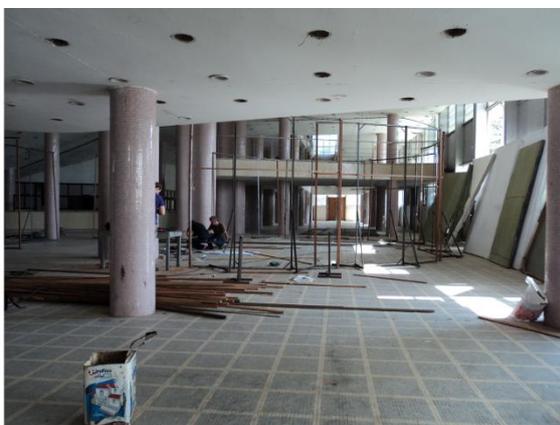
Marcelo faz ensaios gerais testando as músicas em diferentes cenas. Ainda sinto falta de mais força na atuação, e novamente, meu parâmetro é perceptivo, portanto, bem identificável⁵⁵. O diretor demonstra preocupação com a irregularidade entre as cenas, assim, enquanto em algumas ele já pode se dedicar aos detalhes, em outras ele ainda está definindo as ações. Percebo que a concentração nos ensaios é de todos, mesmo daqueles que não estão em cena. Atentos fazem observações a todo momento, normalmente falam para Marcelo, mas as vezes diretamente a seus colegas. 30 está sempre mais isolado, e é o único que faz anotações durante o trabalho. As correções mais sutis dos atores, intenções, emoções, etc, o diretor faz nos ensaios específicos de partes do espetáculo, mas como já foi salientado, sempre por um viés formalista. Nos ensaios gerais ele se preocupa mais com o ritmo. Existe uma tensão no ar, talvez seja a proximidade dos ensaios no hipódromo⁵⁶.

No final dos encontros surgem varias questões de produção, divulgação, limpeza da sala etc, daí percebe-se claramente a organização democrática do grupo, onde o ator não está ali apenas para atuar, ele cuida da produção, monta cenários, transporta luz, limpa a sala de ensaio, é tudo conversado e dividido⁵⁷.

Outubro de 2010



Hipódromo do Cristal, primeiro andar (antes).



Hipódromo do Cristal, primeiro andar (depois).

⁵⁵ É algo que se percebe, mais do que isto, é uma sensibilidade de espectador(a minha) que é afetada, mas não se explica pela racionalidade, ainda que possa ser explicada racionalmente. É um paradoxo interessante: eu sinto, percebo este sentimento, sei porque sinto(tidas as questões do ritual biológico já citadas), mas ao mesmo tempo não é algo concreto.

⁵⁶ Hipódromo do Cristal, localizado na zona sul de Porto Alegre, complexo de prédios com duas pistas de corrida de cavalos. Além das cocheiras e das pistas existe um prédio com arquibancada e salão de festas. Ao seu lado um prédio do mesmo tamanho do principal e muito parecido, com arquibancadas e salão de festas, mas abandonado, é onde foi apresentada a peça

⁵⁷ Ainda que esta divisão não seja em partes iguais.

Conheci o prédio abandonado do hipódromo do Cristal onde iriam ocorrer as apresentações do espetáculo, fui visitar um dia com o grupo. O local era enorme, estava bem sujo, com as instalações elétricas em mal estado e banheiros sem água. Estávamos no início de outubro, ou seja, faltavam menos de dois meses para a estréia. Até aquele momento todos os ensaios foram realizados na sala que o grupo utiliza no Hospital psiquiátrico São Pedro, que mede aproximadamente setenta metros quadrados. E o espetáculo iria acontecer em um edifício de quatro andares. O processo criativo da peça, ao ocupar o espaço urbano, da mesma forma que Schechner fazia com o TPG, cria uma nova relação entre os atores(e em pouco tempo, deles com os espectadores, mais tarde me deterei nesta questão) e o ambiente, na medida em que não existe um centro, um local, preparado para receber o elenco(e, no mês seguinte, o público). Seria necessária uma ocupação criativa daquele lugar imenso, vazio. "Estes espaços maiores , temporais, históricos, fora do teatro; são a vida da cidade"(SCHECHNER,1988, p.30). Isto ocorre com o edifício abandonado do hipódromo, que era utilizado como área VIP nos anos 50, por grandes apostadores e famílias tradicionais, são famosas também as festas que ali ocorriam. Esta história está impregnada no edifício, e acaba fazendo parte do espetáculo, mesmo para os espectadores que não conhecem o que aconteceu naquele local, pois existem vestígios de uma glória perdida: quadros com horários e nomes de cavalos, o local das apostas, etc . O teatro ambientalista é construção, em todos os sentidos, especialmente no que se refere ao local ocupado, que é reconstruído, resignificado. E este movimento que cria e constrói faz o prédio crescer a partir da presença e das ações dos atores, que são determinantes para a criação de um cenário num ambiente imenso. O elenco e o diretor trabalham na unificação do espaço do corpo do ator e daquele por onde este corpo se move, por isso os ensaios com a cenografia incompleta é que acabam por definir como terminá-la. O lugar não é somente visual, é sensorio, tátil, auditivo. A forma como o som se propaga, as sensações despertadas pela textura das paredes e o cheiro dos materiais, a quantidade de vidros, a altura do pé direito, etc. Schechner traz como referência a esta questão a cultura dos índios norte americanos, que consideram o espaço como o corpo de divindades, ou seja, um parque é o

organismo de algum deus, uma determinada árvore é o coração. Estes princípios de ocupação exercidos pelo TPG também são utilizados pelo grupo gaúcho.

O que traz grandes possibilidades de ação, movimento e projeção de voz, e um desafio nas mesmas proporções. Oito atores e três bailarinas teriam de dar conta de conduzir o público por um prédio inteiro. Poucos dias depois desta visita, e após uma primeira limpeza feita por uma empresa especializada e o conserto da parte elétrica e hidráulica(só a parte dos banheiros), começaram a ocorrer os ensaios. Marasca e Marcelo elaboraram três ambientes, um por andar(um dos andares não foi utilizado), mas nenhum deles tinha a menor semelhança com o que poderíamos chamar de palco. A indeterminação estaria sempre presente, pois não havia um local específico para o público. Ainda que Marcelo trabalhasse muito na marcação das cenas, o lugar definido para a localização de um ator poderia estar ocupado por um espectador, por exemplo. O que exigia dos atores mais flexibilidade em sua ocupação espacial. O diretor também levava em conta este fato.(especialmente na relação do elenco com os espectadores) .

O desafio era duplo, estético e operacional: em 45 dias o grupo teria de se adaptar à enorme mudança de espaço. Percebi o grande trabalho que teriam. Só foram contratados serviços externos de limpeza , parte elétrica e hidráulica. O resto da construção foi feita coletivamente, incluindo aí a construção dos cenários enormes: seis paredes móveis de nove metros quadrados, uma fixa de quarenta metros quadrados, uma sala toda cruzada por elásticos, e tuneis estreitos de tecidos(com armação de metal, assim como as paredes móveis) que receberiam projeções, logo na entrada do público⁵⁸. Sei que este não é o assunto desta dissertação, mas o processo criativo dos atores e do diretor é muito influenciado por sua maneira cooperativa e igualitária de construir um espetáculo, da limpeza à construção de cenários. A arte não é descolada da realidade, e esta postura política do grupo traz muita força para o trabalho criativo, pois contracenar com alguém que te ajudou a construir um cenário é diferente de dividir o camarim e o palco. Todas as questões, da

⁵⁸ Cabe salientar aqui o grande trabalho de Marasca, que é quem faz os cenários do grupo desde o princípio. Apesar de não se tratar de nosso objeto de investigação, é importante que ao menos isto seja citado, não apenas a construção em si, mas a concepção artística de sua criação, que envolveu muito estudo em arquitetura. Ele pesquisou o trabalho do arquiteto que criou o prédio do Hipódromo, o uruguaio Román Fresnedo Siri, e construiu um cenário onde houvesse uma harmonia de linhas com o edifício.

divulgação à logística para receber o público, eram divididas. 34 e 36 continuam aquecendo e alongando pouco, sendo que o último continua chegando atrasado, mas parece chegar menos ansioso, falando mais baixo, e começa a demonstrar mais intensidade corporal. Segundo Patrícia Cardona(1999) este vigor é o resultado de um conflito, que antes de ser narrativo, é físico, resultante da combinação(disputa) contínua entre as tensões internas do corpo, de retenção e explosão.

Em alguns raros momentos Marcelo procurou trabalhar mais a construção subjetiva das ações/atuações do elenco, desta vez sem o tradicional “Agora vocês são”, tão utilizado até aquele momento. O estímulo é outro:

– Que imagem está por trás do texto, da intenção dos personagens?

Os atores pensam um pouco. O diretor pede a resposta em ações. Em alguns ensaios foi feito este trabalho antes de se passar às cenas propriamente ditas. Onde ele voltava ao seu método formalista de dirigir⁵⁹, através das marcações de cena e das indicações do texto. Outro aspecto do espetáculo que foi bastante trabalhado neste período, foi a organicidade do elenco nas cenas de dança. Marcelo tentava deixar os movimentos menos mecânicos, pois se tratava de uma cena de intensa sensualidade, o que implicava em muita entrega. No entanto a coreografia era bastante complexa, e existe um tempo entre memorizar os movimentos e torná-los orgânicos, fato que dificultava esta intenção do diretor. Ele pede desejo e junto com os atores foi em busca dele neste primeiro mês de hipódromo. Dá atenção especial à 36, que tem uma participação importante nesta cena. Seu personagem, que carrega um potencial de violência muito grande, as vezes extravasada, como no caso do estupro(ver texto da peça em anexo), outras insinuada, em seus julgamentos cruéis dos outros seres ficcionais, deve, segundo Marcelo, ser mais sacana que malvado. A mudança é sutil, e vai sendo elaborada junto com a cena da dança. Inclusive, esta questão do desejo passa diretamente por isso. Essa criatura, que é quem conduz esta parte do espetáculo, é de uma certa forma, aquela que dá o tom ao bailado. Na medida em que agir com malícia, vai despertar a sensualidade nos outros atores, especialmente nas bailarinas.

⁵⁹ Baseado na marcação de cenas e no texto do espetáculo como pontos de partida.

Como já ocorreu em setembro, tenho filmado bastante Marcelo, suas ações e reações. Outra questão importante, no que diz respeito à abordagem cinematográfica, é o espaço: a entrada de luz por todos os lados, os imensos vãos livres, a luz do sol vinda do Guaíba, caindo lentamente, e pintando tudo de um laranja que vai ficando azul quando o sol se põe. Toda esta beleza e imponência da relação da luminosidade com o espaço fez com que eu privilegiasse os planos gerais. Era preciso mostrar onde os atores estavam criando, mais do que apenas o seu processo de criação. Se manteve aqui, nos momentos anteriores e posteriores aos ensaios a independência entre som e imagem, que vai ser explicada no capítulo 5.

Este mês marcou o aumento da intensidade dos ensaios voltados para o trabalho vocal dos atores, conduzidos por Marlene Goidanich e visando a integração orgânica corpo/voz. Ela se utiliza muito de música para trabalhar a respiração e os órgãos internos, de uma forma semelhante a que Schechner(1988) trata das entranhas. Força motriz interna que produz uma expansão corporal, um corpo que busca provocar uma experiência sensorial, não apenas um olhar cúmplice. Lembro de um momento específico que se repetiu algumas vezes, ela pedia para um ator botar as duas mãos nos lados do corpo de outro, na altura dos rins, este outro então dava o texto. Marlene ia corrigindo e pedindo para o ator que estava segurando relatar o nível e o ritmo da expansão do diafragma.

Era um exercício interessante, bastante efetivo, mas que trabalhava também a energia dos atores em um nível mais profundo. Claro que, com um ensaio logo depois, eles acabavam trazendo um pouco desta pulsação para a cena, mas havia uma pausa entre uma prática e outra, e, na hora do ensaio propriamente dito, as questões referentes a voz sobreviviam mais do que o corpo construído no exercício com Marlene. Me pergunto o que aconteceria se este trabalho acontecesse simultaneamente à prática das cenas, Quando Marlene estava junto com Marcelo, como aconteceu em algumas circunstâncias, ela não fazia esta preparação, apenas avaliava a voz dos atores e corrigia a dicção, a intensidade, o timbre, etc.

Nos seus ensaios exclusivos, ela se detinha em detalhes que não diziam respeito a voz diretamente. Trabalhava não somente os cacotes de dicção, mas também os de expressão, como o ator 35, que levantava as sobrancelhas

ao falar o texto, e Marlene corrigiu. Claro acontecia muito de, as vezes, faltar intensidade na voz, de acontecerem dicções mecânicas. Mas como perceber de forma clara quando uma voz deixa de ser automática, detida apenas na pronúncia. Novamente se apresenta a percepção, não é possível explicar como o trabalho de um ator nos afeta, simplesmente acontece, ou não, pelo seu cheiro, suas vibrações musculares e espirituais, os movimentos sutis dos olhos, etc. Além disso um ator podia estar muito bem, intenso num dia, e no outro apático. A percepção objetiva da diferença passa pelo corpo, o movimento, os músculos, a energia ou a falta dela. Marlene tentava possibilitar um controle maior do elenco sobre sua respiração e seus órgãos internos(de novo Schechner), e isto foi sendo construído lentamente: uma reação orgânica do corpo ao que estava sendo dito.

Marcelo demonstra mais tensão do que os atores, começou a reclamar do artificialismo do texto. Acho curioso, porque olhando de fora, é algo que vem acontecendo desde o começo dos ensaios (perceptível pela energia corporal dos atores), e o diretor nunca se dedicou a corrigir este fato, a não ser em ocasiões isoladas⁶⁰. Penso que agora talvez seja tarde, pelo pouco tempo até a estréia. Alguns atores, especialmente 34 e 36 tiveram dificuldades de decorar suas falas, o que arrastava ainda mais o processo. Percebo uma irregularidade nas atuações, alguns atores já apresentam um trabalho mais orgânico, enquanto outros ainda estão sem tônus. Eles agora tentam, sempre que possível, passar a peça inteira, então aqueles ensaios com o elenco dividido por suas cenas, acabaram. Vive-se outro momento, todos juntos novamente. Em função da adequação ao novo espaço, muita coisa teve de ser refeita. Marcelo tem estalado os dedos durante os ensaios, para acelerar o ritmo, este método funciona, a peça parece ganhar agilidade nestes momentos.

Os comentários que faço sobre a intensidade do trabalho dos atores têm sua origem na questão ritual, biológica, que está na origem da performance. Schechner se utiliza do comportamento animal e seus rituais para identificar a força(ou debilidade) da atuação, assim como Cardona e Pradier(ainda que seus métodos e princípios sejam diferentes). Não são questões subjetivas, mas estão escritas nos corpos em movimento, cujo tônus pode provocar empatia ou

⁶⁰ Os motivos para este fato ocorrer estão relatados no próximo capítulo. Não se tratou de uma opção estética como eu imaginava naquele momento.

tédio. E tudo isto é físico, o sangue, as veias, a elasticidade dos músculos, o magnetismo pessoal, mais ou menos presentes. É a questão do corpo (espírito) dilatado, do animal se manifestando, mais do que o homem civilizado. Segundo Patrícia Cardona (1999), esta objetividade na percepção da potência ou da inércia no trabalho do ator, vem do instinto, não é racional. Temos mecanismos genéticos que nos põem alertas, que prendem a nossa atenção, organismos biológicos de defesa. O espectador não precisa pensar para reagir, ou para ser afetado. Então eu como espectador, sinto a energia do elenco, reajo com meu instinto.

As cenas sem texto, ou com idiomas antigos (latim e islandês) me parecem ter mais agressividade, no sentido descrito acima, e aproximam o grupo de sua essência mágica e ritual, a peça cresce nestes momentos, ganha uma atemporalidade desconcertante, uma força de rito que me transportava para longe.

Marcelo molda os atores em seus mínimos movimentos e respirações, é quase uma coreografia, as intenções sendo apenas citadas como mais um detalhe desta movimentação. O diretor procura, na busca de uma ação bem definida do ator, chegar a uma criação única, internalizada. Quase toda a construção interior fica a cargo da autonomia do elenco e da prática desenvolvida por Marlene, construída a partir da expansão das entranhas (diafragma).

Ele retorna ao exercício das imagens em alguns encontros, ou seja, que imagem cada ator constrói para suas criações ficcionais? e mais, há uma para cada momento? Este trabalho se dá através de conversa durante os ensaios, mas são momentos sem muita regularidade, ainda mais agora. O exercício de subjetividade é pontual pois o tempo do grupo é curto, quase todo gasto na adaptação ao novo espaço. Como todas as tarefas de produção e infraestrutura ficam a cargo dos atores, alguns ensaios servem para que eles conversem sobre produção, orçamento, prazos, fornecedores de materiais e serviços, etc. Apenas as bailarinas, a coreógrafa, e 33, que também não faz parte do grupo, ficam em silêncio nestas ocasiões, não participam, foram contratadas apenas para esta peça⁶¹. Acho curioso que alguns atores como 36,

⁶¹ Em sua entrevista no próximo capítulo 33 revelou que participou destas questões, inclusive da limpeza, ainda que eu não tenha percebido.

se envolvam mais com questões de produção do que com seu próprio trabalho de ator. Gostaria de falar também, ainda que não seja algo científico, ou analítico, das encenações no terraço do prédio. Durante os ensaios, ao por do sol, eu ia para lá ver o entardecer refletindo no vidro a sombra vertical dos pilares e a luz laranja inundando tudo. As vezes bem no crepúsculo, havia um ensaio neste andar, era perfeito, os atores em contra luz, a cena das bailarinas, e depois outra muito intensa entre 30, 36 e 38. É importante dizer que, neste período, começou a participar da peça outro integrante do grupo que a princípio não fazia parte do elenco. 38 se integrou bastante rápido pois participava de poucas cenas, mas todas muito marcantes. Ao mesmo tempo em que havia sempre um elemento performático em seu trabalho: monociclo e rapel, ele construiu um personagem, unindo as duas pontas do espaço cênico: performance e representação.

Percebo que Marcelo procura, de tempos em tempos descontrair o ambiente, ele dá uma de DJ botando um som bem alto pra tocar. Não existe um estilo específico de música, a maioria é composta de rocks energéticos, mas temos samba, salsa, etc, sempre músicas que geram adrenalina. Nestes momentos eles voltam aos jogos com bolas dos primeiros meses de ensaios: futebol, malabares, frescobol, e como, ao contrário dos ensaios no São Pedro, aqui estes momentos são eventuais, percebo que os atores se divertem bastante, apesar de fazerem movimentos vigorosos, é um relax para eles. As bailarinas quase nunca participam, ou estão aquecendo, ou ensaiando movimentos das suas cenas com a coreógrafa.

Outra influência do espaço: como tudo é amplo e aberto, quando alguém está concentrado alongando e um grupo conversando simultaneamente não atrapalha muito porque o som dispersa e as pessoas estão mais distantes, mas como disse antes, os aquecimentos e alongamentos mostram os atores muito mais concentrados. 30 continua bem isolado em seu processo criativo, em alguns momentos não participa do círculo de atores nos instantes iniciais. Ele já tinha este comportamento, de se manter mais afastado, no São Pedro, mas lá não havia tomado uma atitude radical como esta. Acredito ser um gesto simbólico (o círculo inicial é muito importante na dinâmica do grupo), pois apesar de continuar em seu processo solitário, participa bastante de questões de logística e estrutura.

Assim como o estalar de dedos, Marcelo explica que a música é para aumentar o ritmo do espetáculo, dar mais energia aos atores. O diretor dedica bastante tempo na ocupação do espaço, percebe que após tantos meses ensaiando numa sala muito menor do que o local da apresentação o elenco ainda está se expandindo no prédio. Em muitos momentos se encontram perto demais um do outro, ou concentrados em um lugar específico. A voz também se propaga de outra maneira, o som quase não tem obstáculos, se espalha, a dicção tem de ser mais projetada. Marlene está trabalhando isso com eles. A condução do trabalho não difere daquela utilizada no São Pedro, apenas neste aspecto ela busca mais amplitude do diafragma, expansão vocal, pois em alguns momentos a distância entre os atores que contracenam chega a ser de 20 metros. Ainda sobre a questão espacial, uma parte do cenário, a maior delas, composta por duas peças retangulares de madeira, que se encontram formando um vértice com uma abertura no centro, é a principal área de ensaio. Onde os atores ficam mais tempo, alongam, aquecem, e começaram a entender e praticar melhor a ocupação do hipódromo.

É importante dizer que a peça acontece em três andares, o primeiro e o segundo tem características semelhantes, espaços amplos, com pé direito alto e cercados por muitos vidros. Esta similaridade exigia dos atores uma mesma postura vocal e de distribuição pelo espaço. O terceiro andar além de não ter paredes não tinha compartimentos internos, então, da voz ao corpo, o trabalho do elenco teria de ser mais intenso, e Marcelo fez uma coisa interessante, as cenas neste local são as que tem menos atores, normalmente em duplas, e um trio apenas. Eles têm uma postura diferente, de amplitude, mas ao mesmo tempo concentração de energia, para que ela flua no momento certo, e como ali era a penúltima cena, os atores saíam bem energizados para o final do espetáculo. Marcelo fala com eles sobre a retenção da energia interna, de entregá-la em pequenas doses ao espectador, pede para eles terem cuidado com isso, para que o movimento interno seja maior que a sua expansão.

Os ensaios já estão sendo, quase todos gerais, interrompidos quando necessário, mas sempre buscam chegar até o fim do espetáculo. O que raramente acontece, pois são muitas interrupções, feitas para o diretor poder marcar a ocupação do espaço e as ações dos atores. Em função disso, muitas vezes, ele interrompe o ensaio geral e vai direto para a última cena. Marcelo

continua vendo problemas no ritmo da peça, e muitas vezes na energia interna dos atores também, como falei acima. 36 comenta que a pulsação individual de cada um ainda não formou uma pulsação coletiva. O que resume a principal preocupação de Marcelo neste momento e também naquilo que ele mais está se dedicando. O diretor comenta que, ao ser atingida a energia coletiva, cada ator terá mais espaço, mais liberdade para seus vãos individuais, com esta base grupal sólida, fica mais fácil desenvolver a criação.



Elenco ensaiando no Hipódromo. Alexandre Vargas, Fábio Cunha, Luciana Paz, Frederico Restori, Aline Karpinski, Bia Noy e Iandra Cattani (da dir. para esq.). Segundo andar.

Ensaio geral com trilha, Marcelo fica preocupado, acha que a energia estava baixa, e o espetáculo com o ritmo lento. Gostei da postura de 36, me surpreendeu pela garra. A intensidade de movimentos e músculos é concreta, perceptível fisicamente, ainda que exista retenção, e a energia flui aos poucos, continua sendo uma ação física, logo perceptível e explicável, de forma objetiva. Convém ressaltar que quando falo em corpo, a mente, com todos os seus mistérios e paradoxos, está incluída (umwelt), assim quando existe uma expressividade muscular, ela está acompanhada por uma intensa atividade emocional e cognitiva, pois estas também são questões físicas.

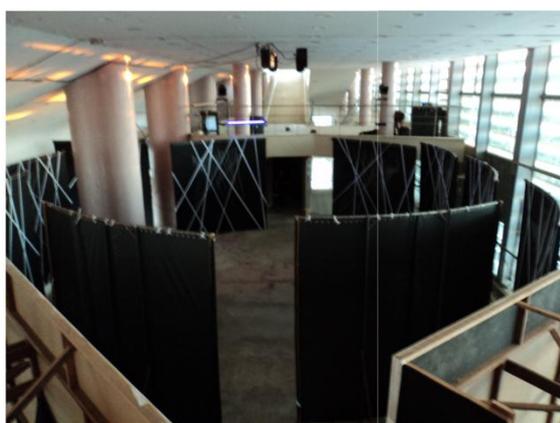
O diretor comenta que é importante dominar a alternância de expansão/concentração, e afirma que esta questão passa muito pela disponibilidade dos atores de entrarem em sintonia, e que alcançar este objetivo é tarefa de cada um. Penso que agora, em cima da estréia, fica mais difícil corrigir questões de base, estruturais como esta,. De novo aparece a falta

de tempo para a construção interna dos personagens. Marlene , através da voz , continua caminhando neste sentido. Marcelo comenta que os atores não estão se desafiando, que a autonomia dada a eles não está sendo utilizada para a criação, com a intensidade necessária. Não vejo como acomodação, mas me parece que as prioridades dadas por Marcelo a outros elementos do espetáculo trouxe esta consequência⁶².

Novembro de 2010



Hipódromo, segundo andar (antes).



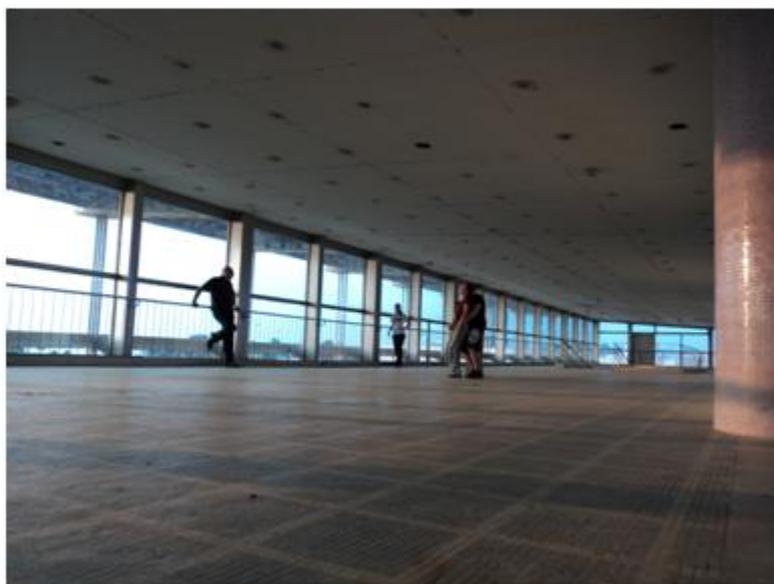
Hipódromo, segundo andar, visto de cima (depois).

Os atores, cada vez mais, estão trabalhando , sob a orientação de Marasca, na construção do cenário, inclusive vão alguns dias ao hipódromo apenas para isso. O figurinista começa a testar as roupas do elenco nos ensaios. As paredes móveis já estão praticamente prontas, e em boa parte do tempo pode-se ouvir um ruído de serralheira. Neste último mês Marlene, além de orientar a prática de aperfeiçoamento da voz, que engloba o corpo todo e influi diretamente, na construção subjetiva dos seres ficcionais, como disse antes, também participa, durante os ensaios da cena, como observadora. Quando Marcelo interrompe o trabalho por algum motivo, ela faz comentários específicos sobre a expressão vocal de um ou mais atores.

A peça começou a partir de improvisos do elenco, mas na verdade a grande e surpreendente, para mim, autoridade, foi o texto, o senhor deste espetáculo, e dos ensaios. Acreditei, antes de iniciar a pesquisa, que iria ser construído na relação do processo criativo dos atores com o diretor, como

⁶² A explicação para este fato está no próximo capítulo.

ocorreu na sua origem, mas de fato apenas a largada foi assim. Depois Marcelo foi desenvolvendo a dramaturgia sozinho, talvez este tenha sido o seu grande instrumento de direção, na medida em que a marcação das cenas ocorria em função do que estava escrito. Ele centraliza o comando, mas não a tomada de decisões. O diretor aponta o sentido estético, mas é um processo de muitas vozes em todas as questões. Quando acha necessário ele age com firmeza e até indignação, mas sem imposições. Nos últimos ensaios antes da estréia tenta retomar questões de construção interna dos personagens. Começa com o círculo e após diferentes aquecimentos (saltos no mesmo lugar, dança dos ventos, troca de bolas contando alto, etc), entra na questão da respiração, logo após o exercício. Cada um deve fazer silêncio e ficar atento a relação entre a própria e a dos outros. Estes momentos não têm continuidade, Marcelo é atropelado pela urgência da estréia, e tem de retomar questões objetivas do espetáculo, especialmente a transição entre os andares, as entradas e saídas das trilhas (o som é operado por ele mesmo), dos atores em cada cena e o tempo entre elas, qual caminho seguir para não serem vistos pelo público nestes momentos, o movimento das paredes do cenário, etc.



