

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes – Departamento de Arte Dramática
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Ágata Baú



The Elephants, Salvador Dalí, 1948

IMAGENS DA PINTURA COMO ESTÍMULO PARA A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM TEATRAL

Porto Alegre, agosto de 2010.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes – Departamento de Arte Dramática
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado
Linha de Pesquisa 1: Processos de Criação Cênica

Imagens da pintura como estímulo para a composição da personagem teatral

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
(Processos de Criação Cênica),
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Mestranda: **Ágata Baú**

Orientação: **Profa. Dra. Mirna Spritzer**

Porto Alegre, agosto de 2010.

B337i Baú, Ágata

Imagens da pintura como estímulo para a composição da personagem
teatral /

Ágata Baú; orientadora: Mirna Spritzer. --- Porto Alegre, 2010.

116 f.

Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Rio Grande
do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas – Processos de Criação Cênica, Porto Alegre, BR- RS, 2010.

1. Personagem : Construção. 2. Representação Teatral. 3. Imagens da
Pintura. I. Spritzer, Mirna. II. Título.

CDU: 792.028

Catálogo na Fonte --- Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

*“Só é possível atravessar o deserto se você se
concentrar num outro lugar, numa outra
pessoa; só assim se tornará insensível às
intempéries, ao cansaço, às intolerâncias do
corpo e às dúvidas da mente.”¹*

¹ BARBA, Eugênio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 27.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria o mesmo, ou talvez nem existisse, sem a presença ativa de algumas pessoas. Aproveito o momento para tornar público o meu carinho, respeito e agradecimento a esses:

À minha família: Ricardo Seifert Miranda e Débora, Mônica e Gilberto Baú e aos amigos queridos, pela paciência, apoio e incentivo em tempos difíceis ou felizes.

À Mirna Spritzer, pela orientação generosa, atenta e afetuosa.

Aos professores da graduação Roberto Birindelli e Marta Isaacsson e aos inigualáveis Vincent Van Gogh, Jackson Pollock e Salvador Dalí por plantarem a semente.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela oportunidade de participar de um programa de ensino público, gratuito e de qualidade.

Em especial à Luiza Barison Sperb (Luli) e Vívian Salva (Vivis), pela parceria e dedicação, por darem vida ao meu sonho e por acreditarem, mesmo antes que eu soubesse definir em palavras o que vinha pela frente.



*Plans par couleurs, Frantisek Kupka,
1910-1911²*

² <http://artbite.fr/Frantisek-Kupka-1871-1957.html> em 05 de abril de 2010.

SUMÁRIO

Resumo	06
<i>Abstract</i>	07
A viagem das possibilidades	08
As origens	11
I – Os caminhos	17
I.1 – Aspectos possíveis para personagem, imagem, organicidade e mimodinâmica.....	17
I.2 – provocações para a criação cênica	22
II – A experiência	34
Considerações finais	92
Bibliografia	96
Sites consultados	100
Anexos	101
A Filha do Teatro – texto adaptado	102
Autorizações para uso de imagem	114
DVD com vídeos do processo	115

RESUMO

O objeto de estudo desta Dissertação de Mestrado é o processo de composição da personagem teatral tendo imagens da pintura como estímulo para a mobilização física e emocional do ator no momento de criação. Traz alguns conceitos e definições sobre o trabalho do ator, abordados nesta pesquisa. Propõe um breve encontro com encenadores que buscam motivações diversas em suas propostas de criação cênica e que se aproximam de alguma forma do objetivo desta. Apresenta a experiência prática sobre o processo de composição das personagens do texto “A Filha do Teatro”, de Luís Augusto Reis. Tece considerações sobre os caminhos escolhidos, sobre a repercussão da proposta na criação artística do ator e sobre encaminhamentos futuros.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; composição de personagem; imagens da pintura; processo de criação cênica; atuação.

ABSTRACT

The object of study of this dissertation is the process of the composition of the theatrical character having paintings as a motivation for a physical and emotional mobilization of the actor that made part of this research, in their cultivation moment. The text presents some concepts about the actor process, addressed in this research. It proposes a brief encounter with theater artists that search different motivations in their scenic developing proposals that are closer to the objective of this paper. It presents a practical experience about the character developing of the play "A filha do teatro", by Luís Augusto Reis. It evolves considerations about paths chosen and about the repercussions in the artistic creation and future referrals.

KEY-WORDS: theater; character development; paintings; scenic composition process; acting.