Hipódromo, terceiro andar. Marcelo Restori, Carla Cassapo, Fábio Sabão e Bia Noy (da esq. para a dir.)

Começam os ensaios noturnos com luz e figurino, o cenário do último andar está pronto⁶³. Neste contexto as imagens capturadas começam a trazer mais a ficção do espetáculo, do que os seus bastidores e o processo criativo.

⁶³ Elásticos esticados presos no chão e no teto, dispostos em diagonal.

Os aquecimentos continuam energéticos, com jogos e bolinhas, um dos recorrentes é passar a bola de um para o outro, quem a recebe fala o nome do personagem de quem atirou. 36 continua faltando aos ensaios e é quem menos sabe o texto. Nestes últimos dias antes da estréia os aquecimentos começam a conter algumas provocações entre eles, começam a se desafiar para a batalha(novamente agressão ritualizada, na medida que os atores, ainda que não percebam, desafiam-se mutuamente através de seu instinto de sobrevivência). Agora com as paredes móveis totalmente prontas⁶⁴, se intensifica o ensaio a partir da relação dos atores com elas, pois, alternadamente, vão comandar o seu movimento. Este é um elemento que tem de estar impecável, as rodas não podem trancar no chão, o que ocorre com uma certa freqüência. O piso tem algumas irregularidades, alguns atores tem menos força que outros, algumas paredes trancam mais do que outras, e dependendo da altura por onde são conduzidas podem cair para frente. São exaustivamente repassadas também as cenas de rapel, interno e externo.

Tudo isso se sobrepõe a uma elaboração maior do mundo interior dos personagens, simplesmente não há tempo. Fico me questionando se este universo das criaturas não está consolidado longe do local de ensaios, na trajetória do grupo, na pesquisa e no trabalho interno de cada um, no seu cotidiano, nas escolhas por seus personagens históricos e na pesquisa que cada um fez sobre a sua figura dramática⁶⁵.

Não percebo tensão, pelo contrário, uma certa euforia. O corredor da entrada do público está pronto, é bem claustrofóbico. Cada vez mais todos executando múltiplas tarefas, mas não existe mau humor nisso, trabalham numa boa. É a hora e a vez dos detalhes, o sapato de um ator, o tempo do rapel, quem movimenta qual parede móvel e por quanto tempo, quem, e como, falseia o som do tiro no fim do espetáculo, etc. Um dia chego mais cedo e em meio aos preparativos para o ensaio e as questões da construção do cenário, da qual todos participam, de um jeito ou de outro, tenho uma longa conversa com 30. Ele fala sobre ilusões que teve com o *Falôs*, e seu luto em relação ao grupo. Admite não se sentir muito à vontade com aquelas pessoas, se

⁶⁴ Estrutura quadrada de metal revestida com tecidos pretos ou brancos esticados, medindo 4 metros quadrados.

⁶⁵ Na verdade em função de questões internas do grupo, como veremos no próximo capítulo, o trabalho fora de sala foi importante. Ainda que eu não o tenha acompanhado.

refere a uma opressão do coletivo, e à mudança de comportamento que ocorre quando estou presente. Comenta que os atores fazem uma interpretação para mim.

No ensaio geral já é testada a maquiagem, tudo parece estar pronto.

Finalmente a estréia no dia 20/11/10, a peça ficaria um mês em cartaz. Os atores estão sendo maquiados ou ajudando Veri e Marasca com os últimos detalhes de cenário e luz. Fico sabendo que todos viraram a noite no hipódromo ajustando as derradeiras questões. Eles fazem um último ensaio geral com todos os elementos, inclusive a cena com as bailarinas nuas, que nunca havia sido ensaiada sem roupas na minha presença⁶⁶, é um fim de tarde maravilhoso. Fica-se mais tempo ensaiando a cena do rapel, que parece lenta para todos, mas na estréia vai ficar assim não há tempo para arrumar. A tensão que se manifesta é criativa, uma ativação energética dos corpos. Os atores estão prontos, no camarim, alguns gritam, outros pulam, últimos detalhes são verificados, especialmente a luz negra. Eu resolvo colocar um capacete e prender a câmera na sua parte frontal com fita tape, para dar uma impressão mais realista de ponto de vista. Diferente de uma câmera na mão, é um terceiro olho, ou talvez o único, um olho de ciclope. Conversando com os atores percebo que a trajetória de construção dos seres ficcionais começa na estréia, somente com o público se configura o caminho percorrido, processo é palco.

Logo antes dos espectadores entrarem, nos últimos momentos do aquecimento, o elenco e Marcelo formam um círculo, sou chamado mas prefiro gravar de fora. Está meio escuro, eles batem os pés, vão gritando cada vez mais alto e fechando a roda de mãos dadas, vão se aproximando cada vez mais até se unirem todos no centro, é quando os gritos atingem seu ápice e então eles gritam merda e se dispersam. É um ritual muito contagiante.

Vou correndo com a câmera no capacete até a entrada do público, agora sou mais um na multidão. Preciso dizer que minha intenção não era gravar os espetáculos da primeira temporada, eu imaginava que encerraria as gravações no último ensaio, mas com o passar do tempo fui percebendo, e vários atores me disseram, como escrevi acima, que o processo criativo começa quando o

⁶⁶ Esta cena foi ensaiada, com as bailarinas sem roupas, muitas vezes, mas Marcelo sempre escolhia momentos em que eu não estava presente, acreditava que a nudez, por si só já era suficientemente desafiadora para as bailarinas (especialmente Iandra e Juliana, que nunca haviam feito um espetáculo nuas). Se eu estivesse presente gravando, seria uma interferência muito grande, provocando uma desnecessária tensão a mais nas bailarinas.

espetáculo estréia. É importante falar também na relação do elenco com o público e vice-versa, Durante este mês enquanto eles ensaiavam, pediam para visitantes, ou atores que não estavam em cena, se colocarem no espaço⁶⁷. Eu sempre fazia papel de espectador, e mesmo sabendo por onde entrariam e a sua movimentação, o fato de não haver um centro para ser observado, dava uma sensação de desprendimento, tudo parecia surpreendente, mesmo para alguém como eu, que conhecia todos os movimentos.

Atores entram e saem por todos os lados e ao mesmo tempo conduzem o público por um edifício de quatro andares. É uma sensação de liberdade, de consciência espacial, e principalmente de interação entre espectadores, atores e ambiente. Ao contrário de um edifício cênico convencional, onde o espectador pode se “proteger da cena” sentando no fundo por exemplo. Neste espetáculo, a partir dos princípios do teatro ambientalista em sua relação com o espaço, o espectador nunca sabe de onde virá a ação. O elenco vem de todas as direções, a todo momento, logo não há como se esconder. Esta relação de indeterminação faz com que alguns espectadores observem mais os outros do que a peça, ou que observem um determinado ator, perdendo assim alguns momentos da ação. Isto é muito rico, pois é criada outra dramaturgia, a dramaturgia de quem vê, que existe também no teatro convencional, mas com vôos e possibilidades muito menores. As ações são mais periféricas do que centrais, quem assiste fica no centro e os atores em órbitas paralelas que se cruzam constantemente, o público é o sol.

A atuação me parece semelhante a que eu via nos ensaios de três ou quatro meses antes, mas deve-se dar um desconto à tensão da estréia.

Última apresentação da temporada⁶⁸. Existe um certo saudosismo antecipado por parte do grupo, as pessoas estão mais carinhosas, se abraçando, se tocando mais. Para o *Falos* e os atores convidados(30 e as bailarinas) é um processo natural, para mim não, acostumado a materialidade do cinema, que no fim das contas tem uma concretude monumental⁶⁹, sinto mais a chegada do fim, antecipando a ausência que virá. O processo criativo

⁶⁷ Esta palavra define melhor, pois não existe outra, não há palco, e também não é na rua, é uma ocupação de um edifício abandonado.

⁶⁸ No início de novembro fui para o congresso da Abrace e um festival de cinema em Buenos Aires, perdi algumas apresentações, mas de qualquer forma, ainda que não tenha gravado todas, assisti a muitas.

⁶⁹ Ao contrário do teatro, no fim do processo criativo de uma obra cinematográfica, escultura ou pintura(entre outras artes monumentais), existe uma materialidade, um registro acabado, definitivo.

cinematográfico também é volátil, não sobra nada além de memória e afetos. Um filme pronto não é nem sombra dos procedimentos de criação que foram necessários para realizá-lo. É um ciclo natural de morte e renascimento.

Voltemos aos preparativos: atores na sala do início da peça, no segundo andar, aquecendo a voz. Eu já com a câmera no capacete, acompanho estes últimos momentos. Começa o espetáculo e percebo os atores muito intensos. Os movimentos estão mais vigorosos e a relação com o público mais quente, ousada, provocativa. A cena de nudez das bailarinas tem uma forte carga erótica, mas está mais lírica também, chego a conclusão que os espetáculos deveriam começar quando terminam⁷⁰.

Após a apresentação o clima de saudosismo se acentua, os atores demoram mais para tirar o figurino e a maquiagem. Depois todos ajudam a desligar os refletores, guardar os cabos, enfim, desproduzir. Marcelo comenta comigo que o cenário não vai ser tocado por uns dias, eles não tem coragem de desmontá-lo assim tão rápido. Como se trata de um local abandonado, isto é possível. Eles precisam de uns dias para se acostumar com a idéia de que vão desmontar tudo. Assim termina o registro de um processo criativo teatral através de outro, cinematográfico, que durou quase um ano. Três ensaios por semana, quase setenta horas de material bruto, e a perspectiva de fazer um filme à altura da construção ficcional, e suas circunstâncias, que observei.

Uma mágica inexplicável acontece, atores que nos ensaios, muitas vezes pareciam desconcentrados, ou até descompromissados, na hora do espetáculo se transformam a ponto de parecerem outras pessoas, com outro tônus, outra energia corporal. Claro todo mundo cresce no contato com o público. no aqui e agora teatral, mas alguns atores durante os ensaios já dão mostras deste estado corporal diferenciado, de uma postura mais próxima daquilo que apresentarão mais tarde no palco. Existe um fator decisivo: o acontecimento teatral, e dentro dele a presença de público. Estes elementos dão combustível extra ao elenco.

⁷⁰ Claro, é uma figura de linguagem, quero dizer que somente ao fim da primeira temporada o grupo atingiu o ápice de execução do espetáculo, e neste momento de alta qualidade artística e precisão, acaba a temporada.

Quatro momentos

Abaixo vou identificar os quatro momentos do ator⁷¹, sistematizados e utilizados por Schechner com o TPG, na direção de Marcelo Restori durante todo o processo criativo do espetáculo *Hybris*. Será feita uma análise da evolução e das conseqüências, destas categorias, no trabalho do grupo, uma vez que não têm uma delimitação clara entre si, em sua utilização prática pelo diretor gaúcho. Existe uma permeabilidade grande entre elas que será descrita em situações específicas de ensaios.

O momento 1(o ator consigo mesmo), não ocorreu muito, em função da dinâmica do trabalho, especialmente no primeiro semestre, com muitas sobreposições e ruídos na etapa inicial dos ensaios⁷². 32 as vezes conseguia fazer yoga neste contexto. Eventualmente, em algum dia ao final da prática, ou já no hipódromo, na última parte do processo criativo, alguns atores, por estarem mais distantes alcançavam a concentração.

Marlene também trabalhou esta categoria, em alguns momentos de suas orientações os atores ficavam a uma certa distância um do outro e davam seus textos de olhos fechados, concentrados apenas em sua respiração, mas eram raras estas ocasiões. Existe também a situação de 30, que se configura como uma exceção, ele trabalhou, quase sempre, apenas consigo mesmo em atividades preparatórias anteriores à cena⁷³. Quase todos os atores trabalharam bastante sobre si mesmos em seus momentos fora da sala de ensaios. 36 especialmente, mas também 30 e 31. 33 pensava muito sobre a sua criação. Durante os nove meses de preparação, não houve um período específico em que isto ocorresse com mais freqüência.

O momento 2(ator consigo mesmo na frente dos outros) foi pouco utilizado, mas produziu muitos resultados. Seu uso escasso, acredito que tenha acontecido, para que esta categoria não perdesse seu efeito ao ser muito repetida. Marcelo a utilizava normalmente, para confissões íntimas dos atores perante o grupo⁷⁴. O corpo, sob efeito da emoção, era depois resgatado pelo elenco em cenas que exigissem este tipo de estado.

⁷¹ Ver descrição na pg 35.

⁷² Me refiro às conversas paralelas, os ruídos dos jogos, etc.

⁷³ A explicação para este fato está no próximo capítulo.

⁷⁴ No próximo capítulo existem relatos de atores sobre estas experiências.

Marlene trabalhou bastante com este momento(2) em seu trabalho vocal, mas em estreita relação e contaminação com a categoria 3⁷⁵. A distância muitas vezes desaparecia. Por exemplo, se um ator está fazendo algum movimento de yoga e fala um fragmento de seu texto enquanto os outros assistem, trata-se do momento 2; mas, se durante esta prática, outro, ao comando de Marlene, começa a dizer suas falas e se estabelece um diálogo, entramos na terceira categoria. Este fato ocorreu muitas vezes.

Marcelo utilizou a categoria 2 mais durante os primeiros meses de ensaio, até maio, depois seu uso, que já era eventual, passou a acontecer muito raramente. Só voltou a ser empregado com uma certa regularidade em outubro, pois o diretor em determinados momentos fazia os atores deixarem de lado a cena propriamente dita, e as marcações, para distensionar o ambiente.

Ele foi empregado por Marlene durante todo o processo, sem haver um período onde tenha sido mais aplicado.

O momento 3(atores em relação sem estrutura narrativa) foi o mais empregado, e acredito que tenha aparecido bastante também na primeira etapa da preparação, antes da minha participação, quando os atores faziam improvisos em conjunto e Marcelo apenas observava. Depois do edital, e já com a presença deste observador, foi muito utilizado nos primeiros meses de ensaio, especialmente através de jogos e atividades no círculo. Se aproximava muito do momento 4 em várias ocasiões, tornando difícil uma separação precisa entre ambos.

Também foi bastante aproveitado por Marlene, os atores, normalmente em círculo, bem próximos, ou um pouco mais separados, através de estímulos⁷⁶, iam exercitando diferentes energias corporais, trazidas pelas imagens vocais propostas pela professora⁷⁷. Apenas em outubro, pela falta de tempo do elenco, em função da proximidade com a estréia esta prática deixou de ser aplicada⁷⁸.

O momento 4(atores em relação com estrutura narrativa) apareceu em maio, e desde então foi predominante nos ensaios. Nos primeiros meses foi

⁷⁵ Neste caso específico, ou seja quando nos referimos a esta classificação de Schechner, momento e categoria têm o mesmo significado.

⁷⁶ Também utilizados por Marcelo e explicados nos relatórios mensais deste capítulo.

⁷⁷ Descritas nos relatórios deste capítulo.

⁷⁸ A última etapa de trabalhos para a voz era mais focada em questões objetivas de projeção vocal.

aplicado de uma forma que o aproximava muito do 3, pois Marcelo utilizava um jogo, ou um estímulo, e depois voltava a cena, o que muitas vezes confundia as duas categorias. Mas a partir de junho, a sua preponderância passou a ser quase total. Pois era o principal instrumento para a marcação de cenas. Os outros momentos, muito o 3, e bem pouco o 2, apareciam eventualmente.

Esta categoria quase não foi utilizada por Marlene, ela fazia questão de trabalhar sempre com fragmentos dos textos, sem preocupações com a narrativa. Segundo a professora, esta era uma questão que já deveria vir resolvida pelo ator.

Estas quatro categorias se entrelaçaram no processo criativo do grupo, e é perceptível seu desenrolar nestes meses de ensaio, onde os momentos 2 e 3 apareceram bastante no começo, depois se estabeleceu um diálogo entre o 3 e o 4, até finalmente predominar este último. O momento um ficou a cargo da autonomia dos atores.

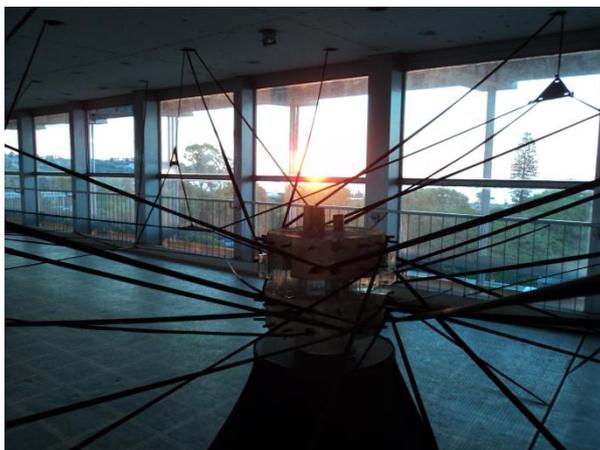
4 AS EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS: DEPOIMENTOS E REFLEXÕES

Neste capítulo vou tratar das impressões do elenco e da direção sobre os diferentes aspectos e relações de seus processos criativos no espetáculo *Hybris*. Através de entrevistas não estruturadas com perguntas avaliativas. A partir de temas relevantes para a pesquisa, a saber:

- 1) Processo criativo
- 2) Trabalho com o diretor
 - a) Trabalho com Marlene
 - b) Trabalho com Aline
- 3) Autonomia
- 4) Performance/representação
- 5) Influência das pessoas que atuaram e são de fora do grupo
- 6) Influência da minha presença e do fato de estar gravando imagens
- 7) Utilização e transposição do espaço



Elásticos na sala de ensaios do São Pedro.



Elásticos no terceiro andar do Hipódromo (exemplo de transposição espacial).

Foram feitos questionamentos relacionados a estes assuntos, e cotejados com o processo criativo do grupo, para todos que entraram em cena ou trabalharam diretamente com os atores. Além de Marcelo Restori, foram questionadas a coreógrafa Aline Karpinski, a preparadora vocal Marlene Goidanich⁷⁹, e as bailarinas Iandra Cattani e Juliana Rutkowski⁸⁰. Cada questão principal deu origem a desdobramentos, de acordo com os rumos da conversa

Agrupei após cada tema, as impressões dos entrevistados, sempre identificando quem está respondendo. Algumas questões não foram feitas para todos devido às especificidades de determinadas funções no espetáculo, as bailarinas, por exemplo.

Ao realizar as entrevistas constatei que muitas idéias que tive sobre o processo criativo do grupo estavam equivocadas. Acho relevante abordar este fato porque, apesar de acompanhar o trabalho do *Falos* por nove meses, fazendo relatórios diários de cada ensaio e gravando tudo em vídeo, grande parte das idéias expostas a partir desta investigação, e que estão relatadas no texto, foram diferentes das impressões do grupo⁸¹. Então cada vez que aparecer uma discrepância entre o que está nos relatórios de ensaios no capítulo 3 e o que os atores revelaram, ela será apontada ao fim das respostas de cada item(ou em notas de rodapé), onde estarão também observações sobre os comentários dos artistas, quando forem necessárias.

Os questionamentos não tiveram uma ordem específica, eles foram se sucedendo de acordo com os rumos da conversa, apenas a primeira questão foi igual para todos. Em algumas respostas são abordados assuntos que vão além do tema da pergunta que foi feita, por exemplo, ao falar do seu processo criativo, um ator comenta sobre sua relação com o diretor. No momento de optar pela colocação de uma resposta que engloba mais de um tópico, escolhi localizá-la abaixo do tema que foi abordado primeiro, por isso nem sempre os itens tem o comentário de todos.

⁷⁹ Como elas conduziram partes importantes do processo criativo, respectivamente coreografia e voz, foram incluídas nas perguntas. A primeira nos questionamentos às bailarinas e ao diretor, a segunda entre aqueles feitos aos atores e a Marcelo.

⁸⁰ Elas foram entrevistadas porque seu trabalho se relaciona diretamente com o diretor e o elenco, participando assim do processo criativo do espetáculo.

⁸¹ Este assunto será mais abordado no transcorrer do capítulo. O que percebi, durante as entrevistas, é que me faltavam informações importantes para uma real compreensão da dinâmica do processo criativo do grupo, os equívocos foram fruto da desinformação.

Quando necessário faço pequenos comentários em meio às réplicas dos integrantes do espetáculo. Sempre em primeira pessoa⁸².

Para não ficar interrompendo a todo momento, a fim de retornar ao assunto principal, deixei cada entrevistado fazer suas associações e dar saltos temáticos, porque desta maneira houve mais espontaneidade. Através desta dinâmica, informações importantes foram passadas.

Percebi claramente, que cheguei atrasado em relação ao meu principal objetivo, relatar o processo criativo do grupo neste espetáculo (relação elenco diretor e vice-versa). Quando eles tinham uma vaga idéia do que iria ocorrer, e apenas seus personagens definidos, no momento em que praticamente tudo estava para ser feito e eles começaram a improvisar, eu não estava presente, ainda não tinha começado a cursar o mestrado em artes cênicas.

Ainda que não tenha sido necessário dar número às bailarinas nos relatórios mensais do capítulo 3, neste, isto se faz imprescindível, pois as entrevistas são individuais assim elas receberão os números 39 e 40. Como nos relatórios, Marcelo, Marlene e Aline não receberão números.

Optei por não realizar transcrições dos depoimentos pois as palavras simplesmente escritas, não dão conta do contexto e da intenção com que foram ditas, e também porque existem divagações, redundâncias, dúvidas, que deixariam o texto muito longo e sem objetividade. Assim utilizo meus termos para escrever as respostas em discurso indireto. Eventualmente, quando necessário, constam, entre aspas, citações de algumas frases proferidas pelos artistas.

Assim como nos relatórios do capítulo 3, neste também acontecem algumas repetições nos depoimentos, mas resolvi preservá-las no intuito de permanecer fiel ao que foi dito a mim.

1) Processo criativo

Esta pergunta é propositalmente abrangente justamente para os atores poderem dar suas interpretações particulares, deixando mais claros assim o caminho percorrido e seus métodos de trabalho. Estava planejado um questionamento específico sobre a relação entre o elenco e o diretor no

⁸² Mesmo quando não consta do texto um verbo que introduz a voz do entrevistado (ex: 32 pensa, 37 afirma, 34 fala, 31 acredita, etc), é ele que está falando (ainda que com as minhas palavras). Quando eu faço observações uso a primeira pessoa do singular.

processo criativo, mas não precisou ser feito, pois todos os atores e bailarinas incluíram, espontaneamente, a relação com Marcelo Restori nesta resposta. Quando a réplica era específica sobre este assunto foi separada em outra pergunta (que na verdade não foi feita pelos motivos citados acima). Acredito ser importante citar este fato porque ele indica a forte relação entre os atores e o diretor, ainda que em muitos casos, conflituada. Muitos incluíram em seu depoimento sobre o processo criativo a questão da crise interna do grupo, neste caso mantive a resposta neste item.

31:

Na escolha de personagens clássicos do teatro escolheu, num primeiro momento, Hamlet, mas isto foi antes da peça ganhar o edital Miriam Muniz em dezembro de 2009. Neste período (anterior ao prêmio), ficou grávida e entrou para o mestrado (em educação na UFRGS), não participou dos ensaios (que nesta fase eram bem esparsos e calcados nas improvisações dos atores). Quando retornou de fato, depois do prêmio, já não via mais seu personagem inserido no contexto da peça, ele então foi descartado. Escolheu a atmosfera de movimentos recorrentes da coreografia *Café Muller* de Pina Baush como referência para a sua nova atuação. Pensou em realizar uma função de ligação, de fio condutor do espetáculo, integrando as diferentes ações e o público com uma movimentação insólita, e repetitiva. Nesta sua volta percebe que não retorna o clima de improvisos dos atores da primeira etapa de ensaios. 31 esperava que a dramaturgia continuasse a ser construída a partir das experimentações do elenco. Ao perceber que havia um texto, se decepcionou um pouco com a mudança de metodologia na evolução do processo criativo do grupo. Percebeu que o espetáculo se tornou textocêntrico, e as discussões a respeito da narrativa, superficiais.

30

Ao falar de seu processo criativo no espetáculo *Hybris*, 30 recua um pouco no tempo. Em 1999 o grupo resolveu se dividir em unidades para fazer uma pausa do trabalho em conjunto. A intenção era de que houvesse um retorno mais adiante, quando todos voltariam com as energias renovadas. Neste período ele montou “A escrita de Borges”, que estreou em 2001. No seu caminho solitário se descobriu mais feliz do que no trabalho com o *Falos*.

Percebeu que alguns aspectos da cultura de grupo já não lhe interessavam mais, uma certa imaturidade na disciplina de trabalho, ainda presa a uma utopia socialista de desapego ao dinheiro. A questão de gestão da trupe, de administração e desenvolvimento de projetos, não era encarada com a seriedade necessária, como se a arte pela arte fosse suficiente, e a sobrevivência financeira e administrativa do grupo ficassem em segundo plano. Assim, quando ele voltou a conviver com os integrantes do *Falos*, já não se sentia contente com as prioridades da trupe, e aos poucos foi se isolando. Como 30 fazia a grande maioria dos projetos, se sentiu desestimulado ao perceber que o seu trabalho não era suficientemente valorizado. Acredita que o grupo está descolado da realidade, vivendo ainda em um universo infantil.

Chegamos ao espetáculo *Hybris*, ele fez o projeto da peça que ganhou o Edital Miriam Muniz. Mais uma vez não sentiu seu esforço reconhecido. A trupe chegou a cogitar de não fazer o espetáculo. Mesmo assim no início do percurso ele fez algumas tentativas de trazer questões de seu processo criativo e colocar ao grupo. Procurou conversar sobre as questões mal resolvidas, mas seus colegas preferiram não mexer nas feridas. Tentou ainda promover uma oficina de Irion Nolasco para arejar o ambiente. O diretor gaúcho tinha pouco tempo disponível em sua agenda, mas também houve desinteresse da trupe em tentar encontrar uma data disponível.

Todos evitavam, a qualquer custo, encarar seus problemas recorrentes. 30 então resolveu assumir totalmente seu isolamento no grupo. Em outros espetáculos ele participava ativamente de todas as questões, da administração ao trabalho dos atores, passando pela dramaturgia. Sempre que percebia alguma fragilidade em alguns destes elementos, alertava a trupe e procurava agir, dentro de suas possibilidades para encontrar soluções. Neste espetáculo ele ficou em silêncio, não falava sobre a peça, silenciava quando percebia que algo não estava indo bem. Não considera este fato uma omissão, mas um ato político, pois seu silêncio era tão acintoso, e tão diferente de sua postura em outros espetáculos, que chamava tanta atenção como se ele estivesse gritando contra o que considera questões arcaicas do coletivo, utopias que paralisavam. Isto era feito na tentativa de romper um pacto tácito de auto-preservação do grupo em relação aos seus problemas internos.

30 achava que a questão da falta de espaço, físico e psicológico, no mundo contemporâneo, trazida por Marcelo como *leit motiv* da peça, teria de ser de todos. Como o emparedamento de cada um em relação a si mesmo e ao grupo estava afetando, e paralisando o processo e as relações criativas? Percebia que esta questão, da maneira como estava sendo conduzida, pelo diretor, com a convivência dos atores, se referia apenas a angústias e questões internas de Marcelo, não da trupe.

Não abriu espaço para ser dirigido, ou para aceitar qualquer tipo de texto. Assim o caminho de sua criação foi trilhado com solidão. Mas ele abraçou a idéia de um personagem histórico para compor o seu ser ficcional que estaria no espetáculo. Partiu de Dionísio, com seu hedonismo exacerbado, e através de textos de Harold Bloom e Nietzsche, que constroem uma ponte entre Dionísio e Hamlet, acabou escolhendo o mais clássico dos personagens, por sua consciência dionisíaca, ou seja, já que nada vai dar certo, então vamos relaxar. Apesar da tentativa, o príncipe da Dinamarca não relaxou, e nem 30. Esta escolha define a sua postura em relação ao grupo, um comportamento niilista mas ao mesmo tempo agressivo. Suas tentativas de buscar os incômodos de cada um para construir o espetáculo, de tentar chacoalhar o ambiente, não deram certo. Faltou senso crítico ao elenco, uma necessidade de transferir ao diretor o julgamento sobre a sua atuação.

30, mais do que não ser dirigido, quase não conversava com Marcelo sobre a sua criação, a não ser em questões superficiais e bem específicas. Ele não queria ser simplesmente um porta voz, um intérprete das questões internas do diretor. Desenvolveu sua própria dramaturgia e atuação de forma isolada. Além de Hamlet e seu monólogo clássico, 30 falava outros textos (escritos por ele mesmo), em latim e Islandês⁸³. Admite que isto era uma mensagem clara ao grupo: estamos falando em línguas diferentes.

35

Depois de fazer vários papéis soturnos nos últimos espetáculos do grupo, *Clã-destino*, *Prometeu* e *Mitologias do clã*, sentiu vontade de realizar um trabalho mais leve, algo que remetesse à atmosfera de *Farsa Trágica*⁸⁴.

⁸³ O texto em latim ele escreveu, mas o idioma Islandês, cantado e falado no espetáculo, trata-se de uma canção folclórica medieval da Islândia.

⁸⁴ Primeiro espetáculo do grupo, uma comédia nonsense.

Começou um trabalho de pesquisa nesta direção, e foi estudar circo: malabares e palhaço. No início, quando Marcelo propôs a escolha de personagens clássicos como ponto de partida, o ator pensou em Commedia dell'arte, mais especificamente o Arlequim, por sua postura, disponibilidade corporal, nem tanto pelas outras peculiaridades do personagem.

Desenvolveu uma criação com estas características para o espetáculo, elaborou cenas durante a parte do processo criativo anterior a minha pesquisa, em 2007 e 2008. Quando eu comecei a estudar o grupo, em março de 2010, e até abril, 35 ainda estava desenvolvendo sua comicidade, tinha uma cena grande com 31. Marcelo achou que o trabalho desenvolvido por ele não estava funcionando. Além de não bater com a energia da peça, acreditava que a sua criação, apesar de seus objetivos cômicos, tinha uma carga dramática muito grande, diferente das intenções do ator. E como o diretor também não estava satisfeito com o personagem desenvolvido por 34, ele trocou os papéis. 35 não gostou, voltou a se ver diante de um processo criativo que exigiria dele uma energia pesada. Reclamou com Marcelo, se sentiu desestimulado no prosseguimento do trabalho, pois teria de abandonar a pesquisa que estava fazendo, há algum tempo já, sobre a comédia.

Resignou-se, o espetáculo não podia parar, e ele não seria empecilho, mas ao mesmo tempo, além de não gostar da nova criação, achava a dramaturgia insuficiente. Sem esquecer sua insatisfação, abriu mão do desejo. Marcelo argumentou para ele que não recebeu material suficiente nos improvisos que este realizou na construção de seu papel cômico.

Assim 35 comenta que perdeu o tesão, o frio na barriga, pois não gostava do conteúdo e nem do texto de seu novo personagem. Pensava que as frases tinham todas o mesmo tamanho (curtas) e ritmo. Reclamou isto com o diretor, mas não adiantou, suas falas continuaram pequenos fragmentos. Acredita que Marcelo não se aprofundou na criação de textos e na direção de seu personagem.

Marcelo⁸⁵

Começo perguntando se o espetáculo correspondeu as suas expectativas, ele responde afirmando que num processo criativo não podem haver expectativas. Pergunto sobre as características de sua direção nesta peça: formalista, construída através da marcação de cenas, e tendo o texto como um grande instrumento. Comento que, diferente do que havia me dito na primeira conversa, em abril, os atores disseram que a dramaturgia teve apenas a sua origem nos improvisos, mas que o seu desenvolvimento foi todo feito por Marcelo. Ele concorda e argumenta que as improvisações começaram a andar em círculos, não mais fornecendo material de qualidade, ele então tomou para si o desenvolvimento do texto.

Fala que as relações pessoais estremecidas atrapalharam bastante o processo. Afirma que a dinâmica natural do grupo não ocorreu, porque diante de problemas pessoais mal resolvidos, não foi possível percorrer o caminho da descoberta e do desafio. Cita o exemplo de uma criança que engatinha: ao começar a andar, ela deve modificar a função das mãos e dos pés, agindo assim de uma forma que desconhece, partindo para o desconhecido. Comenta que as criações do grupo sempre acontecem sob esta perspectiva, ou seja os atores procuram não se repetir em suas atuações, buscam se desafiar para descobrir em si mesmos novas possibilidades de atuação. Procurou utilizar a bagagem de 20 anos do *Falós* como plataforma de decolagem para novas aventuras. Fala do processo criativo truncado do grupo, contaminado pela deterioração das relações pessoais, o que resultou em uma posição extremamente defensiva dos atores, que não se permitiam uma entrega na troca com o outro. Assim ele me conta que na primeira parte do trabalho da peça, antes da minha participação, tentou propor jogos e estímulos sem relação com dramaturgia e sem marcação de cenas. Durante estas atividades lúdicas, ao se libertarem da racionalidade, ao deixarem o inconsciente aflorar, os conflitos apareceram ao invés da criação. Esta tentativa de desenvolver as questões mais subjetivas dos atores, de dentro para fora, que poderia ter relação com o trabalho de Schechner com o TPG⁸⁶, e que Marcelo acredita ser a maneira correta de conduzir uma direção, não deu certo. Os atuadores,

⁸⁵ É o único que eu já havia entrevistado, em abril de 2010, o assunto era a origem do espetáculo.

⁸⁶ Descrito no capítulo 2

liberados de suas amarras, ao invés de criarem vínculos criativos com seus colegas, fortaleceram suas diferenças. O jogo proposto por Marcelo gerou brigas. O diretor então se deu conta que se optasse por um trabalho que partisse de uma construção de subjetividades não chegaria a lugar algum, e não haveria espetáculo. Daí a sua direção formalista, baseada na marcação de cenas e tendo como base os diálogos do texto. Ela afirma que não foi uma opção estética, mas a única saída que ele vislumbrava para levar o espetáculo ao fim da primeira temporada.

Este direcionamento era necessário também em função do prazo, da viabilidade do espetáculo, e do nome do grupo. Era importante não correr riscos(ou seja, percebo que eles começaram a andar na direção contrária de seus princípios estéticos),para não comprometer a credibilidade artística da trupe e fazer um espetáculo que poderia nem ser terminado. Virou uma questão de honra ir até o fim.

A ousadia ficava emperrada. Uma saída encontrada por Marcelo que quebrava um pouco este isolamento de cada ator dentro de si mesmo era a utilização da música. Ele percebia que quando botava um som alto os atores se soltavam mais, se permitiam mais o jogo com o outro, resgatavam, ainda que de modo frágil, a cultura do grupo.

Ele justifica a troca de personagens de 35 e 34 pela falta de humor na criação de 35 , apesar de suas intenções; e porque 34, além de não encontrar um caminho para o seu personagem, teve um problema físico.

Mesmo com todas estas dificuldades o diretor percebia os atores se traindo, no bom sentido. Em alguns breves instantes, eles se esqueciam que estavam de mal, isolados e se comportavam como um grupo de verdade novamente, através de memórias ativadas pela sua história, demonstrando uma coesão estética que no instante seguinte se mostrava efêmera. Marcelo coment que o processo criativo de *Hybris* não está resolvido e nem terminado, num esforço enorme o *Falos* conseguiu levar a temporada até o fim.

Ele coloca que procura se deixar conduzir pelos atores, que acha que é mais produtivo e instigante, mas neste espetáculo, entregou a condução a eles, que abdicaram desta iniciativa e a devolveram ao diretor. “É um movimento difícil o indivíduo dar conta de sua liberdade”. Através das bailarinas, procurou

deixar o ambiente mais leve, buscando mais contato entre o elenco, mas isto não aconteceu.

Quando ocorria algum conflito, ainda que o motivo da discussão envolvesse apenas uma ou duas pessoas, não havia, como em outros espetáculos, uma conversa de todo o grupo. Em *Hybris*, cada discordância era discutida apenas pelas partes envolvidas, o coletivo não participava. Marcelo acredita que quando o *Falos* resolveu se dividir em unidades, não conseguiu mais reconquistar o diálogo entre as diferenças. Ele afirma que seria necessária uma iconoclastia interna do grupo. Sempre tão contestador em questões externas, internamente a trupe não se permitiu, preferindo o engessamento e a omissão.

O diretor comenta que o *Falos e Stercus*, em toda a sua energia e vigor, só apareceu no último espetáculo da temporada quando o público foi ajudando a resgatar a história do grupo, Eles então se traíram em sua decisão de isolamento e se permitiram a coesão pessoal e estética.

Como eu perdi alguns espetáculos na última semana, por motivo de viagem, para mim isto ficou bastante evidente, a última apresentação da temporada foi forte, intensa e remeteu ao que deveria ter sido sempre, como disse antes, o espetáculo terminou quando deveria ter começado.

Ele acha que o grupo não vai acabar, conseguiram se reunir recentemente, talvez alguns saiam, talvez não, mas eles vão superar este momento.

32

O processo criativo começou entre 2007 e 2008. A proposta era fazer uma peça com personagens clássicos do teatro. A partir das escolhas de cada um começaram improvisos. Marcelo observava, e os atores se revezavam na condução dos ensaios. 32 pesquisou num primeiro momento as figuras femininas de Lorca, e chegou até Bernarda Alba, pois queria trabalhar “a questão da castração e da repressão”, contra os outros e contra si mesma. Era um desafio, nunca tinha feito uma personagem dominadora, repressora porque reprimida, mais velha.

Nas improvisações, quando os personagens históricos escolhidos por cada um se encontravam, começou a haver uma afinidade entre a sua criação e a de 37, que escolheu um personagem do universo de Becket(não alguém específico, mas a energia de suas criaturas, perdidas, sem um perfil

psicológico definido, com limitações no corpo, etc). Um ser meio deformado que quase não falava. Resolveram as duas que seriam mãe(32) e filha(37). Ela construiu uma criação com 30 também, nesta época: a cena da chave⁸⁷, que continuou na peça. Sobre a cena com 37, Marcelo sugeriu às duas que imaginassem um muro, do outro lado havia um perigo indefinido que se aproximava, que elas aguardavam com medo mas ao mesmo tempo expectativa(percebo mais uma vez o uso de estímulos para exercitar a imaginação dos atores)⁸⁸.

Não havia um financiamento para a peça, então os encontros, que já eram muito eventuais, foram diminuindo. Fizeram um ensaio aberto no final de 2008 e depois o trabalho parou. Neste período, em reuniões da trupe, 32 falava sobre a sua insatisfação com o grupo, chegou a dizer que gostaria de sair, achava que tinha se dedicado muito à pesquisa do personagem e nada tinha acontecido. Se imaginava diferente dos outros no grupo, vazia, estava de saco cheio.

Após o prêmio no edital, na reunião para definir as agendas de ensaios, 37 revelou que não poderia fazer a peça em função de ter sido aprovada para cursar um mestrado. 32 ficou triste com 37, achou que ela estava com medo, se desestabilizou, pois o trabalho de criação estava adiantado.

Começaram a discutir o que fazer, se a substituíam ou resolviam internamente, com os atores do grupo, a questão. Todos optaram por substituir, menos 31 e 30. Uma vez tomada esta decisão, houve uma nova discussão para definir como se daria o processo de troca. Resolveram fazer uma residência para substituir 37⁸⁹. Segundo 32, o processo foi caótico, "a cara do grupo naquele momento". Isto aconteceu na primeira etapa dos ensaios(abril 2010). Depois de um ano sem ensaiar, o grupo volta a se encontrar, e, além dos vários problemas internos, ainda teriam de conduzir o trabalho com várias pessoas de fora, para eventualmente tentar encontrar alguém. Foi tudo muito confuso e sem objetividade, os atores se revezavam em conduzir os ensaios com os residentes. Ninguém foi aproveitado, mas ao menos o elenco voltou a trabalhar junto, ainda que "estivessem todos contaminados pelas brigas

⁸⁷ Ver texto da peça em anexo, pg 159.

⁸⁸ Aqui o estímulo é de outra natureza, o ator não tem de ser ou fazer nada, ele imagina(criação de mundos).

⁸⁹ Explicada no capítulo 3, relatório do mês de abril.

internas”. Mima Ponsi, uma ex-integrante do grupo, sugeriu 33 para substituir 37. Ela foi um dia, e pareceu interessada, disponível, e além disso era uma pessoa de fora, com uma energia diferente, que não estava afetada pelos problemas do grupo.

Apesar da criação de 33 para o personagem ser bem mais realista, ou seja muito diferente do ser deformado de 37, para 32 isto não foi uma dificuldade. Não houve necessidade de um período de adaptação entre elas. O trabalho evoluiu rapidamente, não precisou modificar a sua figura dramática para contracenar com 33.

Marcelo, neste período, sugeriu bailarinas (três, incluindo a coreógrafa Aline Karpinski, que dançaria também) para trazer um pouco de teatro-dança ao espetáculo, e também com o intuito de arejar ainda mais o ambiente. 32 resolveu então ajudar a organizar o trabalho. Foi assistente de direção em determinados momentos e auxiliou alguns atores com o texto. Se envolveu bastante em questões de produção mais perto da estréia, assim como 33, mesmo ela sendo de fora. Alguns integrantes do grupo não participaram muito desta atividade: 31 se envolveu pouco e a direção de produção exercida por 30 falhou. As vezes ele deixava de fazer coisas necessárias, e em outras tomava decisões importantes sem consultar ninguém. Achava muito pequeno o envolvimento de 36 com os ensaios, e, ainda que seu trabalho tenha funcionado em cena, acredita que se ele tivesse se envolvido o resultado seria melhor.

Na sua pesquisa para desenvolver uma mulher forte encontrou muitas fragilidades por trás desta força, que aparecia como máscara. Ela então se aprofundou, desenvolveu confusão e dúvida, conforme ia pensando o personagem cena a cena. Acha que Marcelo sugeriu improvisos que ajudaram, mas era um trabalho sem continuidade.

33

Foi fazer um teste, pois 37 havia saído, contracenou com 32 na cena dos cabelos⁹⁰. Ao final do encontro foi efetivada no papel. Tinha muitos momentos com 32 e também com 36, mas se sentia melhor com a primeira pois trabalhou bastante com ela nos ensaios, bem mais do que com 36, respectivamente, sua

⁹⁰ Ver texto em anexo, pg 159.

mãe e seu pai no espetáculo. Sempre se sentiu confortável, acolhida, com os atores abertos ao jogo. Percebeu o grupo sem muitos pudores em relação a ela. Marcelo dava muita autonomia ao elenco em suas criações. Assim entrou direto na construção do seu personagem

Se envolveu muito com o espetáculo, não apenas nas questões relativas a atuação, participou da construção do cenário e ajudou até na limpeza: “eu ia rolar naquele chão”. Sabia que não era sua obrigação, mas achava estranho ficar só olhando enquanto os outros trabalhavam nestas questões.

Para se preparar para o seu personagem leu *Lolita* e conversava muito com 32, pois tinha dificuldade de encontrar a malícia que era necessária em um momento específico do espetáculo. Pediu ajuda a Marcelo, viu alguns filmes e, durante seu cotidiano, pensava muito sobre uma cena com 35, que exigia mais sensualidade⁹¹. Também ficava elaborando mentalmente as cenas com 32.

Lembra de um exercício ao qual Marcelo se referiu chamando-o de *Stanislawskiano*(para ele a questão característica do ator russo era a memória afetiva). Pediu que cada um contasse um segredo. 33 acreditou que naquele momento o diretor queria trazer, através da emoção, mais intimidade entre ela, que vinha de fora, e os atores, e talvez resgatar uma cumplicidade, enfraquecida naquele momento, mas que o grupo sempre teve. Cada um contou o seu, 33 inclusive. Se sentiu pesada durante o restante do ensaio, não gostou e nem aproveitou esta experiência naquele momento. Mas o diretor falou algo útil e que se referia mais a segunda fase de Stanislawski: “lembrem do corpo de vocês enquanto contavam o segredo”, ou seja, como o ator russo, ele começou pela emoção mas chegou até a parte física. Se sentiu estranha ao entrar em cena emocionada, menos dona de suas ações, acha que a consciência no processo ajuda a criar objetividade. Ao retomar os ensaios para a segunda temporada(que irá acontecer no festival de teatro Porto Alegre em cena 2011), ela espera poder trabalhar mais questões internas do seu personagem, de si mesma. Acha que o cenário, o som, o aproveitamento do espaço, funcionam muito bem no espetáculo, mas tirando esta questão mais visual/formal, pouca coisa resta. Pensa que o trabalho do elenco deveria ter sido aprofundado para dar mais densidade à peça. Acredita que o tempo foi

⁹¹ Ver texto em anexo pgs 167 a 168

mal aproveitado, nove meses de ensaio é muito, mas com os atrasos, e faltas acabou parecendo pouco. Percebia que alguns atores colocavam pequenos empecilhos na montagem do espetáculo.

Sempre trabalhou no teatro ao lado de pessoas com a mesma formação que a sua, então a prática com o *Falos* foi muito interessante, pois o processo criativo era mais solto. Não soube lidar muito bem com sua autonomia: "Te dão o mínimo e tu tens de descobrir o resto, mas as vezes este mínimo não é suficiente". A cena com 35 na sala dos elásticos não estava rolando, mesmo com Marcelo propondo jogos não se sentia bem, não conseguia achar a malícia do personagem, o diretor então teve de marcar todos os detalhes de movimentação e intenções deste fragmento do espetáculo. Se deu conta de que precisaria esquecer a narrativa para construir algo de verdade.

O olhar dos atores do *Falos* é muito intenso, ao contracenar com eles sempre percebia algo muito forte, e difícil de explicar, unindo aquelas pessoas. Apesar de todos os problemas, não se constrangem nunca, sua cumplicidade se expressa, especialmente, através dos olhos. Em outros trabalhos já viu isto acontecer depois de um tempo, ou entre um ator e outro, mas na trupe esta troca é constante e envolve todos eles.

36

Ele comenta que o grupo se encontrou recentemente e discutiu, entre outras coisas, onde começou o processo criativo do espetáculo *Hybris*. Para alguns começou em 2005, 2006, depois de uma temporada do *Falos* em Londres; para outros no fim de 2009, quando foram contemplados com o prêmio Miriam Muniz. 36 acredita que o começo foi há seis anos, na volta da Inglaterra, que foi um momento de muito êxito. Ao chegar em Porto Alegre percebeu uma ressaca, depois de apresentações de grande repercussão, eles voltaram à realidade. Era preciso descobrir o que fazer, teria de ser algo diferente. Pensaram em montar um clássico, surgiu a idéia de encenar *A Tempestade*, que logo foi descartada. Mas ao reler o texto de Shakespeare, 36 resolveu trabalhar com a figura de Caliban, ainda que a peça a ser levada adiante fosse outra. Este foi o único personagem clássico que manteve o nome na montagem de *Hybris*. O grupo então resolveu, como está explicado no capítulo 3, trabalhar com personagens históricos reunidos em uma mesma

dramaturgia, que seria criada através de improvisos do elenco. Cada ator escolheu e foi pesquisar uma figura dramática.

Em 2006 ainda se encontravam com uma certa regularidade em função de estarem em cartaz com o espetáculo *Mitologias do clã*. Após terminarem as apresentações desta peça os encontros passaram a ser cada vez menos frequentes. A criação ficou mais esparsa, ao mesmo tempo outras questões começaram a interferir no processo criativo nos anos seguintes: 36 se tornou pai, Marcelo entrou na faculdade de cinema, a mãe deles (do diretor e de 36) ficou doente e viria a falecer em 2009. No mesmo ano o grupo teve um livro lançado sobre a trajetória da trupe escrito por Helio Barcellos Jr. Nesta publicação (durante o processo de entrevistas, e, conseqüentemente na obra) vieram a tona muitos conflitos internos que já estavam latentes. O que contribuiu para que a convivência artística e pessoal se torna-se cada vez mais difícil.

Surgiu a discussão: fazer o espetáculo do jeito que fosse possível ou ir atrás de um financiamento? A última opção foi a escolhida. O grupo continuava a se encontrar, e a trabalhar, sem muita regularidade. Em 2008 fizeram um ensaio aberto que foi gravado e postado no youtube⁹². Este momento foi importante, o Falos voltou às origens: investir no risco, se colocar na fogueira, uma vez que não havia um trabalho muito construído. Nesta apresentação surgiu uma relação dos personagens com as paredes que foi o princípio da idéia de emparedamento, incorporada à dramaturgia, como tema central da peça.

Ele identificou muitas semelhanças entre *Caliban e Smigle*, de *O senhor dos anéis*, filme que havia visto pouco tempo antes. “A questão física do personagem, inicialmente, veio daí”, uma animalidade corporal. Marcelo propôs exercícios com corpo/atitude de macaco para ele. 36 começou a utilizar movimentos e posturas de primata. Com o tempo, a figura dramática foi ficando ereta, com atitudes de uma pessoa “normal”, “civilizada”, mas violenta, com ações instintivas de crueldade, sem deixar de ser maliciosa (característica que já estava presente no monstinho do filme). Na parte final dos ensaios, já no

⁹² É um vídeo de cinco minutos, que pode ser assistido através deste link: [Falos&Stercus Ensaio](#)

Hipódromo, *Caliban* se tornou extremamente racional em sua violência. Todo este caminho foi percorrido lentamente.

A princípio, queria que seu personagem fosse pequeno, estava em um momento pessoal que não lhe permitiria ter muito tempo para ensaiar. Na impossibilidade de dizer não, defeito admitido por 36, acabou por ser o protagonista da peça. Acredita que Marcelo fez de propósito, justamente para ele ter de superar seus limites. Por isso os atrasos, as faltas. Acha que não existe só o ensaio, pensava em seu personagem em vários momentos fora da sala, estava sempre concentrado em qualquer estímulo externo urbano⁹³, ligado em sua arte. Se sentia mal de ser julgado como alguém displicente, e procurava não julgar também, e aceitar as diferenças. Mora em Viamão, tem um filho pequeno, paga pensão, e pra ele é muito mais difícil ir ao ensaio do que alguém que pega seu carro e vai. A vida das pessoas fora do espetáculo é determinante no rendimento e na presença no trabalho, por isso acredita que participou menos de que outros atores.

Pensa que o público olha pessoas intensas, que o teatro é para as almas também, mas isto só ocorre se as relações entre o elenco estão muito boas. Não sabe explicar muito bem seu processo, primeiro se arrisca e depois deixa acontecer, cria melhor, corre mais riscos quando está feliz. O momento do estupro, por exemplo, surgiu em um dia em que estava bem, e no improviso, fez o movimento do estupro no ar. Marcelo gostou, e a partir deste movimento criou a cena, apenas acrescentando que seria um ato de violência sexual e que a estuprada seria sua filha.

Quando Marcelo falou que Caliban ia se suicidar⁹⁴, ele não concordou, achou que era uma solução que dava um final apaziguador. Preferia que o personagem continuasse vivo, com seus dramas de consciência.

Percebia também que devia estar aberto ao que os outros falam, mas ao mesmo tempo, se tinha certeza de seu caminho, defendia sua criação, a condução que estava dando a ela. “Percepção vem de vários índices de informação, importante é o estado de atenção total”.

Bem no começo do processo, disse que queria só fazer a luz, o grupo não topou, pediu para participar só de uma cena, mas Marcelo fez dele o

⁹³ Uma conversa entre duas pessoas na rua, um carro buzinando, o barulho do supermercado, etc.

⁹⁴ Ver texto da peça em anexo, pgs 177 e 178.

protagonista, não soube negar o pedido do irmão e pagou por isso. Acabou prejudicado, sua função exigiria muito mais tempo do que poderia dispor. Considera a profissão de ator elitista, mas apesar de todas estas dificuldades “estava aberto atento e perceptivo em todos os momentos” mesmo sem aquecer. Por ter auto-estima baixa, ao deparar com o protagonismo, se sabotou, precisa fazer “exercício espiritual” para se aceitar mais.

Em determinado momento cansou de puxar as coisas, percebeu um esvaziamento. Ele acha sua atitude importante no grupo, não só atuando. Se considera um elemento agregador. Lembra que no começo eu estava meio isolado, me puxou para conversar e a partir daquele momento passei a me comunicar mais. Ele tem razão, pelo menos no que me diz respeito. 36 fala que esta é uma função importante no grupo: observar de fora estando dentro e abrigando quem não está próximo.

40

A dinâmica de trabalho variou bastante, as vezes eram propostos jogos, em outras, a preparação era mais separada dos atores. Os ensaios frequentemente começavam pela dança, pois as bailarinas não iam em todos, então quando estavam presentes tinham prioridade. Só mais tarde começaram a acontecer práticas onde se procurava passar a peça inteira. Um dia começaram pelo rapel e ela subiu no telhado do São Pedro, sentiu muito medo, a ponto de não conseguir entrar no jogo que foi proposto logo depois. Estranhou a dinâmica do grupo, até então só havia participado de ensaios de dança.

O trabalho com 31 foi mais na cena das paredes. 40 acha que ela passou confiança, e, tendo muito domínio do corpo, o que era perceptível em sua cena de dança solo, se integrou bem ao trabalho. Seu olhar era forte, dava e recebia muita coisa. Isto ajudou bastante pois, segundo 40, na dança ele não é muito trabalhado. Exercitar olhos intensos era o que mais gostava. Ao dar e receber foco, sentia-se inteira na cena, pertencendo àquele grupo, “não estou sozinha”. Acha que poderia ter ido mais longe nesta parte. Os jogos, especialmente o *samurai*, sempre trabalhavam esta questão. Estas atividades lúdicas foram muito marcantes para ela, gostaria que tivessem ocorrido mais .

Às vezes seu olhar era para dentro, não achava fácil manter sempre esta intensidade, em alguns momentos se ausentava, ia longe. Despertar a

presença exige esforço. Dependia muito da condução e do jogo, sozinha não conseguia atingir estes estados, percebia que o grupo tinha muita unidade.

Encarou a questão da nudez como um desafio, acredita que apesar de ter sido menos trabalhada nos ensaios do que ela gostaria⁹⁵, sentiu-se à vontade, superando um estranhamento inicial. O fato da cena de nu ser logo após o rapel ajudou, pois a adrenalina era tão grande nos vãos que realizava pendurada, que quando tirava a roupa, a adrenalina já estava baixando, se sentia tranqüila, muito segura, “o pior já passou”.

34

Acha difícil dizer onde começou, para uns 2005/2006, na volta de Londres; para outros 2009, com o prêmio no edital. Chegando da Europa, os atores sugeriram a Marcelo um trabalho em que eles conduziriam os ensaios alternadamente, e este seria o ponto de partida para a criação de um novo espetáculo. O diretor observava os improvisos e fazia anotações. Limitava seus comentários durante a prática, apenas no fim conversava com o elenco, transmitindo suas impressões. A partir desta dinâmica, surgiu a idéia de juntar papéis importantes da história do teatro. Na escolha de personagens históricos 34 escolheu Tirésias⁹⁶, depois, por um breve período, mudou para uma pessoa real: Hitler, mas seu personagem só tomou forma quando se afastou de criaturas ficcionais ou históricas, e compôs um ser indefinido de religiosidade exacerbada. Percebeu que sua criação tinha características que o afastavam da linguagem utilizada pelo grupo, o que achou interessante. Esta fase inicial do processo foi difícil para 34, ele preferia ter uma direção apontando mais claramente por onde deveria seguir. Por outro lado, gostou da experiência de ter conduzido alguns ensaios. Sentia o seu trabalho diferente de outras criações que tinha feito.