A VIAGEM DAS POSSIBILIDADES

Entre 12 e 27 de outubro de 2007 fiz minha primeira viagem internacional. Uma experiência que foi muito além da observação e contemplação de monumentos, parques e museus. Cheguei no dia 13 em Milão e passei por diversas cidades da Itália até sair de Roma no dia 22. Neste período, muitas igrejas e inúmeras ruínas, mas o que mais me chamava a atenção eram as representações do humano e do mitológico. A perfeição e riqueza dos detalhes era algo que me fascinava. *O movimento no estático.*

Depois disso, já em Paris, fiz um roteiro para aproveitar o máximo do que a cidade oferecia. E foi aí que quase enlouqueci. Eu sabia que Paris tinha muita arte, mas não imaginava que isto mexeria tanto comigo.

Nesta época eu sabia o que queria para o meu projeto de Mestrado, mas não tinha definido como seria a parte prática que realizaria. Foi arrebatador o sentimento quando tive contato com os originais de tantos artistas que até então só conhecia por reproduções. E cada um provocou em mim reações bastante diferentes: as mãos e faces de Auguste Rodin, a quantidade de tinta usada por Vincent Van Gogh, os pingos de Jackson Pollock, a descoberta de Frantisek Kupka e Henri-Edmond Cross, a delicadeza de Claude Monet, Salvador Dalí, Joan Miró, Leonardo Da Vinci, e tantos outros artistas. E tudo o que eu descobria me fazia pensar no quão estimulante era a obra e imaginava como seria maravilhoso estudar arte em Paris, como seria realizar a minha prática usando as obras de verdade, não somente reproduções que, infelizmente, não chegam perto da intensidade das originais.

Quando pensei que gostaria de pesquisar o uso de imagens como estímulo no processo de composição da personagem, já tinha como certo que,

na parte prática, utilizaria reproduções de pinturas. Mas no primeiro contato com algumas esculturas em Florença, me apaixonei e me perdi. Fiquei mexida, mas não imaginava o quanto. A cada cidade que visitava, reservava muitos minutos para apreciar as esculturas que encontrava a riqueza e perfeição dos detalhes. Já em Paris, quando visitei a tumba de Napoleão, tive certeza de que queria experimentar como seria compor uma personagem partindo daquelas estátuas femininas que cercam a tumba. Incrivelmente fortes e cheias de atitude. Pensava quem poderiam ser aquelas mulheres, se tiradas do contexto e inseridas numa outra realidade. Naquele mesmo dia, fui ao Museu Rodin, e seus trabalhos só reforçavam minha escolha e meus desejos até que entrei numa sala desse local e, de surpresa, me deparei com as obras de Van Gogh. Meus olhos se encheram de lágrimas e quase não me contive. Já admirava seu trabalho há muitos anos, mas não fazia idéia de que me sentiria tão repleta ao encontrar uma obra verdadeira desse grande artista. E esta visão me estimulou tanto que tive (mais uma) certeza de que queria experimentar na prática como seria trabalhar usando suas obras como ponto de partida.

E assim fui indo, de museu em museu, a parques, monumentos, ruas, metrô. E cada parada ou mesmo cada passada me sugeria mais possibilidades e me fazia querer poder experimentar na prática tudo e logo. Essa viagem foi pra mim, mais do que a realização de um sonho (o de conhecer Paris): foi um momento de abertura da mente, de enriquecimento de possibilidades e de muitos e intensos momentos de prazer visual e intelectual.

Então fui fotografando tudo o que achava interessante, tudo o que imaginava que poderia ser bom para o projeto e para outras experiências profissionais de construção de personagem, procurando ângulos nas esculturas e instalações e qualidade nas pinturas.

Algum tempo se passou e ainda muitas vezes me pego pensando em tudo o que conheci e estas lembranças ainda me encham de entusiasmo. São as minhas *imagens-estímulo*, que me impulsionam a querer investigar mais

e experimentar novas formas de abordagem e relação entre obras das artes visuais e dramáticas. Assim,

Esse início, intencional por excelência, caracteriza-se por um estado de prontidão interna. Aí se unem pedaços da vida cotidiana (antes não notados), sonhos, leituras, conversas. Sabemos que, quando nossa atenção está voltada, de modo sincero (não meramente por obrigação), para algo em particular, qualquer acontecimento pode ser distorcido, aproveitado, modificado para servir a esse interesse especial. Há em tudo um sentido, o sentido do nosso desejo. O mundo (poder-se-ia radicalizar aqui) é transformado quando estamos fora do nosso estado habitual. Um estado de latência criativa altera o curso das coisas, prolonga ou encurta os dias, modifica o rosto das pessoas e infunde nova cor aos acontecimentos.

Essa realidade, alterada pela lente subjetiva, torna-se um estímulo direto a interferir nos acontecimentos ainda pouco claros do mundo interior; ocorrem lembranças a partir de tolas cenas de rua, imagens brotam em meio a situações banais; a sensibilidade aumenta, atenta a tudo o que possa servir ao trabalho que se processa lentamente no interior.³

³ AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 174.

AS ORIGENS

O interesse pelos processos de criação do ator manifestou-se já no início do curso de Graduação em Artes Cênicas nesta Universidade, quando descobri na prática que muitos caminhos são possíveis no trabalho do ator. Cada professor propunha uma maneira diferente de abordagem da personagem, caminhos diversos para um mesmo fim. Alguns destes me foram muito prazerosos, outros extremamente duros e alguns ainda não me levaram a nenhum lugar especial. Além dessas experiências, tinha na bagagem o curso de formação que fiz no Depósito de Teatro em 2000, um ano antes de começar a graduação: mais um processo totalmente diferente.

Desde que comecei a estudar teatro, me envolvi em algumas montagens de espetáculos, com pessoas e propostas diferentes e algumas vezes o diretor não dava nenhuma motivação para que o ator criasse sua personagem. Percebi que isso era um problema, tanto para mim quanto para meus colegas de cena:

Mais do que nunca, quando cada diretor tem sua proposta muito individual (que pode se assemelhar aqui e ali com outras propostas conhecidas, mas jamais será idêntica) que é fruto de tudo o que já se fez no passado (um pouco de Meierhold, uma pitadinha de Simbolismo ali, umas imagens expressionistas aqui, um deslocamento cênico tipo Bob Wilson, algumas cenas de triangulação com a platéia para temperar melhor o resultado final...) é de se perguntar a quem o ator pede socorro.

Há, sem dúvida, aqueles casos nos quais o diretor diz o que quer (pede o efeito exato) e ajuda o ator a chegar até ele; oferece estímulos e instrumentação técnica, conselhos, opções de caminhos, etc. Mas há outros encenadores que simplesmente estão preocupados com o produto final, e o ator é que deverá chegar sozinho até a criação pretendida pela direção. No teatro

experimental, o diretor deverá, talvez mais do que nunca, ser também um diretor de atores.⁴

Pensando nas experiências vividas dentro e fora da academia, destaco três que me foram mais estimulantes e interessantes:

Primeiro a realização da disciplina de *Interpretação V*⁵, ministrada pelo Professor Roberto Birindelli, que usou reproduções de pinturas para que a partir delas seus alunos experimentassem movimentos, motivados pelo sentimento que a pintura provocava em cada um, que iam modificando-se através de alterações de ritmo e amplitude até que chegassem a uma forma que serviria de molde para o corpo da personagem que já estava sendo preparada por cada aluno. Para ele, esse procedimento “agrega na linguagem, na composição corpórea das figuras, no repertório e qualidade do material”⁶. Essa experiência não foi levada para o trabalho final da disciplina: serviu como um exercício de aula para que os alunos liberassem sua imaginação e seus corpos. Nessa ocasião, escolhi uma gravura de Salvador Dalí, *Os Elefantes* (imagem da capa), e trabalhei a sensação de desequilíbrio que sentia vendo as pernas longuíssimas dos elefantes retratados naquela pintura.

Outra, a experiência como bolsista de Iniciação Científica na pesquisa “Princípios e Estratégias de Articulação da Partitura de Ações Físicas e o Texto Dramático na Composição do Personagem”, com orientação da Professora Doutora Marta Isaacsson de Souza e Silva, em que fiz um trabalho de observação de outras duas bolsistas em uma prática na qual se utilizava a sugestão de atmosferas (sugestão de diferentes densidades do espaço) para modificar a qualidade das partituras elaboradas anteriormente para a composição das ações de suas personagens, as quais já haviam sido estudadas detalhadamente e identificados seus traços distintivos e verbos de ação.

⁴ AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 284-285.

⁵ Disciplina de caráter obrigatório no curso de Graduação em Teatro (UFRGS), em 2004/1.

⁶ Depoimento de Roberto Birindelli por e-mail em resposta a questões sobre este processo de trabalho, em 10 de Agosto de 2009 (enviado para agatabau@yahoo.com.br).