⁹⁵ Eu presenciei(e gravei) um ensaio das bailarinas sem roupas, já perto da estréia, num ensaio geral, mas aconteceram vários, propositalmente, sempre que eu não estava presente, pois Marcelo acreditava que as bailarinas(39 e 40)ficariam constrangidas e não renderiam na cena se estivesse presente, gravando. 40 cita o primeiro ensaio da cena de nudez, para ela foi especial, pois todos tiraram a roupa, mesmo quem faria a cena vestido, tudo isso paradeixá-las mais a vontade. Ela se sentiu segura e fez a cena tranqüila.

⁹⁶ Originado da mitologia grega, era um cego com o dom de prever o futuro.

A partir de idéias de cenas surgidas nas improvisações, Marcelo produziu um texto no qual ele aparecia como Caim. Gostou da proposta do diretor e assumiu este personagem, até porque o vilão bíblico tinha muitas coisas em comum com a criatura religiosa que ele já estava criando.

Os ensaios não tinham regularidade e, depois de um tempo, foram interrompidos. O grupo retomou o trabalho no fim de 2009, com o financiamento público. Mesmo com muita discussão e algumas pessoas em dúvida sobre fazer a peça ou não, devido aos problemas internos do grupo, eles retomaram o espetáculo, mas bastante tempo havia se passado e as cenas acabaram sendo refeitas.

Outra novidade para ele, é que na trupe, ainda não tinha trabalhado com texto, se expressava muito pelo corpo. Devido a todas estas circunstâncias, não se sentia à vontade com o ambiente e com as pessoas, o que dificultava a criação, era difícil brincar. As faltas e atrasos complicavam ainda mais o processo, as vezes um ator com quem contracenaria em determinado dia, chegava da rua com uma energia muito diferente da sua.

34 se machucou realizando uma atividade física fora dos ensaios, e não teria mais condições de fazer o seu personagem, pois ele tinha muita movimentação. Marcelo, com a concordância do grupo, sugeriu uma troca de papéis com 35, pois a figura dramática dele pouco se movia. Ao grupo parecia que 34 e 35 não estavam com construções seguras. Não gostou da troca, via momentos importantes em seu trabalho inicial. Sentiu falta de poder trabalhar mais Caim, até por ser a sua primeira experiência com texto. Para ele era muito difícil estar ali, alguns atores não participavam muito, outros não se entregavam ao trabalho. Num processo criativo todos devem estar disponíveis, e para isso é preciso existir confiança entre as pessoas, o que não era o caso. Sempre foi muito aberto para a opinião dos colegas, sentiu a mudança de personagem como uma crítica (apesar de sua limitação física percebia que a troca sugerida pelo grupo tinha outras motivações também, referentes a sua atuação, mas não citou quais seriam elas). No primeiro momento se assustou, resistiu, mas aos poucos se convenceu que talvez fosse o melhor para o trabalho. Quando começou a exercitar a nova criação, se sentiu bem, as cenas já estavam marcadas, então foi fácil. O exagerado apego ao personagem inicial talvez tenha dificultado o processo no começo, neste sentido a troca aliviou a

pressão. Com este novo ser ficcional, ocorreu o processo inverso, primeiro veio a marcação de cena e depois improvisos para dar consistência ao personagem. Ele brincava muito com 32 e 33 nos aquecimentos e jogos.

Trabalhou bastante nos elásticos, onde descobriu outra qualidade de energia. Percebia que, para algumas pessoas, o jogo começava já no aquecimento, mas durante os ensaios das cenas, ele aparecia em brechas da criação, quando Marcelo, ou algum ator, sentia necessidade de outro tipo de estímulo.

38

Em 2010, com a última fase(pós-edital) do processo de criação do espetáculo *Hybris* em andamento, ele leu um livro de Paul Auster, *Cidade de vidro*. Se impressionou com o personagem de um menino impedido de brincar pelo pai. Pediu a Marcelo para entrar na peça. Mais ou menos nesta época começou a fazer aulas de voz com Marlene junto com os outros atores(estes trabalhando especificamente para o espetáculo). Nestes encontros utilizava algumas passagens do livro. O diretor adaptou livremente alguns trechos e um dia apareceu com um texto pronto para 38. Ele então foi incorporado à peça. Diz que o início foi assustador, a mente travava e não conseguia trabalhar direito. Aos poucos, através de intenções e imagens sugeridas por Marcelo e Marlene(variavam de cena para cena, sossego-flutuação; dor de cabeça-medo, etc), que ele transformava ao absorvê-las, construía suas próprias imagens – intenções. Foi se acalmando e devagar conseguiu se apropriar da dramaturgia. Pedia ajuda ao pai quando tinha dúvidas relativas ao personagem. Era um Caliban menino, Lembra que a frase chave de seu papel é: “Talvez eu me torne um deus”.

Foi difícil entrar na peça com os ensaios já bem adiantados(ingressou em julho, depois de quatro meses de trabalho). Ele estava em outro pique, apenas começando, levou um tempo até alcançar o ritmo dos outros atores. Marcelo dirigindo tinha muita energia, era voltado para a cena em si, imprimindo ao ensaio um ritmo “mais pegado”.

Colega de Aline no Grupo Experimental de dança de Porto Alegre⁹⁷, 39 a ouvia falar da experiência com o *Falos*. Um dia, em junho de 2010, a coreógrafa a convidou para fazer o espetáculo. A primeira coisa que mencionou foi a presença de nudez e rapel. Aceitou para se desafiar, pela experimentação, achava o nu, de forma geral, muito mal utilizado (nas peças que assistiu e que tinham nudez), mas resolveu fazer o espetáculo pela estética transgressora da trupe. Pensou que se não fizesse com eles nunca mais faria na vida. A expectativa dela era por “pessoas fechadas, obscuras, que faziam orgias”. Tinha medo de ir em seus espetáculos (o primeiro em que foi, estava atuando), para não ser “pega”⁹⁸.

Era muito autocrítica, afirma que quando errava algum movimento se desconcentrava, fazia sinal de não com a cabeça, e resmungava baixinho se recriminando. Marcelo pedia para ela ficar tranqüila, não parar e nem se punir. Um dia, no final da temporada, alguém comentou com 39 de sua evolução, deste primeiro momento até a temporada, onde estas questões estavam superadas. Ela se deu conta e ficou feliz, porque nem lembrava mais de seu começo inseguro. E a própria maneira de interpretar a coreografia e as intenções das bailarinas foram mudando: de um início com movimentos rápidos e olhar forte, o processo foi se transformando, e a movimentação passou a ser mais lenta com oscilações de dinâmica, um olhar com mais dúvida, pedindo ajuda. A dança assim foi se tornando um contraponto à energia vigorosa da peça, as bailarinas em muitos momentos pediam apoio, aconchego. Assim, a questão das Erínias vingadoras ficou para trás, foi abandonada. Marcelo não propôs estas mudanças de repente, elas foram acontecendo, ele foi pedindo mais lentidão, um olhar mais macio, até que sugeriu na cena de nudez, o mesmo olhar de súplica da primeira cena, a cena da parede. O que era um momento de muita sensualidade, ficou paradoxal, pois os movimentos sensuais tinham como contraponto um olhar que pedia ajuda.

A dinâmica do trabalho era normalmente nesta ordem: aquecimento, jogo, cena. Ela nunca se incomodou com os ruídos e as diferentes atividades que

⁹⁷ Como o nome já diz, trata-se de um grupo gaúcho, ligado a Secretaria municipal de cultura, que trabalha com dança contemporânea.

⁹⁸ Ela se refere à postura do grupo de interagir com o público.

aconteciam na sala: conversas, atividades com bola, alongamentos, etc. Mas um dia ela e 40 estavam cansadas, ficaram se alongando e depois fazendo yoga com 32 enquanto o grupo jogava. Eles pediram que elas jogassem junto, ao recusarem, os atores que estavam jogando reclamaram que elas estavam se isolando. Isto gerou um conflito, uma grande briga ao final do ensaio. Os dois grupos defendiam seus direitos, alguns exigiam unidade, outros o direito de participar ou não de certas atividades.

Gostava dos jogos propostos por Marcelo, onde bailarinas e atores trabalhavam juntos(ela inclui entre eles, os estímulos passados pelo diretor). Nestes momentos, as vezes havia uma troca, elas propunham ações lúdicas, e os atores exercícios com dança. Lembra que 40 propôs uma atividade envolvendo passos de Flamenco. 32 sugeriu outros jogos envolvendo este bailado espanhol, 39 introduziu movimentos de *Contato e improvisação*⁹⁹. Gostava da falta de pressa que percebia no grupo, e também do fato de Marcelo conversar muito com as bailarinas(31 incluída) sobre suas relações criativas. Havia muita troca entre 39, 40 e Aline, e entre elas e o diretor. 31 se comunicava pouco, trazia seus movimentos já bem definidos, não chegava a se isolar, mas trocava menos, a não ser em trabalhos em duplas, que ocorriam ocasionalmente, para facilitar a dança. Nestes momentos ela se integrava mais. 39 acha que esta divisão acabava gerando um contraponto interessante na cena, pois 31 não vinha de uma escola específica, seus movimentos tinham uma dinâmica e uma intenção muito particulares, com uma energia interna muito forte. Na cena de dança, depois do estupro, isto fica claro, ela, 40 e Aline chegavam com movimentos rápidos e intensos e 31 tinha um clima mais lento, denso. Estas diferenças formavam uma junção interessante. Não era preciso conversar muito com 31, a questão dos detalhes de movimento era bastante orgânica para ela, o que deixava a cena mais confortável para as outras bailarinas. Ao invés de falar, fazia a cena.

39 pensava muito na cena do nu quando não estava no Hipódromo, no que fazer quando estivesse parada. Acredita que aconteceram poucos ensaios desta cena, em que elas estavam sem roupas. Lembra do primeiro, no hospício. Ele foi planejado, estavam apenas as pessoas que fariam a cena,

⁹⁹ Tipo de dança criada por Steve Paxton no início dos anos setenta, consiste em um encontro livre entre corpos em movimento.

mas não se falou em nudez. Marcelo pediu para que todos imaginassem que eram serpentes(novamente os estímulos), e, ao mesmo tempo que tentavam seduzir as outras, tinham de ter cuidado para não serem mordidas também. 39 não estava conseguindo acreditar que era uma cobra, sentia que estava racionalizando muito, pensava o tempo todo que não estava conseguindo entrar no jogo, ria, fugia do envolvimento. Olhava para o lado e via varias serpentes, mas ela não estava conseguindo vivenciar aquilo. Em um momento 31 riu também, era outra qualidade de risada, tinha algo de malicioso, ela então começou a entrar no clima. 31 tirou a blusa de 40, aos poucos uns foram tirando a roupa dos outros, e quando se deu conta estavam todos nus. Fizeram a cena e ela se sentiu muito à vontade, deixou de pensar no bizarro da situação. Todos ficaram despidos, não apenas as bailarinas, assim sentiu-se segura.

Na estréia, uma enxurrada de sensações positivas, mas também um pouco de medo diante do desafio, não tinha como prever onde o público estaria. Diz que não esquece a sensação que surgiu “nos milésimos de segundos antes de entrar no espetáculo, na primeira cena da primeira temporada, quando não se sabe nada”.

O momento da primeira nudez na estréia foi tenso, quando tirou a roupa lembrou que não sabia onde guardá-la. Corria de um lado para outro até achar um cantinho, depois ficou esperando a luz que seria a deixa para a cena, mas pensou que estava em um lugar em que poderia ser vista antes de entrar, se agachou, se tapou com os braços, mas entrou no espetáculo e tudo ficou para trás.

Aline

Sentiu empatia no processo criativo com Marcelo em outros trabalhos. Quando ele a convidou para fazer a coreografia de *Hybris*, aceitou na hora, suas conversas sobre criação não envolviam apenas teatro, mas filosofia, psicologia, também. Ele disse que na peça a sua intenção era unir teatro e dança, que gostaria de trabalhar com a desmedida, o exagero, o desequilíbrio. Ela se identifica com os extremismos da arte, com trabalhos artísticos radicais, encara a vida assim também, ou tudo ou nada.

A nudez era logo após o estupro entre pai e filha¹⁰⁰. Conflito emocional, gatilho de uma série de desencontros. Então entram as bailarinas nuas. Nesta cena, através de estímulos, e depois improvisos, orientados pelo diretor, foi criado um clima de sensualidade, mas houve uma desconstrução através de um olhar de súplica (talvez aí a relação com a cena anterior, uma sensualidade que pede ajuda, que não é plena, ou que é falsa, conclusão minha). Como disse Aline: “O próprio nu é fetiche, e ao mesmo tempo despir-se de máscaras e pedir ajuda a um estranho”. A coreografia é mais do que movimento, mexe com muitos significados. Ela as vezes fazia propostas de brincadeiras para dar leveza à qualidade do movimento: intensidade, velocidade.

Começou a criar uma partitura para si mesma, através destas idéias que deveriam ser transmitidas. No trabalho com as gurias (eu percebia que tinham corporeidades muito diferentes uma da outra) passou as intenções que estariam por trás da batalha contra a parede. Marcelo dirigia a dança a partir de sua relação com a cena. As bailarinas executavam as coreografias e Marcelo conversava bastante com elas e com Aline sobre os movimentos que tinha gostado, as trajetórias eram definidas em cima das criações. Neste processo Aline sentia necessidade de quebrar a continuidade em determinados momentos “para que as coisas se encaixassem no caos”, utilizava diferentes níveis, aproximações, afastamentos.

Em alguns ensaios falava com 39 e 40, em outros Marcelo falava com elas, pedia concentração, não apenas no próprio corpo, mas no que acontece no entorno. Por exemplo, na cena dos elásticos, Marcelo falou “Imaginem que a humanidade inteira está morta. Qual a sensação que vocês vão ter?”¹⁰¹. Cada uma delas tem uma impressão própria, diferente das outras. Aline trabalhava estes sentimentos, em busca de um estado, ou as questões técnicas dos movimentos. Na cena da parede, Marcelo tinha passado a intenção bem no começo, na cena dos elásticos ela surgiu bem perto da estréia. Neste fragmento ela trabalhava ao mesmo tempo o desejo das bailarinas de sair do meio das cordas, e a sua vontade de ficar ali, enredadas, protegidas, escondidas. Isto acontecia porque o diretor, em seu processo associativo, utilizava, muitas vezes, sentimentos contrastantes.

¹⁰⁰ Ver texto em anexo, pgs 162 a 163

¹⁰¹ Aqui, novamente, o estímulo trabalha a imaginação.

Na medida em que as pessoas mudam, seus movimentos acompanham a mudança, existe um potencial de modificação que se atualiza constantemente no teatro. O processo artístico altera a pessoa que o vivencia, e esta pessoa reconstituída, por sua vez, transforma o processo artístico. Se angustia com o fato de que em um dia de apresentação atinge seus objetivos, é intensa, e em outro dia não consegue o mesmo resultado.

Muitas vezes antes de passar uma cena de dança que não estivesse pronta, pedia que elas preenchessem o que estivesse faltando com improvisos, quando surgiam coisas interessantes, eram incorporadas.

31 criou sua própria coreografia, contribuiu com seus movimentos diferenciados em relação à dança contemporânea de 39 e 40, coreografada por Aline. Marcelo jogava com isso, as vezes pedia uma aproximação entre o bailado particular de 31 e a partitura das bailarinas, em outras, apostava na diferença, no contraste entre elas. 31 partiu do seu personagem e acrescentou movimentos em conjunto, mas o processo de Aline com ela não era tão direto como era o processo com as bailarinas. 31 já tinha uma corporeidade construída por outro caminho, a coreógrafa sempre conversava com Marcelo antes de falar com ela.

32 e 36 pediram para Aline uma cena de dança. Marcelo concordou, e o primeiro estímulo foi a trilha da cena, e o movimento que pedia. O princípio desta partitura surgiu meio ao acaso. Um dia durante o aquecimento, 32 e 33 começaram a brincar fazendo um movimento de *streetdance* com os pés, a coreógrafa gostou e pediu para 36 e 32 começaram a repeti-lo sincronizadamente. Como não são dançarinos o movimento foi profanado, ficou diferente, e foi utilizado assim. Começaram jogos com este passo, pareciam pés de boneca, daí veio uma idéia de movimento de máquina, duro interrompido, ao mesmo tempo a questão de objeto sexual. Esta descontinuidade tinha a ver com o que acontecia na cena: um momento de separação, o que gerou um movimento seccionado, ou seja, o conceito dentro do movimento. Ao mesmo tempo a cena tinha um caráter circular, onde todos davam voltas e se encontravam novamente.

Em relação ao contato com o público o processo de desmedida foi útil, mas foi preciso evitar o exagero em determinados momentos. Não teve problemas com nudez ou com o fato de abraçar espectadores nua, “o

compromisso com a a vivência da personagem me deixavam cega para estas inibições”. É só mais um corpo, acredita que falar é mais difícil que estar nua e abraçar alguém. Acha muito mais complicado mostrar uma cena para os colegas, revelar o que tem por dentro, sem máscaras, é bem pior do que estar nua e abraçar um espectador. “No palco chego como desafiante, nada que um espectador possa fazer vai me constranger ”

Em relação aos outros atores afirma que o seu sentimento é de que se não fizer algo muito forte estas pessoas vão matá-la.(animalidade)

As vezes uma briga, ou algo mais sério não a afeta muito, mas uma bobagem um detalhe, pode deixá-la muito mal ou tirá-la do sério. Quando se apaixona pelo trabalho não consegue ser contrariada. No processo algumas vezes foi considerada autoritária, acredita que se comportou desta forma em certas ocasiões . Quando percebe um vácuo na liderança já vai assumindo, isto aconteceu em alguns momentos, em relação às bailarinas.

Quanto mais raiva, maior a produção, artista em paz não tem muito o que acrescentar.(32 falou isso também, já 36 pensa o oposto, eu acredito que ficar a mercê das emoções, sejam elas positivas ou negativas, é contraproducente, o ator deve utilizar suas emoções, não ser um instrumento delas).

Reflexões do autor

Se o grupo optasse por se preservar, omitindo de mim o momento difícil pelo qual estava passando, as conclusões que eu chegaria com a minha observação seriam opostas àquilo que realmente estava ocorrendo. Penso então que a observação, o estudo de qualquer grupo humano, depende fundamentalmente da coragem do coletivo de se revelar por inteiro(e foi este o caso, apesar dos problemas, todos fizeram questão de abrir o jogo comigo, sem restrições), porque é possível suavizar, ou até mesmo omitir as reais condições de trabalho e convivência.

Da mesma forma, o aquecimento fragmentado, com muitas dinâmicas sobrepostas, era resultado da mesma circunstância, e não uma opção do Falos.

Por outro lado algumas situações identificadas por mim estavam corretas, o isolamento de 30, por exemplo, era real, um pouco mais sério do que eu

imaginava, mas perceptível, ainda que não em todos os seus aspectos e implicações.

Então o estilo da direção de Marcelo, que eu achava ser uma escolha, era na verdade a única possibilidade de sobrevivência da peça. Com os atores utilizando mais a sua racionalidade, o espaço para eventuais brigas seria muito menor, guiados por indicações objetivas de Marcelo e tendo a dramaturgia como bússola, os atores ficavam sob controle.

2) Trabalho com o diretor

33

Entende que Marcelo propôs alguns exercícios subjetivos, mas de um modo geral, era tudo muito corrido e formalista. Algumas improvisações rápidas e já se ia para a cena. Na primeira(cabelos¹⁰²) e na última(morte de Caliban¹⁰³), onde foram ensaiados mais detalhes, houve bastante trabalho de marcação da ação e das intenções do texto. De um modo geral achava que havia pouco trabalho interno, mas o diretor deixava os atores muito livres, ele tem uma visão geral para ir ligando as peças.

Marlene

Marcelo passava para ela as imagens que gostaria que cada ator desenvolvesse em sua criação. A professora utilizava estes conceitos visuais no treinamento vocal. Com 30 , por exemplo, trabalhou a imagem de um sacerdote em seu templo.

38

Dependendo da cena, Marcelo indicava diferentes objetivos, a partir dos quais, 38 criava sentimentos e ações para a criação, acrescentando sua própria interpretação a estes estímulos combinados.

¹⁰² Ver texto em anexo pg 159

¹⁰³ Ver texto em anexo pg s 177 e 178

Marcelo explicou o que as bailarinas representariam (não no sentido de personagem, mas de significação para a peça), as três seriam Erínias¹⁰⁴, o diretor não dividiu entre elas as três características principais destes seres, passou apenas o significado geral: vingadoras implacáveis, natureza esta que foi se desenvolvendo no transcorrer dos ensaios.

No começo Marcelo se deteve mais em dois momentos: o da parede, e o do rapel, e nas intenções que esperava delas nestas cenas: desejo, perdição, no seu objetivo de exercer justiça. Ele explicou também que a nudez seria ambígua, demonstrando uma “sedução torta”, agressiva, especialmente em uma cena em que elas puxam os cabelos umas das outras. O diretor procurava uma relação entre violência e prazer.

Marcelo orientava aquecimentos de teatro, jogos, etc, 40 gostava quando ele conduzia este tipo de preparações físicas que não se usam muito na dança, especialmente a questão do olhar.

O diretor passou a propor atividades misturando bailarinas e atores (já descritas em outros capítulos). Ela lembra de um dia em que as fez deitar de olhos fechados, e então contou a história de uma mãe que tinha de entregar o filho à polícia. 40 percebeu uma ambivalência na decisão da progenitora, que mesmo amando seu filho tinha de entregá-lo. Ficou mexida, mas este trabalho foi no final do ensaio, ela gostaria de ter ensaiado logo depois. Sentiu falta de trabalhar estados internos e depois ensaiar.

Um dia o diretor pediu para que cada pessoa do elenco contasse um segredo, e durante o transcorrer dos ensaios, inesperadamente, quando lhe parecesse adequado, solicitava aos atores: “lembrem do segredo”. Como foi outro trabalho que mexeu com suas emoções, 40 passou a acessar este lugar sempre que achou necessário dar mais intensidade a uma cena. A curto prazo este momento se mostrou desestabilizador, mas com o tempo passou a ser um lugar a ser visitado para atingir certos estados.

¹⁰⁴ Criaturas femininas da mitologia grega, eram vingadoras, atacavam os mortais que tinham cometido infrações. Esquilo as dividiu em três: Alecto que punia delitos morais, como a ira, a cólera, a soberba, etc; Megaira que punia especialmente a infidelidade conjugal; e Tisífone que castigava os assassinos.

34

Diz que Marcelo tinha grande sensibilidade para perceber o momento do ator. Dificilmente chegava com alguma proposta estabelecida, observava o aquecimento e a partir daí propunha jogos: trabalho com bolinhas, dança dos ventos, música, etc. Deles surgiam situações, energias, climas, que poderiam, ou não, ser utilizados na cena. Para soltar os corpos e trazer emoção ao texto o diretor trabalhava com estímulos¹⁰⁵.

39

Em seu primeiro contato com Marcelo, este disse que queria movimentos que se relacionassem com uma parede. No início do trabalho passava muitos jogos que normalmente partiam de uma formação circular, lembra que muitas vezes eles começavam com dança dos ventos, que ela não conhecia.

Tinha dificuldade de olhar os outros, baixava os olhos apesar do diretor sempre pedir o contrário. Na dança contemporânea se costuma trabalhar com o rosto neutro, por isso seu estranhamento.

A idéia do que Marcelo gostaria que fosse dançado, ele explicava descrevendo sensações que elas deveriam transmitir. Não dominava a linguagem da dança, por isso se expressava desta forma. Especialmente na primeira cena com as bailarinas, a da parede.

Aline

Na primeira cena de dança, o que o diretor pediu a coreógrafa, foi um movimento de empurrar as paredes, que aparecem como elementos de aprisionamento, assim como os elásticos, com a intenção de transpô-las através da força, uma luta.

“Marcelo pedia muito a busca de uma ação verdadeira, o que é difícil de encontrar, as pessoas se enredam em suas máscaras”. Aline trabalha fisicamente, antes de tudo. O diretor explicou as idéias por trás das cenas de dança, e ela utilizou estas informações para fazer a coreografia, através de um

¹⁰⁵ Já explicados no capítulo 3

processo associativo, juntando informações, impressões, experiências, tirando elementos de lugares diferentes. Acredita que os estímulos dados por Marcelo eram a porta de entrada para o trabalho, o início do caminho. Já se sabia onde a cena iria chegar, a questão era construir no ator um estado propício para recebê-la. Das conversas com o diretor sobre implicações filosóficas e psicológicas que permeiam esta criação artística, surgiam as intenções por trás de cada ação, então Aline conversava com as bailarinas e transmitia a elas o que ele queria.

Reflexões do autor

Como já foi explicado no início deste capítulo, alguns atores não estão incluídos neste tema, porque suas respostas a este assunto estão no item 1, na medida em que unem o processo criativo com o trabalho do diretor. Apenas quem separou mais claramente um do outro, pelo menos em algum momento, aparece neste item (2).

É interessante as diferentes visões e práticas que ocorrem entre alguns atores, mas que de alguma forma acabam convergindo. Enquanto 33, não conseguiu trabalhar muito bem depois de um jogo proposto por Marcelo para despertar emoção¹⁰⁶, 39 lamentou que depois de um exercício similar não houve ensaio. Reações opostas no curto prazo mas que acabaram se aproximando. Ambas reconhecem que esta prática foi útil, em vários momentos resgataram o estado do corpo(as duas utilizam esta expressão) tocado pelo sentimento, para utilizar em determinadas cenas.

As bailarinas e Aline tiveram muito o que dizer neste item, especialmente 39 e 40(a coreógrafa tem muitas experiências com teatro, enquanto que é a primeira peça das outras duas), pois o ensaio teatral, com seus jogos e estímulos, de um jeito ou de outro, acaba trabalhando questões internas. Na dança, as características mais performáticas do trabalho, tornam tudo mais epidérmico, ligado ao momento e ao movimento. É possível perceber um entusiasmo da parte delas em relação a estas descobertas, pois também, não estavam acostumadas a olhar intensa e profundamente cada colega na sala de

¹⁰⁶ Ver capítulo 3

ensaios, foi algo que elas perceberam nos atores e que o diretor trabalhou muito.

a) Trabalho com Marlene

31

Sua prática com a professora se voltou mais para a voz cantada, como ensaiava muitas vezes na casa de Marlene, utilizava o suporte do teclado para aprimorar a afinação¹⁰⁷. Nos ensaios com ela no São Pedro e no hipódromo praticava com a voz falada, até porque os outros atores também estavam presentes, o trabalho não poderia ser tão específico.

Pelo menos durante um período de tempo por ano costuma praticar com a preparadora vocal, independente de ter espetáculo ou não. Acredita que todos os órgãos envolvidos na fala e no canto, precisam ser trabalhados, exercita as musculaturas envolvidas neste processo, diariamente. É como um treino, separa um momento de seu dia só para isso.

30

Afirma que ela trabalhava as questões internas e subjetivas dos atores mais do que Marcelo. Eu percebia, e ele concorda, que o trabalho com Marlene, eram os únicos momentos em que 30 participava intensamente dos trabalhos e dava opiniões.

Marcelo

Sobre Marlene, coloco que para mim, ela acabava conduzindo esta questão subjetiva dos atores. Ele concorda até certo ponto, mas afirma que nem todos aproveitavam ou concordavam com a presença dela, mas admite que com a professora o grupo se permitia o jogo.

32

Era insegura com Marlene, imaginava se a professora não poderia pensar que ela era uma “dona de restaurante que tentava atuar”, talvez julgue isto de si mesma. Então neste espetáculo quis mostrar para a preparadora vocal que era uma atriz. Participou muito, não faltou aos trabalhos com voz, acha que assim conquistou seu respeito. Neste trabalho ela experimentava novas

¹⁰⁷ Seu personagem quase não tinha falas, ou cantava, ou se expressava através de idiomas inexistentes.

energias por não estar presa à cena. Acha que Marlene ajudou muito 38, não apenas na questão da dicção e sua projeção, novas abordagens ao texto traziam novas possibilidades.

33

O primeiro dia no Hipódromo foi difícil, se sentiu perdida na transição. A principal dificuldade era a voz, tinha tanta preocupação com ela que, no início, esquecia do corpo. Acredita que se os exercícios propostos por Marlene fossem trabalhados também durante as cenas, o resultado seria melhor, mas havia uma separação entre estes dois momentos. Acha que as imagens vocais¹⁰⁸ trabalhadas pela professora não foram suficientemente desenvolvidas no espetáculo. Pensa que o motivo foi falta de tempo. No final percebeu que a preparadora vocal passou a exercitar a intenção dos atores, ao constatar que a voz perdia muita força na transposição de espaço. Marlene trabalhou a projeção com cuidado, para que a motivação interior dos personagens não fosse perdida. 33 afirma que o texto era difícil de ser dito em alguns momentos, mas os atores tinham liberdade para modificá-lo.

Marlene¹⁰⁹

Em seu trabalho procura promover um aquecimento conjunto, onde não exista nem antes e nem depois, e todos estejam efetivamente presentes. No caso específico deste espetáculo, era muito difícil reunir os atores. 31 e 30 iam trabalhar na sua casa. Ela destacou o trabalho de 38 que não faltava nunca e estava sempre disposto a fazer o trabalho vocal. Costuma desenvolver em conjunto a respiração e a postura visando à conscientização de espaços interiores para a pronúncia das vogais e das consoantes. Utiliza movimentos e exercícios da Yoga e do Tai chi chuan com som, para trabalhar a voz. Com isto procura desenvolver o controle da respiração, a direção das ondas sonoras, abertura interior, apoio(base), tudo controlado conscientemente. É um trabalho que necessita de continuidade para dar resultados, acredita que os atores devem trabalhar alguns minutos todos os dias. No grupo, como alguns trabalhavam mais do que outros, demorou muito tempo para que fosse conseguida uma homogeneidade vocal. Aparece aqui novamente a

¹⁰⁸ Por exemplo: “falem como se estivessem no mar”. Aparecem descritas nos relatórios do capítulo 3.

¹⁰⁹ Incluí Marlene nos relatos sobre o seu trabalho, porque o seu depoimento (métodos, dinâmica de trabalho, etc), é importante para uma maior compreensão do que é dito pelo elenco.

conseqüência dos atrasos, faltas, problemas pessoais, diferenças entre a entrega dos atores ao espetáculo, tudo isto gera descontinuidade.

Além desta parte técnica, procurava tornar o texto mais orgânico aos atores. Não acredita em interpretação, no ator tentar entender todos os sentidos do que está falando, esta racionalização é improdutiva. Acha mais fácil associar os movimentos do corpo, a uma sucessão de imagens vocais. Então, por exemplo, um ator ao se agachar e falar seu texto pensa em um pântano, quando se levanta pensa no salto de um gato. É um trabalho imenso pois são muitas imagens e movimentos formando uma partitura através da associação entre voz e corpo. Não foi possível um aprofundamento desta prática em *Hybris* pelas ausências e atrasos dos atores. Mas, para quem se interessou, ela conseguiu trabalhar um pouco.

Marlene trabalhava com os atores fisicamente, tinha como objetivo a propagação do som, que vem do centro do corpo(diafragma). Subindo, ele deveria fazer a curva pelo céu da boca e sair pelas cavidades oculares, influência das técnicas orientais. “O som deve ser atacado por cima, emitido pelos olhos”. Ela utiliza a Yoga para bebês no seu trabalho, pois estas posições facilitam a emissão vocal. É a trajetória natural do ar. Gosta de trabalhar o que cada voz tem de diferente, de único.

Fez 17anos de tai chi chuan e 14 de Yoga, aplica estes conhecimentos na sua prática. Eu percebo varias aproximações dela com Schechner, as questões internas do ator, através das imagens vocais, e as entranhas, também são trabalhadas por Marlene, pois a respiração movimenta tudo por onde passa. Existe também uma certa proximidade filosófica, ainda que a professora não conheça o diretor norte americano, percebo que ambos compartilham o hinduísmo como combustível para a atuação. Fala que leu muito e fez muitos cursos e aí vai pegando coisas de muitos lugares para utilizar em seu trabalho. Qualquer problema físico ou emocional aparece na voz.

O foco também pode compor uma partitura de movimentos e ajudar na lembrança do texto. Acredita que com muitas pessoas no grupo é mais difícil trabalhar na mesma intensidade com todos. Sempre cheios de coisas para fazer, ela via os atores participando e fazendo atividades demais , não conseguindo se aprofundar em nada.

Teve poucas conversas com Marcelo. os encontros com os atores eram uma vez por semana, mas perto da estréia não conseguiu mais trabalhar com eles. Sempre que chegava no Hipódromo todos estavam muito atarefados, resolvendo questões de cenário, de produção.

40

Chegou a ir nos encontros com Marlene porque curti trabalhar a voz, não para *Hybris*, pois não tinha nenhuma fala no espetáculo, mas porque achava bacana. Decorou um texto qualquer e ia aos ensaios com a professora, achou a prática difícil. A preparadora vocal põe o corpo a serviço da voz, com foco na projeção e articulação.

34

Gostou muito do trabalho com Marlene, percebia mais unidade, os atores participavam de uma maneira mais integrada do que no trabalho com Marcelo. Acha que talvez pelo fato de ser uma pessoa de fora e com uma metodologia mais sistemática. Houve um processo de descobertas do personagem, do corpo que deveria ter, através da voz.

38

Em casa praticava os exercícios vocais de Marlene, um pouco todos os dias, depois de fazer o tema. No trabalho com ela gostava muito dos movimentos e posições utilizadas para a projeção de voz, percebia que o trabalho envolvia o corpo do ator, era mais calma também.

Reflexões do autor

Percebo que para os atores o trabalho de Marlene era um tempo para o personagem fora da cena, sem o compromisso da narrativa, ainda que a maioria não tenha aproveitado, muitos mencionaram este fato. Outra questão que aparece nos depoimentos é que o trabalho vocal teve muita relação com a transposição do espaço, a passagem da sala de ensaios para o Hipódromo exigiu mais projeção, e a orientação da professora foi fundamental neste sentido, ainda que para ela apenas no terceiro andar tenha havido a necessidade de um trabalho mais intenso.

b) Trabalho com Aline

Esta pergunta foi feita apenas para quem trabalhou diretamente com ela, ou seja, as bailarinas (incluindo 31) e Marcelo.

31

A entrada das bailarinas no espetáculo foi algum tempo depois de iniciados os ensaios, e com a presença de uma coreógrafa, Aline Karpinski. 31, que tinha uma atuação muito próxima à dança, começou a trabalhar junto com elas. Acredita que a princípio se estabeleceu uma relação mais colaborativa, mas aos poucos Aline, com muitas opiniões de Marcelo, passou a definir quase toda a partitura da dança, inclusive a sua. Pensa que assim teve limitada sua liberdade para criar, e por consequência, se sentiu menos estimulada para participar do processo de criação. Na impossibilidade de trocar idéias com o outro, pensa que a relação deixa de ser sincera, colaborativa e passa-se a obedecer a uma hierarquia. 31 se sentiu perdendo uma autonomia que acreditava já ter conquistado no espetáculo, deixa também de se sentir desafiada. Percebia no trabalho com a coreógrafa e com Marcelo, nas cenas de dança, pouco diálogo. Uma relação muito fechada. O fato de não haver receptividade as suas idéias ocasionou a falta de permeabilidade na criação.

40

Entrou no *Hybris* convidada por Aline, a coreógrafa. Foi a última bailarina a ingressar¹¹⁰. No momento do convite, as únicas informações que recebeu foi que teria de fazer rapel e uma cena de dança nua. Aline explicou para ela, por alto, o contexto da peça, a questão do emparedamento e do encontro entre teatro e dança. A princípio a cena de rapel seria com as bailarinas nuas, mas

¹¹⁰ Três no total, Aline, a coreógrafa que também dançou, 39 que entrou em seguida, e 40 logo depois. Considero 31 uma atriz que dança, mais do que uma bailarina stricto sensu.

isto se mostrou inviável, pois as cordas e os equipamentos de segurança machucariam os corpos despídos.

No começo trabalhavam em separado dos atores, com a coreógrafa. Ela passava, como temas de casa, a criação de sequências de movimentos em paredes, a partir de idéias surgidas em conversas com Marcelo, que seriam desenvolvidas e transformadas em coreografias durante os ensaios. As bailarinas mostravam o que tinham desenvolvido com estas instruções e ela ia corrigindo e construindo as partituras corporais. 31 era a única atriz que já trabalhava com elas nesta fase inicial, começou inclusive a trabalhar uns dias antes de 40.

39

Foi a primeira bailarina convidada pela coreógrafa, mais tarde 40, que também trabalhava no grupo experimental foi chamada. 31, que tinha uma participação no espetáculo com muitos movimentos de dança, normalmente trabalhava com elas, e estava presente em todas as suas cenas, mas com movimentos próprios, não coreografados.

Durante a execução da coreografia passada por Aline, ela explicava o que queria, 39 criava uma primeira idéia em casa, mostrava para a coreógrafa, esta elaborava mais o que havia sido criado e assim surgia a partitura.

Ela e Aline ficavam mais tempo depois do ensaio do grupo experimental de dança, do qual fazem parte, repassando a coreografia e desenvolvendo novos movimentos.

Marcelo

A partir de outros trabalhos realizados com Aline, percebeu uma afinidade artística, especialmente a partir das idéias de ambos sobre as aproximações entre dança e teatro. Neste espetáculo, ele dizia o que gostaria de ver na cena, e elas trabalhavam em cima de diferentes qualidades de movimentos sugeridas pela coreógrafa. Vendo o que tinham construído¹¹¹, ele dava sua opinião e as partituras iam sendo materializadas através do diálogo. Se preocupava com a ocupação espacial e o sentido cênico de interpretação das bailarinas. Sugeriu a

¹¹¹ As bailarinas executando a coreografia de Aline.

a fúria das Erínias como referência de intensidade da dança em determinados momentos do espetáculo: seres fantásticos surgindo de dentro das paredes. Em outras partes da peça a intenção era outra: as bailarinas pediam ajuda ao público. Normalmente falava primeiro com Aline sobre estas questões, mas com o transcorrer dos ensaios passou a conversar com todas elas simultaneamente. O processo foi sendo construído aos poucos, de forma lenta, até que as idéias se movessem sozinhas.

Reflexões do autor

Interessante o contraste de visões sobre esta questão da dança. Enquanto a coreógrafa e as bailarinas afirmam que a coreografia de 31 era uma criação sua, e que ela tinha muita autonomia em seu trabalho, a atriz afirma que perdeu sua independência criativa e que realizava vários movimentos coreografados por Aline. Eu sempre percebi em 31, andamentos muito particulares, fruto de seu processo criativo, bem diferentes daqueles desenvolvidos especialmente para a cena de dança.

O fato de Aline ter escolhido e convidado as bailarinas é importante pois ela construiu um time, e acredito que isto era necessário na medida em que participariam de uma cena de risco e se exporiam muito em outra, na qual estariam nuas abraçando os espectadores. O método de Aline para compor as partituras, segunda descrição das próprias bailarinas, possibilitava muita participação delas, pois criavam os primeiros movimentos, que a coreógrafa desenvolvia e aprimorava.

3) Autonomia

31

A criação na sala de ensaios está impregnada de outros elementos, do cotidiano, ou de outros universos. Procura entender como foram feitas outras abordagens de intervenção e performance. Sua busca foi por uma figura que transita entre mundos: sonambulismo.

Em outros espetáculos Marcelo comentava bastante com ela sobre sua atuação, mas neste, em função de estar operando o som, não conseguia ter a mesma atenção com 32, que aprendeu então a ser mais autônoma em relação a seu trabalho. O diretor, desta vez, não tinha tantas opiniões para dar, ela exercitou então a questão dupla do ator de estar dentro e fora ao mesmo tempo, ou seja, atuar e se perceber atuando.

Ao contrário de outros espetáculos do grupo, em *Hybris* aconteceram poucas reuniões de avaliação do processo (talvez pelas relações internas estremecidas, acredito eu), ou seja muita coisa importante não foi dita. Pensa que Marcelo trabalhava a subjetividade do ator, mas ao mesmo tempo tinha uma preocupação estética (formal) muito grande, acreditando na autonomia do ator em suas criações. Neste sentido ela tomou a iniciativa de conversar muito com o diretor sobre dúvidas em relação ao seu personagem. Acha que muitos atores não tiveram esta atitude.

Tem dificuldade de atuar quando o público está frio por ser uma atriz insegura. Desenvolveu uma teoria, de que quanto mais problemas pessoais ela tivesse, mais rendimento no trabalho, pois se concentrava mais para esquecer da vida, neste sentido a felicidade atrapalha o processo de criação. (opinião compartilhada por Aline e da qual discordo¹¹²).

Marlene

Acredita muito na autonomia dos atores, acha que não devem ficar esperando pelo diretor, se têm necessidades devem satisfazê-las. Cita 30, que tomou a iniciativa de cantar uma canção islandesa e falar seu texto em latim. Assim o ator se sente seguro para improvisar, renovar a sua criação dia a dia, mas sem fugir da natureza do seu personagem.

¹¹² Explico porque na pg 107.

Não estava em um momento que tivesse vontade de se preparar para a cena durante os encontros no São Pedro. Fazia isto pensando, trabalhando o corpo na rua. Entre um ensaio e o outro praticava cenas inteiras em casa. Comenta de uma oficina que fez quando tinha 15 anos com um grupo de atores de Pontedera, sob a orientação de Cacá Carvalho, onde era desenvolvido o trabalho do ator em situações cotidianas. Assim apesar de não conseguir ser muito assíduo nos ensaios, trabalhava bastante, em diversos lugares, seu personagem. Nesta oficina o professor dizia que no dia em que havia espetáculo, começava a se preparar ao despertar, e durante todo o dia, em todas as suas ações estava presente o objetivo de se concentrar para entrar em cena. Cacá comentou que estava tentando começar a se preparar um dia antes de entrar no palco. Com ele 36 aprendeu a exercitar a autonomia, autoria, independência de seu trabalho. Se prepara fora do ensaio, metodologias diferentes. “Mas entendo a questão da sala, todos juntos é importante”. Pensa que “aquecimento demais esvazia”.

Reflexões do autor

Neste item, novamente, poucos atores fazem comentários mais específicos sobre a autonomia. Todos abordaram o assunto, mas quase sempre junto com outro tema, como aquele que aborda o aquecimento, por exemplo. Por isso apenas três pessoas do elenco tiveram suas impressões colocadas neste assunto.

O exercício de autonomia pode se manifestar de maneiras opostas, como 36, que preferia trabalhar fora da sala de ensaios, ou 32 que achava importante o diálogo contínuo com o diretor.

4) Performance/representação

Trabalhava em cima de uma imagem, um ser sem embasamento psicológico, não acredita nisso, nesta construção lógica do inconsciente. Pensa

que este tipo de construção não é suficiente para dar conta de seu processo criativo como atriz.

Cumpriu uma função como elemento de ligação no espetáculo. Não era um personagem, mas também não era exatamente a atriz, mas uma figura propondo jogos com os outros atores e o público. Criou elementos que não ficaram no espetáculo¹¹³, mas os utilizava internamente. Procurava agir como se estivesse meio dormindo, mas com muita provocação e ironia. Se considera mais próxima da performance(acredita que especialmente neste trabalho), apresenta, não representa.

40

Marcelo orientava para que desenvolvesse um olhar através da presença. A intenção da cena era a própria dança, ele pretendia "instaurar um acontecimento sem representação". Achava que esta era a proposta do diretor para as bailarinas, mas respeitando as diferenças individuais entre elas, as particularidades de seus estados corporais.

A primeira cena de dança, na parede, fazia com que ela experimentasse uma atitude mais performática, pensava no segredo que havia contado¹¹⁴, resgatava uma melancolia interna, questões de sua história de vida. Em outras cenas, como a do nu, por exemplo, construía uma trajetória mais ficcional, se imaginava uma pessoa oprimida pela violência do personagem Caliban, procurava apoio no público. Por outro lado acredita que estas emoções que acessamos são nossas, estão além da representação.

39

Sobre o exercício da performance, tem dúvidas, sabe que não era um personagem, que as ações e reações que fazia eram suas, fez o que faria naquelas circunstâncias. Ao mesmo tempo pensava que não era ela que estava tendo aquela experiência. A questão é complexa e não chega a uma conclusão. Quando pergunto como ela pode não ter vivido aquilo se não estava

¹¹³ Ela repetia internamente as falas dos outros(como um estímulo que dava a si mesma). No começo do processo criativo, antes da minha participação, fazia isto em voz alta.

¹¹⁴ Ver o capítulo 3

representando um personagem, ela não tem resposta. 31 falou para ela não pensar na forma em que realizava suas ações, mas no que estava sentindo naquele momento, assim poderia se deixar levar pela sensação corporal.

Sobre o rapel, tinha muito medo, mas nos ensaios do São Pedro, o temor passou mais rapidamente porque a altura era menor e havia mais tempo. Praticava bastante com 40 e Aline, era 36 quem as ensinava. Ele dizia que deveriam incorporar os movimentos de se prender às cordas aos da cena, ela confessa que não fez isso (atitude performática). Quando se prendia nas cordas ela prestava bastante atenção no que estava fazendo, depois de estar bem presa voltava ao clima da cena. Ao ver lugar onde seria feito o rapel ficou apavorada, era muito mais alto e amplo que o pátio interno do local de ensaios no hospital psiquiátrico. Ela diz que o medo só ia embora depois do primeiro salto, mas a cada vez que pendulava sentia um frio na barriga, “era uma sensação de balanço gigante”. Acredita que foram poucos ensaios de rapel antes da estréia, até porque a cena exigia diversos movimentos sincronizados.

Aline

A questão que Marcelo colocou era: como buscar determinadas sensações nas bailarinas em sua interação com os atores? Como buscar uma corporeidade mais do que intenções? Ou seja, ênfase na performance (presença): conclusão minha. Ela acredita que os processos criativos do ator e do bailarino se aproximam e se afastam, o bailarino não constrói tanta interioridade, se guia pelo próprio corpo.

Sobre a questão da performance e representação: Quando ela não está criando, se sente sem identidade, torna-se as suas criações, procura despir-se de máscaras e localizar suas verdades em movimentos. Desenvolveu um personagem para trabalhar, que sempre tem muito de si, mas não é ela. Precisa disso para ser verdadeira, nem performance e nem representação, equilíbrio, utilizado, neste caso, para falar da desmedida: paradoxo. Uma pessoa muito boa tem de conhecer o que é ruim, se não, como saberia o que evitar? Assim como uma pessoa ruim tem de conhecer o bem pelo mesmo motivo, ou seja, “é preciso ter desmedida para conhecer o equilíbrio” Sempre

cria um mundo interno onde estas questões, muitas delas antagônicas, dialogam.

Reflexões do autor

Percebi uma certa resistência das bailarinas e da coreógrafa em admitir que seu trabalho é essencialmente performático. Aparece uma necessidade de não assumir como suas as ações que executam, porém não sabem explicar muito bem quem as realiza, uma vez que também não identificam personagens em suas criações. Neste sentido é bem significativo o depoimento de 39, quando diz que, ao se prender nas cordas para o rapel, não se preocupava com a cena, ou seja, a representação, mas apenas com a efetividade de sua ação para se sentir segura, um ato performático, era sua presença que se manifestava naqueles momentos.

No começo havia a releitura das Erínias proposta por Marcelo, mas além desta referência ter sido abandonada parcialmente, também não foi citada quando o assunto era performance ou representação.

Esclareço que esta pergunta não foi feita para os atores, porque a questão da representação através de personagens estava planejada desde o começo do processo criativo, antes ainda de começar a minha pesquisa.

5) Influência das pessoas de fora que participaram do espetáculo.

31

Acredita que a presença de pessoas de fora (bailarinas, coreógrafa, 33, e eu, no meu caso em menor escala por não estar em cena), impedia que os atores do grupo resolvessem seus conflitos com os colegas. Muitas questões estavam pendentes e, segundo palavras dela, ficaria complicado “lavar a roupa suja na frente dos outros”. O *Falos* então se preservou de maiores discussões, evitou os piores conflitos, e assim, segundo 31, o espetáculo perdeu sua energia graças a uma cordialidade forçada.

Marcelo

Ele chamou bailarinas e procurou conduzir o espetáculo em direção à dança/teatro na tentativa de deixar o ambiente mais leve, renovado, com pessoas sem questões pessoais mal resolvidas. A participação delas, já de saída, não foi unânime, e nem diminuiu o sentimento de desconfiança dos atores. Ele estava buscando um novo diálogo, mas que também não foi aceito pelo grupo. As pessoas não conseguiam conversar sobre qualquer assunto importante sem brigar, muito mais difícil seria um diálogo estético.

32

Coloca a minha interferência no trabalho em um nível diferente daquele das bailarinas, pois eu não estava atuando. Diz que as vezes esquecia que eu estava lá, ou a influência da minha presença. Acha que os atores agiriam diferente se eu ou as bailarinas não estivéssemos presentes. Acredita que as vezes eles se continham pelo fato de estarem sendo gravados e pelo fato de estarem com visitas em casa.

Reflexões do autor

É uma unanimidade entre o grupo, o fato de que as pessoas de fora, eu incluído, serviram para arejar o ambiente, e ao mesmo tempo evitaram que os conflitos fossem expostos e discutidos claramente. Ninguém queria se expor na frente de “estranhos”. Me parece que a primeira função dos novos foi benéfica, mas a segunda, que não foi planejada, extremamente prejudicial, pois o *Falos* resolveu seguir em frente sem resolver desavenças importantes. Espontaneamente fui citado neste item, apesar de haver um específico, o próximo, para tratar da minha presença e da câmera. Porém foi apontada por todos uma diferença importante, eu não entrava em cena, ou seja mantinha sempre uma certa distância do “*olho do furacão*”.

6) Influência da minha presença e do fato de eu estar gravando os ensaios desde o início

35

Ele narrou algumas brigas que eu não presenciei. Falou que os atores se preservavam nos horários oficiais de ensaios, todo mundo se calava, também, porque eu estava presente. Em encontros relativos a outras questões, e que portanto eu não precisaria comparecer (reuniões de produção, para ajudar Marasca com os cenários, para receber hidráulicos e eletricitas, por exemplo), “rolava o quebra pau”. Ele argumenta que se todos tentassem resolver seus problemas com outros integrantes do grupo durante o processo criativo do espetáculo, não haveria *Hybris*.

33

Acha que a minha presença não interferiu, pois ela não tem problema de se expor no caminho, durante o processo, quando a criação é mais errática, especulativa. Não se importa de aparecer enquanto está “engatinhando”. Pensa que as pessoas que são mais travadas no grupo, são assim independente de eu estar ou não gravando. Ela as vezes esquecia que eu estava lá.

34

A princípio não gostou do fato de eu estar gravando, acha que num processo de criação de um espetáculo muitas decisões erradas acontecem, o ator arrisca muito, logo se expõe demais. Ele preferia que eu não estivesse presente. Por outro lado comenta que tinha azar: quando conseguia trabalhar bem em um ensaio eu nunca estava presente, gravando.

Um dia esperou eu ir embora para reclamar com o grupo, chorou e desabafou neste dia.

39

No início ela achou que eu era do grupo e estava fazendo o registro do processo para eles, uma coisa interna, por isso não se preocupou. Como eu não me apresentei e nem disse o que estava fazendo ela pensou isto. Bem

mais tarde, quando descobriu que eu estava fazendo uma pesquisa que daria origem a um documentário, já estava acostumada comigo e com a câmera.

Aline

Por ser muito fechada, no começo não conseguia me cumprimentar, depois me tornei mais um colega, o que não facilitou as coisas, pois a dificuldade dela é justamente com os colegas. A minha câmera não tinha importância, nem o fato de estar sendo gravada, isto não a incomodava, a minha presença, assim como a dos demais, sim.

Reflexões do autor

Quase todos afirmaram que a minha presença interferiu no processo, alguns, simplesmente, por eu estar gravando os ensaios, outros pelo fato de alguém acompanhar a construção de uma peça em meio a uma crise interna do grupo. Acredito que se fosse em um momento menos conflituado da trupe, o fato de eu estar ali teria menos importância, mas penso que qualquer tipo de captação de imagem faz diferença para quem é alvo das lentes¹¹⁵. Algumas pessoas do elenco, como 32 e 33, disseram que em alguns momentos esqueciam a minha presença, e do fato de estarem sendo gravadas. E mesmo quando tinham consciência do registro de imagens, não se importavam muito de terem capturados em vídeo tentativas e caminhos descartados. 34 foi o único que afirmou se sentir inibido com as gravações, independente dos problemas do Falos. Se sentia exposto ao ter registradas as tentativas e eventuais fragilidades no seu trajeto criativo rumo à estréia. Marcelo negou qualquer tipo de interferência da minha presença na dinâmica do grupo.

7) Transposição do espaço

Marcelo

A necessidade de pragmatismo, que já era imprescindível independente do espaço, em função do momento do grupo, só aumentou na medida em que a trupe resolveu fazer o espetáculo num edifício de quatro andares. Ou seja, não

¹¹⁵ Existem muitas variáveis que influem nesta questão, no próximo capítulo, quando trato dos modos de filmes documentários, me deterei mais no assunto, mas é importante destacar que a gravação de imagens de um grupo de teatro construindo um espetáculo é um processo muito mais delicado do que a captação de imagens de outra atividade, pois a exposição é muito maior.

bastassem todos os problemas internos emperrando o processo criativo, o *Falos* ainda criou para si mesmo uma imensa dificuldade de adaptação estética e logística. O que só fortaleceu a decisão de Marcelo de ser formalista e construir um espetáculo textocêntrico.

Quando eles decidiram sobre a mudança, o diretor perguntou se todos pegariam junto, se estavam prontos para o desafio, se tinham noção do imenso trabalho que teriam num momento tão frágil. Todos concordaram em se ajudar nesta transição, talvez num ímpeto de seguir o instinto natural do grupo na busca pelo desafio, ainda que em condições emocionais precárias. Para o diretor, a postura do elenco continuou a mesma, burocrática, distanciada, o que só aumentou o problema.

32

A adaptação ao espaço foi difícil, mas ao mesmo tempo é algo que sempre ocorre com o grupo, não foi novidade. E a situação é sempre a mesma, da sala de ensaios do São Pedro para um local muito maior(quase sempre a rua).

A complexidade espacial dificultou o jogo com o público, especialmente o movimento das paredes, que causava ansiedade em 32, pois as pessoas, as vezes, estavam sentadas no chão ou distraídas com o espetáculo, e não percebiam que precisavam se mover também. Alguns espectadores tinham dificuldade para jogar com os atores, e, eventualmente, ficavam perdidos na transição entre um espaço e outro. Ela também sentia dificuldade na sala com elásticos, que exigia uma movimentação especial, além da dificuldade de projeção de voz, pois não haviam paredes. Acha que o cenário ficou pronto muito em cima do espetáculo, e devido a complexidade de algumas movimentações, especialmente a das paredes (que eram conduzidas pelos atores), e a questão dos elásticos do último andar¹¹⁶, onde os atores tinham de caminhar entre eles, passar por baixo, passar por cima, se enrolar, se desenrolar, tudo ficou mais difícil. Então para ela a questão da descoberta da relação com o cenário aconteceu quase ao mesmo tempo da evolução da relação com o público.