O que me encantava eram as possibilidades de criação que fugiam do racional, do previsível ou que, de certa forma, borravam a área de controle e conforto do ator. Processos que permitiam que este ampliasse seu repertório para o trabalho, o “de onde partir”, e que dessem ferramentas para que o ator possa se nutrir de elementos que o auxiliem a acessar um estado e encontrar formas de ir adiante.

Quando pensei o que gostaria de pesquisar para o Mestrado, sabia que o caminho estava relacionado ao trabalho do ator. Então, lembrei dessas vivências e pensei nas tantas formas de sugestão de imagens para auxiliar o ator na composição da sua personagem de maneira orgânica e original. Naquele momento encontrei o rumo que iria tomar.

Depois de definido o campo de estudo, tive a oportunidade de fazer a minha primeira viagem internacional: algumas cidades da Itália e Paris, conforme relatado anteriormente. E foi aí que despertou em mim o desejo de experimentar como seria utilizar aquelas esculturas e pinturas que encontrava em toda a parte, tão cheias de significados e possibilidades, na composição de uma personagem. O contato com as obras ao vivo mexeu comigo de forma arrebatadora e ampliou muito a minha percepção sobre elas e suas potencialidades.

Escolhi, então, a rota que iria percorrer. Optei por trabalhar com reproduções de pinturas já que esculturas precisariam necessariamente de um trabalho com o original e, infelizmente, tenho que contar com fotografias dos originais, uma vez que não teria como levar as pessoas que estão comigo na aventura prática para perto das obras, ou por estarem estas muito longe ou por eu não ter como prever o seu período de exibição pública em museus.

Para a experimentação prática desta proposta, decidi trabalhar com outras atrizes, afim de que eu pudesse fazer a condução do trabalho e ter o olhar de fora. Escolhi o texto “A Filha do Teatro” (Prêmio Funarte de Dramaturgia em 2003), de Luís Augusto Reis, um texto da dramaturgia contemporânea, que me interessou justamente por ser desafiador, no sentido

que não pré-determina características, dá menos informações objetivas sobre as personagens e sobre a cena, clima, etc.

Para apresentar este processo, utilizo as anotações feitas nos diários de trabalho, meu e das outras atrizes, os registros em fotografias e vídeos (alguns destes incluídos no DVD em anexo) feitos durante os encontros e as reproduções das obras da pintura escolhidas. Trago as nossas descobertas durante os exercícios, extraindo dos diários de trabalho passagens que expressam, ilustram e/ou relatam sentimentos e reações sobre o que foi feito, os resultados e conclusões que chegamos no momento. Procuo mostrar não somente as passagens em que tivemos resultados positivos, mas também aquilo que não teve um efeito satisfatório, as dificuldades e problemas que tivemos no caminho, enfim, os tropeços que fazem parte do crescimento e desenvolvimento do processo que estava sendo construído.

Busco, através deste trabalho, ampliar os estudos sobre processos de composição de personagem e o trabalho de ator, contribuindo para a pesquisa em artes cênicas e para a prática teatral.

Além disso, desejo explorar um dos caminhos desta via tão rica para o ator, capaz de estimular sua criatividade e sensibilidade. Um meio para que este fuja dos *lugares comuns* e da *mesmice*⁷ de sua arte, formas que resultam em atuação não orgânica, deixando as construções frequentemente muito parecidas, independente do personagem que compõe. Uma via provocadora, estimulante e surpreendente tanto para quem faz quanto para quem observa, impregnada de sentido, atmosfera, imagem. Que propõe um novo caminho que pode trazer uma atuação mais fresca e arejada:

Usando somente seus maneirismos, o ator acaba destituído de imaginação; todas as personagens tornam-se-lhe a mesma.

Criar, na acepção geral, significa descobrir e mostrar *novas coisas*.⁸

⁷ Entendo os “lugares comuns e a mesmice” como quando os atores se colocam sempre da mesma forma em cena, com o mesmo tipo de trabalho de interpretação, quando não surpreendem, quando não buscam ou não encontram algo novo que enriqueça a sua arte.

⁸ CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 32.

Defendo aqui que a pintura é um elemento de criação riquíssimo, pois possibilita diversas formas de leitura, relação e entendimento. A imagem como mote de composição é como a *idéia*⁹ de Pina Bausch: é uma resposta sem limites, que pode ser um gesto ou uma seqüência de movimentos, pode ser um som ou uma pausa. Sem limitações, sem restrições, que vai ser trabalhada, transformada e inserida nesta dramaturgia contemporânea que nos dá tantas lacunas a serem preenchidas. A imagem como provocadora, libertadora das amarras e dos vícios entranhados nos nossos corpos/mentes.

O que me instiga nesse momento é justamente a relação que se pode estabelecer entre o texto dramático e a pintura quando se vai em busca da composição de uma personagem. São universos que se cruzam, se complementam e colaboram mutuamente no trabalho do ator, que busca formas de renovar sua arte.

A estrutura do trabalho divide-se em dois capítulos: no primeiro, traz conceitos e definições sobre o trabalho do ator, abordados nesta pesquisa, além de um breve encontro com encenadores que buscam motivações diversas em suas propostas para a criação cênica. No segundo capítulo, a experiência sobre o processo de composição de personagens, trabalhando com uma adaptação do texto "A Filha do Teatro", de Luís Augusto Reis, utilizando imagens da pintura como um meio para favorecer este processo, enriquecendo o vocabulário corporal e estimulando a criatividade das atrizes. Após, uma reflexão sobre os caminhos escolhidos e resultados alcançados com a proposta, consideração sobre a experiência e suas possibilidades artísticas e criadoras. Segue-se a este a bibliografia consultada e os anexos.

Encerro esta introdução trazendo as palavras de Peter Brook:

Isso nos leva à questão do ator como artista. Pode-se afirmar que um verdadeiro artista está sempre disposto a qualquer sacrifício para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não correr riscos, e por isso é convencional. Tudo o que é convencional, tudo o que é medíocre, está relacionado a este medo. O ator convencional põe um lacre em

⁹ Ver 1.2 – *diferentes provocações para a criação cênica*, sobre o trabalho de Pina Bausch.

seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege 'constrói' e 'lacrta'. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.¹⁰

E este é o meu desejo maior: encontrar formas para derrubar as paredes que tantas vezes cerceiam a criatividade do ator, oferecendo alternativas para que tenha autonomia, liberdade e satisfação com seu ofício.

¹⁰ BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 20.

I

OS CAMINHOS**I.1 – Aspectos possíveis para personagem, imagem, organicidade e mimodinâmica**

No início deste trabalho percebi que era importante que eu tivesse clareza quanto aos aspectos de alguns termos que estavam sendo empregados, mesmo que de forma indireta, na pesquisa. Algumas palavras são usadas em tantos contextos diversos, que achei necessário um momento para deixar mais claro o meu entendimento dos mesmos. Para tanto, selecionei termos que possuem muitas vezes diferentes definições de acordo com o tipo de trabalho a que se propõe ou com a postura artística do indivíduo. Aspectos que devem ser esclarecidos, conforme as minhas escolhas para o desenvolvimento deste trabalho.

De maneira breve, apresento os aspectos fundamentais de *personagem, imagem, organicidade e mimodinâmica*, termos que apoiaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Personagem

São inúmeras as definições possíveis para *personagem*, variando conforme o contexto que está inserido e na forma como é tratado. O dicionário Aurélio traz uma definição bem ampla, dizendo que *personagem* é “cada um dos papéis que figuram numa peça teatral ou filme, e que devem

ser encarnados por um ator ou uma atriz; figura dramática".¹¹ Já Renata Pallottini especifica:

Ser composto pelo poeta a partir da realidade, o personagem não reúne, em todo caso, *todos* os traços passíveis de serem encontrados num ou em muitas pessoas, seus modelos.

Personagem seria, isso sim, a imitação, e portanto a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios.¹²

Nesta pesquisa, as personagens são aqueles seres incompletos e fragmentados que habitam o texto dramático e que ganham corpo e vida quando o ator as preenchem com as energias, movimentações e sensações experimentadas anteriormente pelo contato com as imagens da pintura. Não é um processo de *encarnação* ou *imitação* de algum ser, mas a composição de algo novo influenciado diretamente pelas vivências e escolhas de cada ator.

A personagem está intimamente ligada com o ator, que é a base para a sua existência na cena, que a transforma e lhe dá concretude, tornando-a extremamente pessoal na forma como é apresentada, permitindo que cada ator que a represente em cena, apresente-a de uma forma diferente e particular.

Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, descreve longamente o que seria a personagem. Dessa explanação, destaco uma pequena parte que interessa a pesquisa aqui desenvolvida, quando fala na relação da personagem lida e da personagem vista:

O estatuto da personagem de teatro é ser encarnada pelo ator, não mais se limitar a ser esse ser de papel sobre o qual se conhece o nome, a extensão das falas e algumas informações diretas (por ela e por outras figuras) ou indiretas (pelo autor). A personagem cênica adquire, graças ao ator, uma precisão e uma consistência que fazem-na passar do estado virtual ao estado real e icônico.¹³

¹¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 1316.