Marlene

¹¹⁶ Ver descrição no capítulo 3

Marlene não via muita diferença entre o trabalho vocal no São Pedro e nos dois primeiros andares do Hipódromo, achava a acústica boa. Os atores nas entrevistas não concordam, tiveram dificuldades, uma necessidade de mais potência nestes dois andares. Para Marlene só foi necessário um trabalho vocal diferenciado na cena do último andar, pois não existem paredes lá, então ela trabalhou mais projeção de voz, mais apoio, até porque além da ausência de paredes, os atores ficavam bem distantes entre eles(20m) muitas vezes.

A professora faz uma observação interessante: quando o grupo ocupou o hospital psiquiátrico São Pedro, o local estava em condições insalubres, com porões cheios de lixo e móveis apodrecendo. Eles limparam e consertaram tudo, transformaram o espaço num ambiente de criação artística. Então esta transposição da sala de ensaios para o Hipódromo, para eles, é tranquila, ainda que envolva reformas de estrutura, renovar ambientes é algo que faz parte da cultura do grupo.

40

Na transição para o Hipódromo, se assustou com o desafio. O rapel agora tinha um pêndulo, e houve muito pouco tempo para ensaiar esta oscilação, o que a deixava assustada. Na cena dos elásticos a movimentação teve de ser retrabalhada, pois a distância entre eles era muito maior do que na sala de ensaios. Tiveram de se adaptar, e houve pouco tempo de trabalho neste cenário transformado pelo espaço. As cenas de transição que foram criadas no hipódromo ou aquelas que não mudaram muito independente do local, não causaram problema, mas algumas tiveram de ser muito modificadas em função da enorme diferença de proporções. E como os cenários ficaram prontos em cima da hora, como no caso dos elásticos, houve instabilidade na execução de alguns fragmentos do espetáculo. Assim foi no rapel, não teve tempo de se habituar com o salto, espaço e ação diferentes, devido aos poucos ensaios, e nem às novas situações, especialmente elásticos e rapel. Neste último não chegou a dominar a altura e o impulso do corpo. A imagem do salto era forte, mas como estava insegura, as vezes os movimentos ficavam repetitivos ou incompletos, e por consequência lentos.

34

Sobre adequação ao espaço, não viu grande dificuldade, é uma característica que acompanha o grupo em quase todos os espetáculos, estão acostumados a esta transposição. E como seu personagem só tinha duas entradas, no Hipódromo, a questão de adaptação foi mais tranqüila ainda. Gostaria de ter um tempo maior para a sua figura dramática na peça, mas como isto não aconteceu aproveitou para colaborar na estrutura do espetáculo, especialmente no movimento das paredes e no rapel. A única diferença significativa que percebeu foi a questão da voz, especialmente no último andar, onde não existiam paredes, Procurava aumentar a projeção sem perder as nuances do personagem. “Tive de falar sabendo que as pessoas que estavam atrás teriam de ouvir”, ainda mais naquele espaço, sem frente e sem fundos.

38

Na transição para o Hipódromo as marcações de cena tiveram de ser refeitas, e o trabalho vocal intensificou a projeção de voz. A princípio não faria rapel, mas acabou fazendo dentro do prédio. Quando viu o espaço, onde trabalharia pendurado nas cordas, ficou entusiasmado, achou legal o lugar. Foi um desafio falar de cabeça para baixo. Resolveu esta dificuldade exercitando bastante em casa o texto que daria nesta cena, pensando muito na colocação das pausas.

39

Foi necessário adaptar a amplitude dos movimentos, principalmente das passadas, pois o espaço era maior. Mas em cada cena de dança a questão espacial tinha as suas particularidades. Por exemplo, na primeira, apesar do ambiente ser maior, as divisórias de madeira construídas¹¹⁷, eram menores do que as paredes da sala de ensaios do São Pedro, então neste caso a adaptação foi inversa, foi preciso diminuir um pouco as distâncias e a amplitude dos deslocamentos. Algumas cenas foram construídas já no Hipódromo, logo não houve necessidade de adaptação. Das três que vieram quase prontas do hospício, a que acabou de ser citada, mais a da nudez e a dos elásticos, a segunda não teve grandes mudanças a não ser a execução de movimentos mais amplos. Já na terceira aconteceu uma drástica transformação. No São

¹¹⁷ Se encontravam no centro formando um ângulo um pouco maior do que 90 graus.

Pedro, o cenário era composto por elásticos, todos bem próximos e em grande quantidade, atravessados uns nos outros, dispostos verticalmente e presos no teto e no chão (toda a cena de dança, foi treinada com esta disposição); no Hipódromo, como o espaço era aproximadamente dez vezes maior, os elásticos eram mais compridos e largos, e tiveram de ser esticados horizontalmente. Assim toda a ocupação espacial desta dança, e a sequência de movimentos teve de ser refeita. Aline, 39 e 40 chegavam mais cedo e ficavam tentando adaptar seus movimentos antigos à nova disposição espacial. 39 acha que faltou tempo e não gostou da dança nesta cena.

Outro elemento que interferiu na adaptação ao novo espaço foi o público, que deixou de ser imaginado. Na cena em que as bailarinas nuas tinham de escolher espectadores para abraçar, nos ensaios quem fazia este papel eram pessoas da equipe ou atores do grupo que estivessem disponíveis. Além de serem poucos, conheciam a peça e sabiam onde se posicionar para não atrapalhar os movimentos, especialmente do cenário (paredes móveis). O público não tinha estas preocupações, então se espalhava pela cena, muitas vezes impedindo o movimento das paredes, ou alguma evolução dos atores e bailarinas, o que criava uma nova dinâmica de movimentação em cada apresentação, interferindo diretamente na distribuição espacial.

Aline

A transposição para o hipódromo foi apenas de metade das cenas de dança, a outra metade foi criada lá mesmo, e nestas, não foi necessária nenhuma adaptação, apenas intenções surgiram no prédio de quatro andares, mas que não tinham reflexo na movimentação, apenas em questões subjetivas. Das cenas que tiveram de ser adaptadas, houve um arranjo diferente para cada espaço. Ao mesmo tempo surgiam coisas diferentes na mesma cena, no mesmo local, em dias diferentes, algumas foram aproveitadas, outras não.

No trabalho com as substitutas surgiram coisas interessantes¹¹⁸, e ela acabou passando algumas delas para a dança de 39 e 40. Nas cenas que foram adaptadas, foi preciso acrescentar intensidade e amplitude aos movimentos, principalmente na cena dos elásticos: “na passagem de uma

¹¹⁸ Como as bailarinas não poderiam fazer todas as apresentações da temporada, Aline ensaiou os movimentos do espetáculo com duas substitutas.

estrutura vertical para horizontal, através de jogos, desafios criativos, simulações, surgiram coisas valiosas”.

Reflexões do autor

O que aparece aqui, em vários depoimentos, como dificuldade na transposição espacial é a questão da projeção de voz, especialmente na cena dos elásticos. Nas outras cenas também foi necessária expansão vocal, mas bem menor do que na referida cena. Marlene, inclusive acredita que não era necessário nenhum esforço a mais, gostava da acústica do primeiro e do segundo andar. Os atores não concordaram com ela, mesmo admitindo que a exigência maior à emissão de som era no terceiro andar, para eles, nos outros pisos, também era necessário aumentar a potência do diafragma.

Além da expansão de movimentos, o que era obvio, ou mesmo retração, como na primeira cena, e da questão da voz, explicada acima, outro elemento bastante citado pelos atores e bailarinas, no que se refere à distribuição espacial, foi a presença do público. Como costuma ocorrer nos espetáculos do grupo, não existia um lugar demarcado, elenco e espectadores dividiam o mesmo espaço, sem delimitações. O que exigia um “*jogo de cintura*” muito grande na atuação, pois, além deste fato, os cenários ainda eram móveis, e o posicionamento do público interferia nestas movimentações.

Um último elemento interessante, e que surge em várias repostas, é o fato de que a transposição espacial, ainda que de grandes proporções, como foi o caso, não é novidade para o grupo, e nem uma dificuldade espacial. Marlene comenta de como eles transformaram um espaço deteriorado e cheio de lixo no hospício São Pedro, em um local limpo cheio de arte e experimentação.

5 ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL

Antes de entrar neste assunto gostaria de fazer algumas considerações. Até este momento estava escrevendo sobre as relações criativas entre os integrantes da montagem de *Hybris*¹¹⁹, com alguns comentários sobre o meu processo criativo cinematográfico. A partir de agora ocorre uma inversão, o tema central são os procedimentos relativos à realização de um documentário até o fim da captação de imagens. Eventualmente faço comentários sobre a construção do espetáculo.

A parte relativa ao cinema nesta dissertação ocupa bem menos espaço porque ela trata apenas da etapa relativa à gravação, suas implicações e objetivos.

A atmosfera relatada nas entrevistas é a que pretendo levar até o documentário: as dúvidas, as contradições, os questionamentos, etc.

O presente capítulo vai tratar deste tema inicialmente a partir de quatro abordagens: 4.1, as características do vídeo; 4.2, o corpo eletrônico, a resignificação do organismo ao ser transformado em imagem. 4.3 o documentário e suas relações com o cinema e o vídeo, através de uma aproximação teórica ao objeto. 4.4, o uso do equipamento de filmagem, e a opção do diretor por trabalhar sem equipe. 4.5, a descrição, e a maneira específica utilizada para capturar as imagens, de cada uma das três linhas narrativas que serão utilizadas no filme: ensaios do espetáculo *Hybris*, contexto acadêmico, e vida pessoal do diretor. Este contexto será cotejado com os modos de realização de documentários empregados neste trabalho¹²⁰.

Esta construção teórica vai servir como apresentação e justificativa da realização de um filme

5.1 O VÍDEO, APROXIMAÇÕES TEÓRICAS COM O OBJETO.

Segundo Philippe Dubois, o vídeo é uma palavra bastante abrangente com várias significações, mas todas elas se inter-relacionam, é um dispositivo

¹¹⁹ Somente àquelas referentes à atuação.

¹²⁰ Classificações propostas por Bill Nichols no livro *Introdução ao documentário*, que serão citadas e explicadas no devido momento.

móvel. Sua origem morfológica vem do latim, um verbo¹²¹: *eu vejo*, ação que remete ao primeiro instante da imagem, seja ela qual for. Normalmente, é utilizada como substantivo: prefixo ou sufixo de palavras com variadas implicações, de equipamentos eletrônicos (vídeo cassete, fita de vídeo) a um tipo de arte. Em sentido geral, costuma ser considerada um suporte de imagem eletrônica, ainda que ao ser assim denominada não deixe de carregar consigo todos as outras definições, como uma nuvem de acepções atualizada a cada momento. Diante de tantas possibilidades esclareço que o uso a ser empregado nesta dissertação é o de substantivo. E, entre suas alternativas, o mais recorrente é o de suporte audiovisual. Quando a palavra tiver uma significação diversa, esta será explicada no texto. Diante deste paradoxo, o vídeo flutua; não se define como algo sólido, mas, segundo Philippe Dubois, como um estado, uma maneira eletrônica de ser/ver:

“O vídeo, assim como a areia, escorre por entre os dedos, cada vez que tentamos apreendê-lo em uma forma estável. Chegamos assim à conclusão desta primeira parte: quer o pensemos como dispositivo, quer, como imagem, o vídeo se revela primeiro como um não objeto” (Dubois, 2004, p. 24)

Parto agora para um breve histórico da imagem eletrônica para que a interação entre as linguagens videográfica e cinematográfica seja melhor compreendida.

O vídeo tem uma trajetória histórica muito marcante no século XX. Com o surgimento da TV na década 30, imagens eram transmitidas em tempo real através de ondas eletromagnéticas, elas iam das câmeras direto para os aparelhos televisivos, através de antenas, mas era um sinal volátil, na medida em que não havia como gravá-lo. As transmissões, então, tinham de ser todas ao vivo. Foi assim até o surgimento do vídeotape na década de 50. Neste sentido, estas imagens efêmeras têm algo em comum com a câmara escura¹²², elas são pré-figurativas, apenas referenciais, sem registro, presas ao momento em que estão sendo transmitidas, assim como a máquina medieval está presa à intensidade de luz que produz a imagem. Cabem aqui algumas

¹²¹ O verbo tem implicações mais amplas e filosóficas, o que desviaria o foco que estamos dando, a um processo criativo cinematográfico.

¹²² Câmara escura é uma máquina pré-figurativa criada no século XIV, onde a imagem ainda não pode ser fixada em lugar algum. Aparece enquanto a luz incide sobre a superfície interna de um dos lados de uma caixa retangular ou quadrada, que tem como única abertura um pequeno furo no centro de uma das extremidades do objeto, e na outra um papel translúcido recebe a imagem que reproduz o que aparece do lado de fora da caixa, na parte onde está o pequeno orifício. Os pintores então observavam a imagem que incidia sobre a parte translúcida (diáfana) e pintavam por cima reproduzindo o que estava projetado.

considerações sobre a relação humanismo/maquinismo na construção da imagem ao longo da história, porque este assunto será abordado nos próximos capítulos. Philippe Dubois(2004) divide em cinco momentos esta relação: 1) Camera escura: imagem pré-figurativa; 2)Fotografia: imagem figurativa impressa; 3)Cinema: imagem figurativa projetada;4)Vídeo: imagem figurativa transmitida; até aqui todas estas máquinas reproduzem a realidade, dependem dela para existir, mas chegamos até uma quinta etapa onde a representação já não precisa mais de uma referência real, neste sentido ela é autônoma: 5) a imagem informática, figurativa virtual

O vídeo se estabelece como suporte de imagem quando começa a gravar o sinal que a TV emitia. Assim as imagens não precisariam mais ser enviadas em tempo real. Já era possível gravá-las em uma fita magnética de videotape, para que fossem transmitidas no momento em que as emissoras achassem conveniente, possibilitando, assim, a sua reprodução(atingindo o status de imagem figurativa). Com este novo instrumento, de dentro da própria televisão, pelas possibilidades tecnológicas dos equipamentos de captação e reprodução da imagem (não era possível ter em casa uma câmera de vídeo, muito menos um estúdio para reproduzir o efeito de incrustação¹²³, fato que viria a ocorrer duas décadas depois, com as handcams¹²⁴, e atualmente, com o chromakey¹²⁵ feito através do computador), surge, nos anos 60, a vídeoarte, que começa a partir de uma utilização eletrônica das experimentações do cinema. Pois ao contrário do que se pode imaginar, experiências com sobreposições de imagem, incrustações, divisões da tela, etc, não são invenções do vídeo, mas das primeiras experiências de Mèliés, dos irmãos Lumière, G. A. Smith, etc, que foram aprimoradas pelos filmes de vanguarda do início do século XX. Tristan Tzara, Man Ray, Duchamp, etc, utilizaram o cinema como mais uma forma de expressão, sem ter nenhum compromisso narrativo ou profissional, experimentaram todas as possibilidades do fotograma. Abel Gance, este apenas cineasta, além de utilizar estas experiências que transformavam a imagem cinematográfica, como a sobreimpressão(dupla exposição) e a tela

¹²³ Efeito que separa as imagens em camadas, chromakey.

¹²⁴ Câmera portátil e de simples operação.

¹²⁵ O mesmo que incrustação.

tripla¹²⁶, chegou a inventar máquinas como o pictoscópio e o elétronigrafo, espécies de Trucas cinematografias¹²⁷ que produziam o efeito de incrustação. Vários usos da imagem que mais tarde seriam consagrados pelo vídeo, através do uso de câmeras portáteis e das ilhas de edição semi-profissionais. Diante destas novas possibilidades tecnológicas que permitiram a proliferação das experimentações audiovisuais citadas acima, a vídeoarte e o documentário em vídeo se tornaram autônomos, sem precisar mais ser realizados dentro da TV. O cineasta francês proclama:

“A era da imagem fragmentada chegou!(...) As fronteiras do tempo e do espaço desabarão nas possibilidades de uma tela polimorfa que adicione, divida ou multiplique as imagens”(Gance apud Dubois, 2004, p. 90)

Ao longo do tempo a captação e reprodução de imagens se expandiu bastante, e o desenvolvimento destas tecnologias foi aprimorando os equipamentos. Existe então um terceiro momento do vídeo que o confunde definitivamente com o cinema: o vídeo digital, onde a divisão clássica: cinema profundidade de campo/vídeo, espessura da imagem já não é mais tão definitiva, ainda que na comparação com a imagem eletrônica analógica, estas questões, levantadas por Arlindo Machado e Philippe Dubois sejam pertinentes. Surgiu um elemento novo, da imagem pré figurativa da câmera escura, passando pela fotografia, o cinema e o vídeo, chegamos até a imagem informática e seu principal derivado, a imagem digital de vídeo, onde tudo são números. Ela já não se forma mais por varredura¹²⁸, mas por uma combinação de pontos algoritmos e simultâneos de 0 e 1, ou seja, não deixa de ter características de vídeo, continua sendo eletrônica e precisando capturar algum tipo de realidade para existir, mas também tem elementos da imagem de computador, pois a imagem é construída em plataforma digital. Esta característica a faz , cada vez mais, ser muito próxima em qualidade, da imagem cinematográfica, rompendo assim esta fronteira clássica vídeo X cinema, por isso atualmente, com a proliferação de filmes e salas digitais, o cinema não se define mais pelo suporte, mas pelo tipo de exibição. E neste

¹²⁶ Primeiro cineasta a utilizar a projeção simultânea, com uma tela central e duas laterais.

¹²⁷ Máquina cinematográfica utilizada para animação e para filmagem de créditos móveis, não foi mais empregada depois que os computadores começaram a ser utilizados para produzir efeitos em imagens.

¹²⁸ Sistema de construção da imagem analógica de vídeo, onde duas colunas de pontos luminosos fazem um movimento simultâneo e conjunto: uma coluna vertical se cruza com uma horizontal formando a imagem.

momento esta conjuntura tecnológica faz com que a maioria dos documentários sejam produzidos em vídeo digital (o analógico só é utilizado por fetiche, ou para dar uma textura à imagem, como o super 8 na sua relação com o cinema). Dentro deste suporte, esta é a opção que escolhi.

É importante salientar que esta imagem digital só se equipara ao cinema quando são utilizadas câmeras de alta definição, o que não é o caso deste documentário, e, de um modo geral, da maioria das imagens digitais produzidas. A grande característica da contemporaneidade em termos de imagem audiovisual, tanto em termos estéticos quanto formais, é a portabilidade. Uma necessidade do século XXI que traz consigo ainda que por pouco tempo, logo as câmeras de células vão ter imagens em alta definição, a precariedade da imagem¹²⁹, especialmente as gravadas por celulares, muitas vezes, postadas quase imediatamente no youtube, quando não são transmitidas ao vivo, pois agora já não é mais necessária a estrutura (e o orçamento) de uma emissora de TV para enviar uma imagem em tempo real. Tanto através dos celulares, como dos notebooks, o streaming¹³⁰ está cada vez mais difundido, com variados objetivos, desde uma conversa entre familiares ou amigos, uma conferência, ou mesmo uma operação, até um happening. Toda informação pode ser multiplicada de forma independente, isto faz uma enorme diferença, e ainda é cedo para que possamos entender ou analisar suas conseqüências. O que se pode dizer é que esta imagem sem tanta qualidade, transmitida em tempo real ou não, normalmente originária de um celular e quase sempre mal operada, pode ser considerada o realismo da pós modernidade.

5.2 O CORPO ELETRÔNICO

Uma vez que no processo de criação cinematográfico que estou realizando existem pessoas gravadas em vídeo, é importante que eu trate deste rito de passagem¹³¹, de um indivíduo real até a sua representação eletrônica. A diferença entre um e outra é muito maior do que podemos imaginar. É importante refletir sobre este aspecto do registro de imagens audiovisuais: a

¹²⁹ Ainda que por pouco tempo, logo as câmeras de células vão ter imagens em alta definição.

¹³⁰ Tecnologia que permite a transmissão ao vivo de imagens digitais através de diferentes aplicativos.

¹³¹ Este não é um termo utilizado quando se trata de tecnologia, mas em função da aproximação que estou tentando realizar, entre cinema e teatro, acredito que ele seja compatível com esta circunstância específica.

transposição de corpo humano para corpo eletrônico. Uma pessoa em seu espaço no planeta é uma presença viva, que significa por si mesma, por seus atos. Ao ter sua imagem gravada, e mais tarde editada em um filme (como é o caso), ela deixa de ter autonomia discursiva, é representada da maneira que o diretor achar melhor. Tem seu corpo reconfigurado, existe uma reencarnação eletrônica. Se torna metáfora de um recorte social, na medida em que suas características físicas, sua cultura, vivência, etc, continuam no corpo eletrônico, convivendo com as novas configurações adquiridas nesta tradução. Segundo Nísia Martins do Rosário, que desenvolve esta questão em seus textos, esta figura pode até ser chamada de personagem. Ou como diz Goffman : “é um efeito dramático que surge difusamente em uma cena apresentada”(Goffman apud Martins do Rosário, 2007 pg 60). A montagem , o enquadramento, a divisão por planos, se apropriam de características pessoais. Os elementos da linguagem cinematográfica operam a mágica e temos um corpo eletrônico na tela, formando um texto virtual em constante atualização. Assim a questão do retrato fiel da realidade, que indevidamente é atribuída ao documentário, fica mais frágil ainda quando se pensa nesta questão, que transforma um indivíduo em sua representação.

5.3 O DOCUMENTÁRIO

O documentário é um tipo de narrativa audiovisual que trabalha com o registro do mundo histórico e seus atores sociais, fato que dá mais credibilidade a esta forma de narrativa, ainda que esta seja uma falsa impressão, por este motivo é muitas vezes confundido, apressadamente, como uma cópia fiel da realidade, Bill Nicholls corrobora esta afirmação:

“Experimentamos uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos”(Nichols, 2005, p.18) .

Porém é importante esclarecer que se trata sempre de um relato ficcional¹³², uma interpretação do real que expressa o que o documentarista tem a dizer, como escreve o autor a respeito do documentário:

¹³² Tanto o filme de ficção quanto o documentário, por serem ficcionais, utilizam as ferramentas do outro. Assim existem documentários com cenários e atores, como as dramatizações presentes em várias produções do gênero, e filmes de ficção sem

“Ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo”(Idem, p. 47)

E entre os diversos modos de realização documental, elaborados e descritos pelo autor no mesmo livro , serão utilizados neste trabalho: o observativo, o participativo, o performático e o poético, que serão explicados mais adiante neste capítulo. E finalmente unindo-se os dois conceitos, documentário em vídeo, chegamos a um tipo de filme que segue a tradição cinematográfica documental, mas com muito mais agilidade e discrição. As câmeras são muito menores, não são necessárias interrupções para troca de negativo(neste caso específico não existe nem troca de fita, é tudo gravado no cartão de memória da câmera), e o espaço ocupado pelo documentarista e seu equipamento é muito menor.

Uma vez postas as diretrizes tecnológicas, com suas implicações estéticas, ou seja, um filme documentário que vai ser feito em vídeo, preciso dizer que a questão não é aprofundar este assunto, mas apenas deixar mais clara a opção pelo cinema(apesar do suporte, pois se trata de um filme) no presente trabalho, pois como diz Philippe Dubois:

“Poderíamos considerar igualmente o que o cinema e o vídeo têm que ver um no outro, quando o corpo fílmico nasce de uma fusão dos suportes que pode levar a desapareção completa de todo traço distintivo, isto é, a uma verdadeira transubstanciação dos suportes em uma nova imagem”.(Dubois, 2004, p. 214)

Abaixo será explicado o uso de dois aspectos que dizem respeito à natureza do documentário neste processo criativo cinematográfico, o primeiro trata das diferentes abordagens possíveis na relação entre o documentarista e o seu objeto de estudo, e o segundo de suas intenções, enquanto portador de um discurso.

cenários ou atores profissionais, como o neo realismo italiano, mas estas são exceções, e como tal não serão levadas em conta no presente trabalho.

5.3.1 Uso dos modos

Quais são as diretrizes estéticas e narrativas, quanto ao registro das imagens e a interação entre o diretor e as pessoas registradas durante as filmagens? Bill Nichols(2005) divide o documentário em diferentes modos(poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático), a partir das diferentes expressões de uma tradição documental que remonta a um século . No presente caso, trata-se de um filme realizado a partir de combinações dos modos observativo, participativo e performático, que vão dar origem a um documentário poético, O modo observativo busca uma neutralidade, ou seja o documentarista procura interferir o mínimo possível no processo do registro das imagens, não faz perguntas, não conversa com os atores sociais, busca uma invisibilidade, como se olhasse pelo buraco da fechadura de uma porta transparente, ou seja, ele pretende ser invisível e neutro. Mas isto é impossível, pois as pessoas retratadas no documentário sabem que estão fazendo parte de um filme, e este dado é fundamental, ainda mais quando se trata de atores de verdade, como neste trabalho. Este modo é mais presente durante a gravação dos ensaios do grupo, onde procuro ser o mais discreto e silencioso possível. O modo participativo, que é quase um oposto, se caracteriza por um encontro entre o documentarista e as pessoas retratadas, onde, na medida do possível, as decisões do diretor e a postura dos atores sociais são compartilhadas. (a intensidade da participação das pessoas retratadas varia muito neste tipo de documentário, que vai desde simples opiniões emitidas, que podem ou não ser acatadas pelo diretor, até a interferência direta em decisões estéticas importantes, como na decupagem¹³³ por exemplo) . O realizador não procura a neutralidade, muito menos a invisibilidade, ele age indo em direção ao encontro com o objeto de estudo, sem subterfúgios, surge então uma interação. De um lado as intenções do cineasta expostas e executadas com clareza, e de outro o grupo retratado reagindo a estas intenções, mas tendo conhecimento delas, principalmente da abordagem que será dada à sua imagem.

¹³³ Planejamento técnico da forma de filmar: o tipo de plano a ser utilizado, o ângulo e o movimento da câmera, a definição da lente, os atores e o cenário que estarão sendo filmados, etc.

Assim pode colaborar com os objetivos do cineasta sem deixar de se expressar livremente. Não existe manipulação, cada um dá o que tem, um encontro de iguais, honesto onde diretor e atores sociais põem as cartas na mesa. Este modo foi utilizado, predominantemente, na gravação das cenas referentes ao registro da linha narrativa do contexto acadêmico: gravação das aulas de mestrado, das reuniões com a orientadora, de seminários e até conversas no bar próximo ao DAD. Conforme será explicado no próximo capítulo, comecei a gravar este ambiente por acaso, mas as imagens ficaram interessantes e ele foi incorporado ao filme. Neste caso a relação documentarista /atores sociais foi extremamente participativa, por dois motivos: o primeiro foi um misto de curiosidade e cuidado com a própria imagem por parte dos colegas e professores. Quando disse que iria gravar o cotidiano do curso de mestrado, fui questionado a respeito dos meus motivos, de como suas imagens seriam registradas e com que intenções. Conversei muito com todos a este respeito, procurei ouvir bastante para não retratar ninguém de uma maneira diferente daquela que eu havia anunciado. E o segundo porque, como o filme fazia parte do meu trabalho de mestrado, estava constantemente falando sobre ele com todos os colegas e professores, em conversas informais, mas principalmente, em sala de aula, em apresentações do projeto em diversas cadeiras. Além de exibir trechos do filme, ouvia muitas opiniões, especialmente da minha orientadora.

O último modo que vai ser utilizado nas gravações é o performático, onde o diretor e as suas circunstâncias e angústias aparecem diretamente no documentário, na medida em que o realizador se coloca em ambientes íntimos, revelando elementos de sua personalidade e exercita experiências subjetivas com a própria identidade. Será utilizado na gravação das cenas da vida pessoal do diretor.

E por fim o uso destes modos diferentes, e até opostos, em um mesmo filme, desloca intenções mais práticas, caracterizando assim o modo poético. Não existe um ponto de chegada definido, apenas um desejo criativo indefinido, no sentido de ser construído mais por afeto do que por objetivos, apresentando uma certa descontinuidade espaço/temporal, com muita subjetividade e até incoerência, onde as dúvidas dão uma moldura poética a estas diferentes combinações de modos narrativos.

5.3.2 Voz

Todo documentário tem uma voz, muitas vezes subjetiva e multifacetada, mas na maioria das vezes objetiva e explicativa. Ela não é exatamente, ou somente, uma narração em off, ou a voz dos depoimentos ou do diretor. É a costura retórica que se expressa através dos desejos da direção em todos os elementos presentes no filme: som, montagem, fotografia. Não deixa de ser a *mise en scène*, mas é algo a mais também, neste caso é um discurso artístico sem objetivos definidos, (normalmente é em defesa de alguém ou alguma causa, com finalidades bem determinadas). Ela congrega o documentário em si, as pessoas retratadas, o diretor e o público. Fala de dois elementos: a direção e os atores sociais, normalmente para um terceiro (muitas vezes o espectador faz parte da comunidade que está sendo retratada, não constituindo assim um terceiro elemento), o espectador. O realizador, representando a si mesmo ou a um grupo, causa ou comunidade, fala para um tipo de espectador, de origem semelhante ou diversa da comunidade representada (no sentido de re-apresentação, pessoas que aparecem e se expressam como são, mas de acordo com o que pensa e sente o documentarista). Bill Nichols então formulou diversas frases que enquadram a voz: *“Eu falo deles para vocês”, “Eu falo de nós para eles”, “Eu falo de nós para nós mesmos”, etc.* As sentenças são múltiplas, mas aquela que escolhi para definir os caminhos no presente documentário é a seguinte: *“Eu falo de nós para vocês”,* pois meu registro do grupo é o processo criativo de um artista que observa o processo de outros, ou seja existe uma inclusão, um pertencimento a algo maior, a arte¹³⁴. Mais do que um distanciamento do tipo eu cineasta e pesquisador falo de um grupo de atores, o que seria, *“Eu falo deles para vocês”,* mais fria e distanciada, esta possibilidade foi descartada. *“Vocês”,* como último vocábulo representando o público (em vez de *“nós”*), porque a intenção não é fazer um filme de nicho, para iniciados, mas uma obra

¹³⁴ Daí o título da dissertação, eu me incluo, não como parte do grupo, mas como um artista interagindo com outros.

mais abrangente, que possa interessar pessoas que não tenham nenhuma relação com a arte.

5.4 EQUIPAMENTO, PRECARIIDADE, AUTONOMIA E SOLIDÃO

O equipamento de captação de imagens e som é uma câmera Sony de 14.1 pixels, como está explicado na introdução. Nenhum outro acessório auxiliar foi utilizado, como luz, tripé, microfone boom¹³⁵. A montagem das imagens, será feita no meu computador, e o programa de edição o Windows movie maker, um aplicativo muito simples que veio junto com o micro.

Também não houve participação de nenhuma outra pessoa na equipe de filmagem, que na verdade não é uma equipe. Na medida em que não existiram equipamentos para serem utilizados por outras pessoas, elas também não foram necessárias. Duas coisas importantes e definidoras estão postas: a precariedade(ou simplicidade conforme o caso, em seguida me deterei nesta questão) do equipamento; e a autonomia e solidão do realizador. Estas decisões foram tomadas não apenas para facilitar a realização do filme(na medida em que não existe verba para contratar outros profissionais), mas com o intuito de se conseguir um resultado mais expressivo e sincero nas gravações, especialmente do eixo narrativo que trata dos ensaios do grupo para o espetáculo *Hybris*¹³⁶. Explico: o ambiente de preparação dos atores é sempre muito reservado, porque muita coisa é experimentada, eles expõem suas fragilidades, inseguranças, e dificuldades a todo momento. Uma equipe técnica mais tripé para a câmera, microfone com suporte, spot de iluminação, etc., é quase um circo eletrônico num quarto de casal, o espaço íntimo do elenco seria invadido. Existem diretores, como Robert Drew, que acreditam na invisibilidade da equipe, ou seja, que com o tempo, na medida em que a presença do equipamento se torne uma rotina, a tendência é que ele perca importância, no sentido de atrair a atenção ou inibir os atores. Penso que este conceito é ingênuo, apesar de grandes filmes terem sido produzidos com esta

¹³⁵ Descrito em nota de rodapé na introdução da dissertação.

¹³⁶ Na busca de trabalhos similares ao meu, ou seja filmes sobre processos criativos de grupos teatrais, me deparei com muitas obras calcadas em imagens de espetáculos e depoimentos, como o filme sobre o teatro Oficina por exemplo. São raros os exemplos quando se trata do trabalho do ator desde a sua chegada no teatro até a volta para casa. O filme sobre o Théâtre du soleil pode ser considerado um exemplo, mas não encontrei uma cópia com legendas em português.

premissa¹³⁷. Talvez esta argumentação sirva para a documentação audiovisual de outras atividades, mas em se tratando de um ensaio de teatro, a câmera e os outros equipamentos nunca deixam de ser corpos estranhos, pois a entrega dos atores é muito grande, e muitas vezes agem de forma impulsiva e inconsciente, e o fato de saberem que podem ter sua imagem capturada num destes momentos cria uma certa inibição¹³⁸. Mesmo trabalhando com uma câmera muito pequena e sem equipe ou outros acessórios, percebi diversas vezes olhares furtivos para a lente. Existe ainda a possibilidade de que aqueles que estão sendo retratados atuem para a câmera, tentando fazer uma interpretação de si mesmos, ainda que seja um processo inconsciente, e em se tratando de atores, como é o caso, esta possibilidade se multiplica em realimentação, pois como escreveu Bill Nicholls:

“ O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário”(Nichols,2005, p.31)

Então houve um opção por diminuir a qualidade da captação de imagem e som para que fosse obtida uma real intimidade com os atores. Assim ambos foram captados pela câmera Sony, que tem o formato, o tamanho e as lentes de uma câmera comum de foto digital, uma imagem de menor definição se projetada em uma tela grande e um microfone embutido de pouco alcance. Assumo estes “defeitos” de imagem e som como elementos formadores da construção estética do filme.

O uso constante das palavras cinema e vídeo, muitas vezes na mesma frase, quando me refiro a este trabalho, não é coincidência. É cada vez mais infrutífera, além de inócua, esta tentativa de encontrar uma fronteira exata entre os dois suportes de imagem, pois como diz Philippe Dubois:

“A integração do vídeo no filme transforma radicalmente os dados da linguagem cinematográfica, mas paradoxalmente, a perpetua”(Dubois, 2004, p.225)

¹³⁷ Como Primárias(1960), deste mesmo diretor. Ninguém age naturalmente se esta sendo filmado, ainda que de forma inconsciente, os comportamentos são afetados, as pessoas procuram se preservar, ou o efeito contrário, se tornam exibicionistas, de qualquer forma é um tipo de atuação. O cinema verdade, escola documental que prega a neutralidade do realizador(durante as filmagens), é tão ficcional quanto um Blockbuster.

¹³⁸ No caso de Moscou, de Eduardo Coutinho, que poderia ser um trabalho similar ao documentário que pretendo realizar, pois também acompanha o processo criativo de um grupo de teatro, existe uma diferença fundamental, os atores estão com figurino, maquiados, a luz é preparada para a cena, etc, o filme parte de uma estrutura ficcional (logo a inibição é menor), enquanto eu parto de uma observação mais realista, sem adornos.

Em documentários, muitas vezes, o mais interessante é a precariedade das imagens, que dá um tom de realidade ao que está sendo visto, especialmente nesta era de celulares com câmera espalhados pelo mundo. Tudo está sendo gravado em todos os lugares, a toda hora. E não é apenas como registro jornalístico ou como autobiografia em tempo real que esta imagem granulada, enrugada, indefinida se mostra expressiva, ela tem um sentido oculto de intimidade e revelação, é uma conotação que já faz parte do imaginário do século XXI. Ainda não existem muitos textos sobre o assunto, em função de ser um fenômeno muito recente, mas a imagem capturada em celular transforma(em tese) qualquer um em documentarista¹³⁹, criou-se um hábito massificado de produzir imagens no momento em que as coisas acontecem, pois sempre vai haver alguém por perto em qualquer acontecimento cotidiano ou importante. A principal função do jornalista já não é tanto a busca pela instantaneidade do registro dos acontecimentos, uma vez que sempre haverá alguém com um celular que vai estar na hora e no local antes da imprensa, mas sim a análise e reflexão sobre a imensa quantidade de imagens e sons que são produzidos e exibidos diariamente. As imagens amadoras levam grande vantagem porque é justamente a sua natureza tremida e borrada que dá credibilidade ao que está sendo visto. O fato de se perceber que quem está usando a câmera não sabe operá-la muito bem é um atestado de verdade que é dado ao público. O que ficou perceptível nas imagens realizadas durante as rebeliões dos povos árabes. A câmera com alta definição, e utilizada com destreza pelo operador, não tem a mesma contundência. É exatamente este o objetivo do presente documentário, revelar a intimidade do processo criativo do grupo *Falos e stercus*, do ambiente acadêmico do PPGAC e de alguns momentos de minha vida pessoal. Hoje a imagem precária é a essência do realismo cinematográfico, e a questão do som é resolvida com legendas. O filme não perde nada assumindo estas limitações técnicas, bem utilizadas e justificadas elas se constituem num trunfo, na medida em que possibilitam uma aproximação e intimidade muito grande com os atores.

¹³⁹ Copolla e Godard falaram a respeito deste assunto, o primeiro sugeriu que o futuro do cinema vai acontecer através de uma menina gordinha do meio oeste americano com sua câmera digital, já o mestre francês disse que o cinema acabou, e que sua renovação só é possível através do amadorismo. São frases retóricas, mas ao mesmo tempo significativas, em relação ao atual momento do audiovisual.

O meu corpo como elemento estranho persiste, mas isto foi se resolvendo com o tempo, apesar de não conhecer ninguém do grupo quando comecei a filmar, a não ser Alexandre Vargas e Luciana Paz, nunca me senti um invasor, pois ao mesmo tempo que o grupo me recebeu muito bem e me deu total liberdade, eu pisei naquele chão devagarinho, como diria João Nogueira.

O avanço tecnológico tornou possível que o cinema possa acontecer como processo criativo autônomo, por um custo muito baixo é possível fazer um documentário. Numa radicalidade que supera a equipe mínima cinematográfica utilizada no *Neorealismo* italiano, e mais tarde adotada pela *Nouvelle Vague*. Estes movimentos cinematográficos anteciparam uma estética de vídeo, no sentido de mobilidade, estrutura pequena e ambiente íntimo, pois como diz Philippe Dubois:

“O vídeo parece ser o lugar e o meio de uma reflexão do cinema, nos dois sentidos que esta fórmula admite; o vídeo aparece de certa forma como metacinema”(Idem, p. 164)

O cinema então se transforma em um exercício subjetivo pessoal, como escrever, ou pintar um quadro. Godard chegou a fazer roteiros em vídeo de filmes que mais tarde seriam realizados, somente para os atores e a equipe, como *Sauve qui peut*(*La vie*), *Passion* e *Je vous salue Marie*.

Acontece uma solidão criativa, sem relação interna de troca de idéias, uma vez que não há equipe, mas que mantém uma interação com o ambiente externo, de forma autônoma sem deixar de ser relacional.

5.5 PROCESSO DE GRAVAÇÃO DE IMAGENS

5.5.1 Nos ensaios do espetáculo Hybris

Esta linha narrativa se expressa de duas maneiras distintas que eventualmente, se inter-relacionam: num primeiro momento vamos tratar dos instantes anteriores e posteriores à entrada do elenco na sala de trabalho. Quando os atores se vestem para a prática, conversam sobre coisas triviais e lentamente começam a libertar o corpo do dia que passou(quase todos os ensaios eram a tarde). E na realização do procedimento inverso: ao tirarem a

roupa de trabalho junto com os últimos vestígios de ficção, vestem-se de civis novamente e voltam a vida cotidiana. Nestas ocasiões o enquadramento da câmera é algo distante: ela não está sendo controlada por mim, não está na mão e nem na minha frente, não estou atento a ela, ajo como se não existisse, aciono a gravação e a coloco em um ponto qualquer da sala, a uma certa distância, normalmente sobre uma superfície plana, o chão, ou alguma mesa ou cadeira. Deste modo é quase como se eu não estivesse gravando, pois não a estou segurando e nem olhando para o visor. Ela é pequena e discreta, e não estando perto de mim, é quase como se não houvesse uma captura de imagens. Ela mostra algo de natureza diversa do que está acontecendo no ambiente, não se volta para a ação: alguém que conta alguma coisa, ou outra pessoa se vestindo e aquecendo a voz por exemplo. Narra uma outra história, quase sempre abstrata, uma parede, o pedaço de um sofá, o teto da sala, etc. No sentido de que a imagem não está vinculada ao som. Tratam-se de duas narrativas paralelas, ou seja, se o microfone da câmera estivesse captando, alguma fala ou som interessante, a imagem que estava sendo gravada mostrava outra coisa, Não precisaria sublinhar o áudio, repetir o que ele já estava dizendo.

O segundo momento, ou seja, a outra maneira pela qual esta linha narrativa se expressa, era utilizada durante os ensaios propriamente ditos. Como a minha abordagem era mais realista, em função do objetivo de entender melhor o processo criativo do grupo em todos os seus detalhes, nestas ocasiões som e imagem compunham a mesma narrativa. Utilizava muito planos abertos para mostrar a energia criada no espaço entre os atores, e a abrangência de seus movimentos. Quase sempre me colocava no mesmo lugar, num canto perto de uma janela, para conseguir mais profundidade de campo através do ângulo diagonal da câmera em relação à sala. Aos poucos fui sendo contaminado pelo espírito da trupe, inserido no seu belo caos polifônico, e comecei a experimentar novos espaços, ângulos e movimentos de câmera, mas sempre com a imagem e o som compondo o mesmo discurso.

Então pode-se dizer que apesar da predominância do modo observativo no registro dos ensaios do *Falos*, como já foi explicado no capítulo anterior, nos momentos anteriores e posteriores ao trabalho na sala, pode-se dizer que o modo participativo também esteve presente nestas ocasiões. É importante

esclarecer que, ao contrário, do uso deste modo que ocorre no registro do ambiente acadêmico¹⁴⁰, onde cada ação do diretor foi explicada e discutida com os atores sociais, este diálogo participativo acontece de forma diferente com o grupo teatral. As questões da direção, minhas decisões e objetivos foram aparecendo gradativamente, as conversas com os atores sobre este assunto não tinham qualquer formalidade, ou um momento específico para acontecer. A troca de idéias sobre a minha relação com o elenco e o diretor da trupe, e sobre o registro que estava fazendo das relações criativas entre eles foi surgindo de forma natural, paulatina. Havia um ambiente de muita confiança em relação ao meu trabalho, e nunca foi uma questão relevante para os atores sociais, a minha postura ética /estética ao registrar o trabalho criativo do grupo e o seu entorno(as questões cotidianas já citadas, conversas, trocas de roupa ,etc). Dúvidas a este respeito surgiram pontualmente, e tudo foi equacionado de uma maneira muito simples, a interação entre mim e eles aconteceu sem que fosse necessária qualquer explicação.

5.5.2 No contexto acadêmico

O grupo ganhou o Edital *Miriam Muniz* no fim de 2009, entrei no Mestrado no início deste mesmo ano, e defini que iria estudar e gravar o processo criativo dos atores a partir da direção e vice-versa. Nesta época os ensaios ainda não haviam começado e eu não tinha o que gravar, mas queria testar o armazenamento das gravações, a imagem da câmera, a captação de som do microfone embutido e o programa de edição. Comecei a filmar as aulas de mestrado, os intervalos no *Caras e bocas* (boteco em frente ao DAD), conversas com os colegas, os encontros de orientação com a Inês(orientadora) e a Priscila(colega de orientação), um seminário de teatro em Montevideo, etc, para testar o equipamento e os programas. Nunca tinha feito montagem em computador e não conhecia a câmera que ia utilizar. Nestes testes do equipamento é que surgiu a idéia de utilizar ângulos inusitados, sem mostrar exatamente o que estava acontecendo¹⁴¹, e comecei a experimentá-los na

¹⁴⁰ Ver capítulo 5.3.1

¹⁴¹ Ver capítulo 5.3.2

gravação deste contexto acadêmico. Depois de assistir as imagens percebi que desta maneira o registro imagético parecia um pouco descolado do som, construindo um discurso duplo. Resolvi então continuar gravando este ambiente, porque afinal de contas era ali que eu ia formulando, junto com a minha orientadora, os caminhos da dissertação. Para tal decidi utilizar esta linha narrativa que acabei de descrever, a fim de dar uma unidade às imagens. Comecei a ter um pouco mais de método, nas gravações, no sentido de incorporar o enquadramento estranho e eventualmente experimentar movimentos de câmera inusitados. Assim, a abordagem das imagens do contexto acadêmico é parecida com a que mais tarde vai ser empregada nos momentos iniciais e finais dos ensaios do grupo¹⁴².

5.5.3 Na vida pessoal do diretor

Este eixo narrativo, assim como o do contexto acadêmico, não estava previsto quando surgiu a idéia de incorporar o documentário ao projeto de pesquisa. Comecei a gravar coisas pessoais, porque estava continuamente com a câmera, e sempre tive este costume, de capturar imagens de algumas coisas ao meu redor. São momentos íntimos mas não chegam a ser confessionais. Eventos e circunstâncias que tenham algum significado ou apenas imagens interessantes que cruzam o meu caminho. Não é um material exatamente cotidiano, ou ilustrativo, não mostro minha rotina, ou as pessoas que convivem comigo. Sempre estou sozinho, no máximo com o meu cachorro. Existe um ambiente de silêncio e repetição de lugares e imagens. Gravo por exemplo a vista da janela do meu quarto ou uma rua próxima da minha, em vários dias e horários diferentes, assim como o meu cão dormindo em sua cama, ou passeando nestes mesmos lugares. Coisas banais e insignificantes, que vão adquirir(ou não) uma certa relevância estética na montagem, junto aos outros dois eixos narrativos. Os planos, de um modo geral, assim como os dos

¹⁴² Juntando desta maneira, os modos observativo e participativo na mesma gravação. O primeiro era exercido através da quase independência de uma câmera camuflada(no chão, nos cantos), discreta. O segundo, porque, nestes momentos eu não me mantinha distante, silencioso, mas participava das conversas.

ensaios do *Falôs*, são realistas no sentido de imagem e som contarem a mesma história. A diferença maior talvez seja a movimentação. Para gravar os ensaios, a não ser em ocasiões específicas, eu me movia pouco, até porque a circulação dos atores era intensa, mas nas imagens da vida pessoal não havia tanto movimento para ser gravado, então eu me deslocava mais, quase sempre com a câmera na mão.

Outra questão importante deste capítulo são as caminhadas, gravo meus passos com a lente voltada para a direita ou à esquerda. sempre num ângulo perpendicular a minha marcha. Ou então eu coloco a câmera junto ao meu peito com a lente voltada para cima e filmo meu rosto de baixo e o céu passando em segundo plano. Filmio muitas vezes quando estou chegando em algum lugar, qualquer local serve. Depois percebi que estes passeios gravados formam quase um quarto eixo narrativo independente, e talvez o principal deles. Entre uma cena e outra, o elemento de ligação é a minha caminhada, mesmo que seja uma metáfora meio rasteira: a minha jornada até a defesa da dissertação, *bla,bla,bla*. Mas o fato é que nas primeiras experiências de montagem meus passos como ligação entre as cenas funcionaram como narrativa e ritmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de 2 anos e meio de estudo, em uma disciplina artística que era desconhecida para mim até poucos anos atrás¹⁴³, encerro neste momento um primeiro ciclo de descobertas e deslumbramentos, com o desejo de prosseguir na aventura.

Exercitando o papel de observador participante, em relação ao meu objeto de estudo nesta dissertação, acredito que as aproximações que realizei entre teatro e cinema foram muito úteis para o meu futuro exercício profissional, tanto em uma área quanto na outra, e espero que o sejam igualmente para pesquisadores que venham a consultar este trabalho. Acredito que consegui me aproximar da prática de atuação, como pretendia ao começar os estudos teatrais. Não num sentido de compreensão, mas de percepção, através dos conceitos de Umwelt, acontecimento biológico teatral, agressão ritualizada e teatro ambientalista, que me guiaram até as questões da presença, e suas manifestações performáticas. A principal conclusão que cheguei em relação ao trabalho do ator foi que sua eficácia está muito longe do entendimento, o espectador sente ou não, a sua presença, reage ou não, a ela.

A ponte que fiz entre o processo criativo cinematográfico(documental) e o teatral me trouxe muitas dúvidas e equívocos, mas uma satisfação imensa também. Descobri que mesmo uma observação metódica e constante pode levar a erros de avaliação, se a intenção de quem estiver sendo observado/estudado, for de omitir alguma coisa. Adquirir a confiança das pessoas faz toda a diferença. Claro algumas coisas vão se descortinando com o tempo, como a minha avaliação sobre a dinâmica dos ensaios por exemplo. Feita meio apressadamente no começo, foi sendo reformulada. No transcorrer da investigação mudei de opinião algumas vezes, refiz caminhos já trilhados, e finalmente encontrei uma trajetória que me trouxe até aqui.

A relação entre pesquisa e arte se estabelece em duas instâncias: a primeira é esta dissertação, escrita a partir de leituras, reflexões, dados

¹⁴³ Comecei a oficina do CPTA em 2007, então estudo teatro a quatro anos.

coletados e relatórios. Um trabalho que foi construído a partir dos conceitos e autores citados ao longo do texto em diálogo com um olhar acadêmico a respeito do meu processo criativo cinematográfico cotejado com o teatral, ou seja, procurei os sistemas, os métodos, as repetições ou eventualidades, para construir um discurso coerente. A segunda, é quase o oposto: no filme que pretendo realizar, apesar da descrição dos meus procedimentos e autores referenciais, não tenho o mesmo compromisso utilitário de guiar o espectador em direção a respostas das questões levantadas pelo documentário, pois trata-se de uma criação artística¹⁴⁴.

Meu encontro com o *Falos e Stercus* foi mais do que uma pesquisa para uma tese de mestrado, e muito além das considerações estéticas e acadêmicas que fiz neste trabalho. Sobre o processo criativo do grupo, demorei um pouco para entender que ele ocorreu em meio a uma crise de relacionamento entre os integrantes, e, paradoxalmente, num momento de realizações profissionais da trupe. Como o lançamento do livro a respeito dos vinte anos de estrada, o prêmio no edital Miriam Muniz, e porque não, uma tese sobre o espetáculo *Hybris* e um documentário, em fase de finalização, que narra a sua construção criativa até o fim da primeira temporada.

O trabalho de Marcelo com os atores não é paternalista, ele possibilita ao seu elenco uma autonomia muito grande, que neste espetáculo não foi aproveitada pelos motivos já citados ao longo desta dissertação. Ficou claro que esta peça foi realizada por uma obrigação profissional, ninguém se sentia muito a vontade na convivência diária. Como disse Fabio Sabão em sua entrevista “parecia um trabalho de companhia, não um trabalho de grupo”. Então o caráter formalista, que observei na execução deste espetáculo, foi uma necessidade, não uma opção. Mesmo sob estas circunstâncias, em alguns momentos a força do grupo se manifestava, e era possível reconhecer uma centelha criativa ainda capaz de provocar e seduzir, o pesquisador, e durante a temporada, os espectadores. Afinal de contas estas mesmas pessoas realizaram montagens marcantes como *Clã destino*, e mais recentemente *No vão da escada*, espetáculos bem diferentes, que nos dão a dimensão das

¹⁴⁴ O filme em si, não foi pensado para facilitar(ou dificultar) um eventual estudo sobre seus procedimentos e resultado, não terei a mesma preocupação didática que tive na dissertação.

possibilidades criativas do *Falos*¹⁴⁵. *Hybris* tem ainda um caminho a ser percorrido para avançar enquanto trabalho de grupo, e me parece que existe espaço para isto. Na medida em que seus integrantes se mostraram muito críticos em relação à construção do espetáculo¹⁴⁶, mas também desejosos de aprimorá-lo. E o teatro, por ser uma arte viva, como diz Pradier, permite uma evolução constante.

O meu processo criativo cinematográfico foi uma novidade na minha trajetória como cineasta¹⁴⁷, pelo tempo de pesquisa, o trabalho paralelo de escrita reflexiva, a minha aproximação com o trabalho do ator, e o fato de estar trabalhando sozinho, mas principalmente por se tratar de um trabalho acadêmico, no qual não bastaria apenas executar a minha função de criador, seguindo unicamente minhas idéias a respeito da condução dos meus procedimentos. Tudo isto foi balizado, orientado, por um viés acadêmico, no melhor sentido da palavra, ou seja, era preciso acima de tudo que eu entendesse o que estava fazendo, quem estava comigo neste caminho¹⁴⁸, onde gostaria de chegar e de que maneira. Um trabalho difícil, e sempre incompleto, de muitas leituras, releituras, incompreensões.

Outra consideração importante é que no caso deste documentário, não é o filme pronto o que importa para esta dissertação, mas o seu processo de realização, tão efêmero quanto o teatral.

Percebo que esta tese também é um projeto de viabilidade do filme, com seus objetivos e justificativas, um impulso. A etapa do processo que termina agora é apenas o começo. Me sinto instrumentalizado para completar este estudo através de um documentário.

Exerci a dupla função, através de um trabalho auto-etnográfico¹⁴⁹, de observar e analisar os dados coletados na minha trajetória, e sua construção, intenções, referências; e também de utilizá-los, através de um diálogo criativo,

¹⁴⁵ Poderiam ser citados ainda *Farsa trágica, A escrita de Borges, Mitologias do clã*, espetáculos importantes que além de uma repercussão no meio teatral tiveram também grande resposta de público.

¹⁴⁶ Estão confirmadas apresentações no Porto Alegre em cena no hipódromo, e o grupo tem intenções de excursionar com o espetáculo.

¹⁴⁷ Já realizei documentários, mas todos curta-metragens, nos quais a aproximação com o tema, o processo de pesquisa e de captação de imagens foram muito curtos, não possibilitando uma imersão no trabalho. No filme que estou fazendo agora foram nove meses de observação, paralelamente a um exercício de aproximações teóricas, e um material bruto de 80 horas. A diferença é enorme.

¹⁴⁸ Os autores que fundamentaram meu trabalho, as orientadoras (Miriam Rossini, mas especialmente Inês Marocco que me acompanhou desde o início), os professores, os colegas, os seminários. Tenho a responsabilidade de expressar tudo o que aprendi com estas pessoas.

¹⁴⁹ Em relação ao meu processo criativo cinematográfico realizei uma pesquisa auto-etnográfica, mas em relação ao processo criativo teatral do Falos, uma pesquisa etnográfica.

na minha prática cinematográfica. Este fato me possibilitou um maior entendimento sobre meus procedimentos de criação, algo que nunca havia feito antes, o importante(até agora) sempre foi o resultado(filme pronto), nunca o processo.

Dentro deste ofício audiovisual, as outras duas linhas narrativas(além da observação do *Falos*): a minha vida pessoal e o contexto acadêmico, me ajudaram a entender a integralidade do meu caminho como criador, no sentido de que tudo o que está a minha volta é constituinte daquilo que expresso ao mundo(artisticamente ou não): Umwelt.

Na intersecção entre estes dois caminhos aparece esta dissertação.

Como consideração final das considerações finais, percebo uma coisa claramente: o meu objetivo com tudo isto, mais do que de me aproximar do trabalho do ator, do meu desejo de trabalhar com teatro, é chegar até a narrativa, esta prática ancestral de contar histórias sem interrupções desconstruções, metalinguagem, sem o acaso surrealista. Este é o desafio que propus a mim mesmo, que está por trás destes estudos teatrais.

BIBLIOGRAFIA

ALABARSE, Luciano. **Alguns diretores e muita conversa**. Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura 2000

ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.

BALESTRERI, Sílvia. **Carmelo Bene, notícias de um teatro menor**, revista Cena4

BALESTRERI, Sílvia. **Maquinações da máquina, atorialidade em Carmelo Bene**, comunicação oral, ABRACE, 2006

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.

BERNARD, Michel. **El cuerpo**, Barcelona: Paidós 1985.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva 2002

BROOK, Peter. **A porta aberta. Reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CABALLERO, Lleana D. **Escenarios liminales: teatralidades, performances y política**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

CAPRA, Fritjof. **Mente e consciência**. São Paulo: Ed Cultrix/Amana key, 2005

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**. São Paulo: Ed Cultrix/Amana key, 2005.

CARDONA, Patrícia. **La agresion ritualizada**. Dram@teatro revista digital, 1999.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1998.

DA COSTA, Rogério, **Espaço de vida**, comunicação oral, Porto Alegre , 2006.

DA SILVA, Alexandre; ROSSINI, Miriam(org). **Do audiovisual às audiovisualidades, convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

- DEBORD, Guy, **Teoria da deriva**, revista Internacional Situacionista, 1958
- DELEUZE, Giles, Parnet, Claire, **Dialogues**, Flammarion, Paris, 1996
- DELEUZE, Giles, **Superpositions**, Ed Minuit, Paris , 1979
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro: lineamientos de una nueva tecnologia**. Buenos Aires:Galena. 1997.
- DE TORO, **Semiótica del teatro:Del texto a La puesta em cena**. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- DUARTE, Elisabeth; DE CASTRO, Maria. **Comunicação audiovisual, gêneros e formatos**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- DUBATTI, Jorge. **Cartografia teatral: Introducion al Teatro Comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo:Perspectiva, 1989.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y practica**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas:Editora da Unicamp. 2003
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e terra, 2007
- GARCIA, Silvana. **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- FUGANTI, Luiz, **Projeto solos do Brasil**, aula aberta, 2002
- FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação**. Porto Alegre: 2008.
- GARCIA, Silvana. **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- GIL, João Pedro Alcântara. **Para além do jogo**. Santa Maria: UFSM, 1999.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. São Paulo: Martins fontes 2006

GUINSBURG, J. **Semiologia do teatro**, São Paulo: Perspectiva.

GREINER, Christine. **O corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2006

HALL, Edward T. **La dimension oculta**. Madri: Ed Instituto de estudos de administracion local, 1973.

JANINE RIBEIRO, Renato. **Não há pior inimigo do conhecimento do que a terra firme**. São Paulo:USP, 1999.

KERKHOVEN, Marianne Van. **El peso del tiempo**. Cuadernos de teatro. Universidad de Málaga/Extension universitária.s/d

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial Ltda. 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo. Global Editora, 2001.

MARINIS, Marco de. **Comprender El teatro, lineamientos de una nueva teatrologia**. Buenos Aires: Ed Galerna, 1997.

MINAYO, Maria Cecília de Souza(org). **Pesquisa social. Teoria, método e criatividade**. Petrópolis:Vozes, 1994.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa:Ed Instituto piaget, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**.Petrópolis:Ed Vozes, 1977.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Teatro contemporâneo: imagens y voces**. Santiago: Universidad /Arcis, 1998.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva,2008

PRADIER, Jean Marie. **Etnocenologia: A carne do espírito**. In: Repertório. Ano1,nº1,1998

PRADIER, Jean Marie. **Os estudos teatrais ou o deserto científico**. . In: Repertório Ano3,nº4, 2000.

PRADIER, Jean Marie. **Toward a biological theory of the body in performance**. New theatre Quaterly, vol VI, number 21, February, 1990. (tradução para fins didáticos de Leda Alcaraz Marocco)

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**, La fabrique editions, 2008,

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar. 1985

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROLNIK, Sílvia, **Pensamento, corpo e devir, uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**, palestra, 1993

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoria y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SCHECHNER, Richard. **Victor Turner's last adventure**. New York: Paj publication 1987

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?**.In: O percevejo. Ano 11, nº 12, 2003

SCHECHNER, Richard, **El teatro ambientalista**, Árbol editorial, Santa cruz de Atoyac, 1988.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979

UBERSFIELD, Anne. **L'École du spectateur**: lire le theatre II. Paris: Éditions Sociales, 1981.

ZILBERMAN, Regina, **Estética da recepção e história da literatura**, São Paulo: Editora Ática, 2009

ANEXO - Texto do espetáculo *Hybris*

O público entra por um túnel estreito e chega a um ambiente cercado de paredes cenográficas. Quando todos entrarem, muda a luz e a Dama das Paredes surge de dentro da parede mimetizada. Ela recebe o público e faz as paredes se moverem para revelar outro ambiente, onde está a personagem da Filha presa a outra parede num canto da sala. Por essa parede surge a Mãe que subitamente pega a Filha pelos cabelos e a traz até o centro da sala, tentando, de forma violenta e compulsiva, pentear os seus cabelos.

(A Filha, de joelhos com os cabelos repuxados pela Mãe, percebe algo no meio do público)

- Quem vem lá?

(Mãe)

- Ninguém.

(Filha)

- Quem vem lá?

(Mãe)

- Já disse, ninguém.

(Filha)

- Mas algo vem de lá!

(Mãe)

- Nada que nos interesse.

(Filha)

- Então reconhece que algo vem de lá?

(Mãe)

- Talvez

(Filha)

- Isso pode ser novo.

(Mãe)

- Às vezes o que parece ser novo, não passa de velhos fantasmas travestidos em sua forma.

(Filha)

- E se isso provocar mudanças?

(Mãe)

- E se isso provocar instabilidade?

(Numa outra extremidade do espaço surgem dois sujeitos.)

(Calibã)

- O que dizer a uma civilização que colocou em risco sua própria existência?

(Crente)

- A-deus!

(Calibã)

- Deus?

(Crente)

- Adeus aos homens, bem vindo os vermes.

(Calibã)

- Qual a diferença se todos que se comportam como vermes acabam na merda.

(Entra a Dama das Paredes batendo-se nas mesmas.)

(Dama das Paredes)

- Eam?...Eamam?..... Iapap!!

(A Dama das Paredes sai de cena)

(Calibã)

- Já fomos macacos.

(Crente)

- Eu não. Fui feito à semelhança de Deus.

(Calibã)

- E, se Deus for uma barata?

(Crente)

- Se Deus fosse uma barata, o mundo seria nojento.

(Calibã)

- O mundo está um nojo - mas Deus não tem nada haver com isso... A divindade talvez tenha sido criada pra suportarmos a falta de sentido existencial das baratas.

(Crente)

- Sua crença demasiada no saber humano é um tipo de fanatismo, sabia?

(Calibã)

- Creio apenas na falência humana... Tanto os homens da fé quanto os do saber não foram capazes de reverter o destino do planeta...

(Crente)

- A fé é como o equilíbrio: só percebemos sua falta quando em queda.

(Calibã)

- Isso é a queda, nossa única saída é evoluirmos ao estágio das máquinas... Sabe, como um software imune às angústias humanas.

(Crente)

- Mas a velocidade da máquina, aceleraria o encontro com a morte.

(Calibã)

- Pra que viver tanto, se nosso organismo não está preparado pra resistir muito?

(O foco volta para a Filha e a Mãe)

(Filha)

- Ainda me escuta?

(Mãe)

- Finjo ouvir.

(Filha)

- E qual o sentido disso?

(Mãe)

- Impor minha verdade?

(Filha)

- Para ser verdade, a palavra deve se confirmar em ação.

(Mãe)

- Quanta besteira. Você deveria ouvir mais sua velha mãe.

(Filha)

- Ser mãe e velha não lhe garante sabedoria.

(O foco volta para Calibã e o Crente)

(Calibã)

- Sabe de uma coisa: faço de tudo pra fugir da neurose alheia.

(Crente)

- O pior é conviver com a própria neurose.

(Calibã)

- Tornei-me alheio a qualquer sentimento.

(Crente)

- Negar o confronto é negar o crescimento.

(Calibã)

- As falhas da alma não são visíveis ao olho humano.

(Crente)

- Depende do olhar... Depende do olhar... Depende do olhar...

(Uma grande sombra cobre a cena e, aos poucos, surge o personagem da Entidade cantando uma canção folclórica da Islândia. Ele vai até a Mãe e a Filha, colocando um cadeado entre elas. A partir daí ele passa a se relacionar com a Mãe atirando chaves por todos os lados, ela tenta pegá-las, a Entidade a imobiliza e, deitado sobre ela, põe uma chave em sua boca, que entra em estado de transe. Enquanto isso, Calibã entra e tenta estuprar a Filha.)

(Mãe)

- Seu animal! Ela é sua filha.

(Entra a Dama das Paredes cantando uma música de autoria de Tonico e Tinoco)

- Adoro papai e mamãe

- Que sempre me deram amor!

- Também quero beijar as mãos

- Da minha vovó e do vovô!!

(Entram as Bailarinas que, com a Dama das Paredes, dançam e lutam com as paredes de forma melancólica.)

(Entram em cena a Filha, Calibã, a Mãe, o Apaixonado e o Crente.)

(Crente)

- Você não se arrepende?

(Calibã)

- É o que mais faço em minha vida

(Crente)

- O arrependimento vem da sua falta de caráter.

(Calibã)

- Arrependimento?... O arrependimento é o único vestígio de nobreza que ainda tenho.

(Crente)

- Sua vida é repleta de justificativas eloquentes, mas suas ações não.

(Calibã)

- Julgar os outros não lhe torna alguém de caráter - no máximo, um moralista.

(Cena do casamento arranjado entre a Filha e o Apaixonado. Entra a Entidade cantando uma canção folclórica da Islândia e levando o cortejo de casamento.)

(A Dama das Paredes dança e movimentada as paredes. A cena muda de ambiente. Ambiente dos elásticos. O público é recebido pelas Bailarinas na dança das impossibilidades.)

(Saem as Bailarinas e entram o Apaixonado e a Filha.)

(Apaixonado)

- Você é linda...

(Filha)

- Só isso?

(Apaixonado)

- Você é linda e maravilhosa.

(Filha)

- Só isso?

(Apaixonado)

- Você é linda, maravilhosa e...

(Filha)

- E o que mais?

(Apaixonado)

- E... Apaixonante.

(Filha)

- E o que mais?

(Apaixonado)

- Você é linda, maravilhosa, apaixonante, sedutora...

(Filha)

- E isso é suficiente pra me amar?

(Apaixonado)

- Isso é amor.

(Filha)

- Pra ser amor tem de ser incondicional.

(Apaixonado)

- Faço de tudo para lhe amar.

(Filha)

- Até matar?

(Apaixonado)

- Eu falei amar.

(Filha)

- Então não ama o suficiente.

(Apaixonado)

- Amo, mas não acho que precise matar pra provar isso.

(Filha)

- Se há um porém, não há amor.

(Sai o Apaixonado e entra a Mãe)

(Filha)

- Mãê...Mãê...Mãêeeee!

(Mãe)

- O que é?

(Filha)

- Como faço pra suportar meu vazio?

(Mãe)

- Não posso ensinar o que ninguém me ensinou.

(Filha)

- Mesmo que eu esteja agonizante?

(Mãe)

- Me faltam referências.

(Filha)

- Talvez você não esteja entendendo o desespero de meu pedido?

(Mãe)

- Quando se é íntima da insatisfação, o sofrimento se expressa no olhar.

(Filha)

- Então reconhece meus sentimentos?

(Mãe)

- A questão é se você reconhece.

(Filha)

- Como enxergar algo, quando estamos emparedados em nossas circunstâncias?

(Filha)

- Mãe...Mãe...Mãe!

(Mãe)

- Nós... Nós somos as paredes. Criamos nossa própria mitologia, nossas crenças, nossa moral... Passamos a vida enfiados num labirinto, procurando sentido, onde não há nada, sentido nenhum. Pra que perder tanto tempo com ficções?

(Filha)

- Estou falando do meu sofrimento.

(Mãe)

- É disso que estou falando.

(Sai a Mãe e entra o Crente)

(Filha)

- Quem é você?

(Crente)

- Ninguém.

(Filha)

- Ninguém?... Ninguém é algo indefinido.

(Crente)

- Prefiro assim... Anônimo, sem vínculos, como um sopro que passa.

(Filha)

- Tudo na vida é um sopro.

(Crente)

- Até o vínculo com sua família?

(Filha)

- Não os tenho para sempre... Até ontem nem tinha pai... E aquele a quem chamo de marido não está imune em se interessar por outra pessoa..Não há garantias, tudo nessa vida é provisório.

(Crente)

- Mesmo assim ainda existe Deus.

(Filha)

- Deus está muito longe.

(Crente)

- Do jeito que você coloca as coisas não sobra muito prá nos sustentar.

(Filha)

- Nos sobra o momento. Na verdade, a única coisa que temos na vida é o momento.

(Crente)

- Então vamos aproveitar este momento.

(Filha)

- Depende, do que ganharia com isso.

(Crente)

- Você quer dizer além de sustentar o prazer?

(Filha)

- Por que os homens têm tanta dificuldade em entender as mulheres?

(Crente)

- Só quero passar uma bela noite com você. E por isso eu faria qualquer coisa.

(Filha)

- Até matar?

(Crente)

- É só dizer quem.

(Entra a Dama das Paredes, interrompendo a ação)

- Orodá iapap e eamam! Euq erpmes em mared roma!

(A Dama das Paredes leva o público para outro ambiente onde estão Calibã e as Bailarinas)

(Calibã)

- A carne é o meu Deus! Meu evangelho é o prazer e a nudez de uma fêmea me transforma num animal sedento... Adoro lambar coxas... Pés... Dorso. Meu ímpeto é cravar as garras na maciez de uma pele feminina... Pra mim é impossível resistir ao corpo de uma mulher e a fúria desse desejo, me deixa num descontrole insuportável. Amém....Amem...Amem.

(Dança do rapel. Bailarinas como imagens sacras penduradas no teto)

(Mudança de ambiente. Em cena estão Calibã e a Entidade.)

(Calibã)

- Vocês conseguem alcançar a plenitude da audição? ...Conseguem alargar suas sensibilidades a ponto de perceber a ausência de som?7

(A Entidade sussurra trechos da canção islandesa)

(Calibã)

- Eu jamais experimentei a ausência de ruídos! Não quer dizer que não acredite no silêncio, mas eu... Não lembro de ter vivenciado essa experiência...Lembro apenas das ausências, por que elas esvaziaram minhas esperanças...Mas antes...Antes eu não era assim...

(Surge Calibã-menino. Texto livremente inspirado em Cidade de Vidro de Paul Auster.)

(Calibã-menino)

- Bum...Bum...Bum...

- Meu nome é Calibã, ou o nome do meu pai é Calibã? Não importa! O que importa é que meu pai tem uma cabeça grande...Tão grande que faz ele imaginar coisas. Ele acredita que as crianças, ao nascer, ainda dominam a linguagem de Deus. Por isso, me proibiu o contato com outras pessoas durante anos. E por causa da falta de convívio, comecei a guardar palavras dentro da mente, mas elas estão revoltadas e não param de fazer barulho na minha cabeça. Só tenho sossego quando o cérebro se enche de ar. Assim sobrevivo, mesmo sem saber quem sou ou quem serei amanhã, pois a cada dia nasço de novo e assim vou me inflando de esperança... Por que quando eu morrer...Bum... Talvez, me torne um Deus.

(Calibã-menino canta junto com a Entidade a música Sérvia e sai de cena.)

(Calibã)

- Assim acabei sugado por um buraco negro... Assim se revelou a solidão... Não por estar só, mas por estar rodeado de pessoas incapazes de dialogar com o outro...Aqueles que se comportam como sanguessugas do desejo alheio e acabam moldando a descrença em nosso espírito. Aliás, nascemos para preencher o desejo de quem?

(Entidade, com o monólogo de Hamlet)

- Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fado, ou tomar em armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes fim, resistindo?Morrer...dormir, nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado?Morrer... dormir. Dormir!...Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade! Porque é forçoso que nos detenhamos a considerar que sonhos possam sobrevir, durante o sono da morte, quando nos tenhamos libertado do torvelinho da vida.Aí está a reflexão que torna uma calamidade a vida assim tão longa! Porque, senão, quem suportaria os ultrajes e desdêns do tempo, a injúria do opressor, a afronta do soberbo, as angústias do amor desprezado, a morosidade da lei, as insolências do poder e as humilhações que o paciente mérito recebe do homem indigno, quando ele próprio pudesse encontrar quietude com um simples punhal?

(Saem em procissão a Entidade e Calibã. Calibã-menino passa com seu monociclo e a Dama das paredes começa a movimentar o público para a troca de ambiente.)

(Em cena a Mãe e Calibã)

(Mãe)

- Lembra da nossa primeira dança?

(Calibã)

- Como esquecer? Quando nos conhecemos eu não tinha esperanças em mais nada... Mas aquela dança me recuperou daquele estado anímico, que você fez questão de me recolocar.

(Mãe)

- Foi você quem viciou em garotinhas.

(Calibã)

- A proposta foi sua e era delicioso ensinar aquelas meninas sedentas por vida a terem prazer.

(mãe)

- Era pra ser só uma brincadeira.

(Calibã)

- Peitos eretos e bucetinhas novas tornam qualquer brincadeira perigosa.

(Mãe)

- Foi esse seu jeito de ver as coisas que me fez ir embora...

(Calibã)

- Mas deveria ter me contado sobre a gravidez.

(Mãe)

- Seria perigoso.

(As Bailarinas e a Damas das Paredes dançam e se integram aos dois. Depois de dançar, a Mãe, as Bailarinas e a Dama das Paredes deslocam uma parede e saem de cena, revelando o Crente atrás da parede.)

(Crente)

- Acho que vou ter que matá-lo, mas não tome isso como algo pessoal.

(Calibã)

- Entendo. Deve ser apenas um de seus dogmas.

(Crente)

- Mais ou menos isso.

(Calibã)

- É claro, nada tão exato.

(Crente)

- Exatamente.

(Calibã)

- Sabia que palavra cretino origina da palavra cristão?

(Crente)

- Sabia que só o poder de deus é capaz de reprimir os impulsos sanguinários dos homens?

(Calibã)

- Que ironia, o poder de deus é o poder da morte.

(Crente)

- E quem disse que a morte não é um ato de purificação?

(Calibã)

- Se tempos vazios como o nosso geram tantos poetas medíocres, o quê esperar de fundamentalistas religiosos como você.

(Crente)

- Só estou atendendo a um pedido de sua filha.

(Calibã)

- O que você fez com minha filha?

(Crente)

- Nada que você já não tenha feito.

(Calibã)

- Quem vai matá-lo sou eu, seu filho da puta.

(A filha entra em cena.)

(Filha)

- De onde tirou que era pra matar meu pai?

(Crente)

- Há alguém que mereça morrer, mais do que ele?

(Calibã)

- Pessoas insuportáveis e onipotentes como você.

(Crente)

- Depois do que fez a sua filha, o mundo ganharia muito com sua eliminação.

(Filha)

- Essa discussão não importa mais.

(Calibã)

- Ele tem razão. Você tem todo o direito de me querer morto.

(Filha)

- Também tenho o direito de ter um pai.10

(Crente)

- Afinal quem devo matar?

(Filha)

- A vingança deve ser saboreada ao ponto e este não é o ponto e nem o momento... O momento é de falar de rejeição...Esse sentimento que crava na alma e gera suas metástases.

(Crente)

- Está bem, eu aguardo o momento.

(Sai o Crente.)

(Calibã)

- Você não sabe o quanto ganhou com a minha falta. Sou incapaz de gerar coisas boas, fui marcado por uma ausência imperceptível que se dá com a presença do outro...Um outro incapaz de lhe enxergar...Aquele que olha e não vê.

(Filha)

- Quando você era novo o que esperava de seus pais?

(A parede gira sumindo com Calibã e revelando Calibã- menino.)

(Calibã- menino)

- Sempre achei que os pais fossem pra nos proteger... Jamais os imaginei responsáveis pelo nosso sofrimento.

(filha)

- Então porque negar aquilo que reivindica?

(Outra parede gira revelando Calibã do lado oposto do Calibã- menino que permanece em cena.)

(Calibã)

- Por ter perdido as convicções... Por ter me entregue aos excessos... Não sei... Sempre fui movido por uma crença enlouquecida e selvagem, que foi sugada por essas ausências, a ponto de, hoje, ter sobrado muito pouco de mim... Talvez apenas a loucura.

(Filha)

- E nessa loucura ainda há espaço pra uma filha?

(Calibã- menino)

- Sinceramente, pessoas egoístas demais deveriam ser proibidas de terem filhos.

(Cena de imagem: as duas paredes são movimentadas com os personagens pelo ambiente. Após, giram 180 graus revelando o Apaixonado no lugar do Calibã-menino. Ficam só a Filha e o Apaixonado em cena.)

(Apaixonado)

- Eu mudei... Mudei mesmo! Estou me libertando de valores anacrônicos, vivendo novas experiências para abrandar minha raiva.

(Filha)

- Do quê está falando?

(Apaixonado)

- Cansei de ser coadjuvante nesta sociedade do espetáculo.

(Filha)

- Qual o interesse nesse festival de canastrice?

(Apaixonado)

- Por que tenho muito talento pra protagonizar essa imbecilidade.

(Filha)

- Pode ser, mas não estou entendendo aonde quer chegar.

(Apaixonado)

- Ontem matei um cara e filmei tudo pra colocar na rede.

(Filha)

- Você enlouqueceu, ninguém vai acreditar... Vão achar que é montagem.

(Apaixonado)

- Mas quando eu expuser meus cadáveres em praça pública, os abutres vão me venerar.

(Filha)

- Cadê aquela pessoa cheia de princípios que cativava com sua ingenuidade comovente?

(Apaixonado)

- Seu pedido me fez perceber o quanto meus ideais são ridículos diante de um mundo sem princípios. Percebi que era hora de libertar meu sentimento mais vil e aderir à ética big brother, me expondo nessa orgia de expiações e eliminando todos que me desagradam.

(Filha)

- Então vendeu a alma.

(Apaixonado)

- Nossas almas perderam o valor no mercado faz tempo, por isso posso matar quem você quiser.

(A Mãe entra em cena e carrega a Filha pelo cabelo. Ao mesmo tempo, a Dama das Paredes segura o apaixonado pelos cabelos e saem de cena. Entram as Bailarinas que conduzem o público para outro ambiente com a dança dos cabelos.)¹²

(No outro ambiente está a Mãe puxando a Filha pelos cabelos. Todos os outros personagens também estão presentes, com parte do corpo em cena e parte mimetizada nas paredes.)

(Filha)

- Pára...Pára...Pára... Me larga, não quero mais que toque em mim.

(Mãe)

- Só estava tentando arrumar seu cabelo.

(Filha)

- Estou bem grandinha pra fazer isso sozinha.

(Mãe)

- Mas sou eu quem sempre resolvo os seus problemas.

(Filha)

-Então está na hora de romper com essa dependência, não acha?

(Mãe)

- Só quando você aprender a não se borrar toda por qualquer coisa

(Filha)

- Agora tenho um pai pra me ajudar.

(Mãe)

- Engana-se com ele...Seu pai é do tipo que adora humilhar as pessoas... É uma tara, assim como alguns homens só conseguem trepar com anãs, seu pai só se satisfaz degradando os outros.

(Filha)

- Sua posição de vítima se choca com suas manipulações e autoritarismos.

(Mãe)

- Você se acha tão superior, no entanto não percebe que faço isso prá preservá-la... Sei o quanto é frágil...Somos iguais... A criei para ser a filhinha da mamãe, por isso, apesar de tudo, você sempre volta pra mim.

(Filha)

- Quando os sonhos resistem, o ser humano pode surpreender.

(Mãe)

- O problema é que os sonhos só resistem em nosso sono.

(Filha)

- Mesmo assim podem nos despertar pra liberdade.

(Mãe)

- É impressionante o quanto as crianças despreparadas se seduzem com qualquer doce.

(Filha)

- É pra me tornar uma pessoa preparada, pedi a um amigo para afastá-la de mim...e prá poder respirar tenho que mantê-la longe, “MAMÃE”.

(Entra o Crente e pega a Mãe pelo braço.)

(Mãe)

- Até prá isso você precisa que alguém lhe ajude.

(A Entidade adormece a Filha, depois se deita sobre ela e beija-lhe a boca. Surge Calibã-Menino em cena.)

(Calibã-Menino, recita poema que uma livre tradução da canção Sérvia.)

- Tornou-se noite Rei do trono celestial. Não me esqueça mísero, Faça que minha alma permaneça acordada. Eu dormi doce demais, Colado no estofado dos pecados, Muita gente está em grande perigo neste sono.

(Sai Calibã- menino. Antes da Filha ser despertada, sai a Entidade e entra Calibã)

(Filha, ao acordar)

- Pai, estamos livres.

(Calibã)

- Como assim?

(Filha)

- Podemos compensar o tempo perdido e, finalmente sermos pai e filha.

(Calibã)

- Já lhe disse: pessoas egoístas deveriam ser proibidas de terem filhos... Não sou do tipo pai, não consigo nem cuidar de mim, como posso cuidar de outro ser?

(Filha)

- Mas preciso de sua ajuda.

(Calibã)

- Garota, você foi criada para ter uma vida normal... Tem tudo pra se vender à moda dessa era supersônica...Terá um futuro próspero, investido no sentimentalismo barato de nosso tempo, capitalizando o tédio de suas relações em grandes festas – cabeleireiros – cartões de crédito - musculação – plásticas – traições – sedativos...Vai se esbaldar nessas trivialidades sem ter motivos para se questionar intelectualmente, e quando sentir necessidade de dar algum sentido existencial a sua vida, terá filhos pra depois doá-los a babás deliciosas...Eu, infelizmente não tenho estômago pra me resignar como vovô, por isso é melhor cair fora agora...Sou vira-lata demais.

(Filha)

- Mamãe tinha razão.

(Calibã)

- É, era o que ela vivia dizendo.

(Os outros personagens começam a se movimentar e depois saem de cena, deixando Calibã sozinho.)

(Calibã)

- Melhor assim, não infecto ninguém com minha falta de esperança, pois cheguei ao fim da paródia! Sim, pa-ró-dia, por que a existência humana é uma comédia, e é comédia por acreditarmos que não seja uma comédia.....Somos escravos de nossas contradições, reféns da paixão, por isso instauramos o pânico, é pra suportarmos a falta de espanto com as atrocidades, das quais nos tornamos familiares....A gente gera monstros por que tem a ilusão de poder enfrentá-los, mas quando nos deparamos com nossas impossibilidades, o medo toma conta. Sabe por quê? Por que a gente é feito de esperança e se essa esperança se esvazia.....É preciso muito esforço pra não se dar um tiro na cabeça... Um esforço demasiado, a ponto de nos tornar íntimos de nosso emparedamento cerebral ...

(Calibã se movimenta em direção à parede, depois penetra na parede, enquanto ouvimos Calibã-menino em off)

- Bum...Bum...Bum.

Não importa - a linguagem de deus

Por causa dessa falta

Palavras dentro da mente.

O cérebro se enche de ar.

Me inflando de esperança,

Talvez me torne um deus.

(Depois ouvimos dois tiros fora de cena. Estoura a trilha para uma dança frenética de movimentos e violência que começa numa sombra chinesa nas paredes que serão transpassadas pelas Bailarinas que passam pelo público e se encontram no centro da cena. Então as paredes começam a se movimentar emparedando o público e as Bailarinas que assumem a sua função de Erínias. Após, as paredes voltam ao normal deixando uma abertura para a saída das Bailarinas. A luz abaixa e som sobe para depois sumir.)

Fim.