¹² PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989. p. 5.

¹³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et.al.* São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 288.

Imagem

Certamente *imagem* é uma das palavras mais utilizadas no decorrer deste trabalho. Não somente quando apresento a experiência, mas desde o princípio: vai do título às considerações finais. A noção de *imagem* permeia todo o texto e deve ser esclarecido o seu entendimento para esta pesquisa, já que “a imagem desempenha um papel cada vez maior na prática teatral contemporânea, pois tornou-se a expressão e a noção que se opõe àquelas de texto, fábula ou ação.”¹⁴

Jean-Paul Sartre traz uma definição que vai ao encontro do que busco aqui:

A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. [...] A imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá a consciência da imagem. [...] Ela possui a estranha propriedade de poder motivar as ações da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objetos exteriores, embora não contenham semelhança com elas, despertam na alma idéias; as idéias não vêm dos movimentos, são inatas no homem, mas é por ocasião dos movimentos que elas aparecem na consciência. Os movimentos são como signos que provocam na alma alguns sentimentos.¹⁵

Exploro aqui a noção de *imagem* como um ponto fundamental, um alicerce desta pesquisa. É de onde partem as idéias, os impulsos. É estímulo, é processo e é resultado. A imagem não está somente no papel, mas também está nele. É a reprodução de uma pintura e é o que é provocado na pessoa quando em contato com ela. É uma lembrança, um som, um movimento, uma idéia.

Ofereço imagens da pintura para as minhas atrizes e elas criam outra imagem quando em contato com esta, que vai se refletir no trabalho que vem em seguida, de acordo com as sensações e impressões de cada uma, misturadas com as imagens construídas com as leituras do texto dramático trabalhado, com as discussões sobre o mesmo, com as vivências pessoais de

¹⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et. al.* São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 204.

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 13-14.

cada uma de nós, já que isso certamente interfere na nossa percepção do mundo ao redor.

A noção de *imagem* ultrapassa o físico e se preenche de sensações, experiências, expectativas, sensibilidade.

Organicidade

O conceito ou definição de *organicidade* é bastante abrangente. Luís Otávio Burnier define de forma bastante simples:

Devemos ter claro que, no que se refere à *organicidade*, podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo *de vida* que alimenta/engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator; e, no segundo, da *artificial naturalidade* de que nos fala Craig, ou seja, do *fluir* coerente da linha de força de uma ação física ou de uma seqüência de ações físicas.¹⁶

Para esta pesquisa, a *organicidade*, ou o orgânico, está relacionado com a verdade, em como o trabalho está repercutido no ator e em como ele, por sua vez, expõe essa verdade. Refere-se ao que nos parece crível, à verdade no trabalho do ator. A fluidez dos movimentos, posturas, formas de dizer o texto, na relação com o colega. A palavra em si não é usada com frequência no texto, mas está impregnada nos objetivos, na nossa busca para encontrar formas de ir adiante, de aproveitar ao máximo as possibilidades de composição das personagens, de acreditar no que se está fazendo.

Mimodinâmica

Conceito trazido para esta pesquisa através dos procedimentos de Jacques Lecoq, que dá corpo para a experiência prática deste trabalho:

O processo *mimodinâmico* põe em jogo os ritmos, os espaços e as forças dos objetos imóveis. Ao olhar a torre Eiffel, cada um pode

¹⁶ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica a representação teatral*. Campinas, SP: Unicamp, 2001. p. 53.

sentir uma emoção dinâmica e pôr esta emoção em movimento. Se tratará, por sua vez, de uma dinâmica de enraizamento, de impulso vertical, e de velocidade decrescente, que não terá nada a ver com uma intenção de representação "ilustrada" (figuração mimada) deste monumento. Mais que uma tradução, é uma emoção. O termo emoção significa etimologicamente "por em movimento". Na verdade, todos os dias mimamos, sem o saber, o mundo que nos rodeia.¹⁷

É a base do trabalho com as imagens sugeridas para a composição das personagens. Trata do contato com as imagens de uma maneira bastante pessoal e de acordo com a subjetividade de cada um. O que é importante é a habilidade de saber expressar as impressões sobre o que se está observando. A transformação da emoção em ação, seja ela abstrata ou cotidiana, é o que dá força e corpo ao processo, particularizando e dando brilho à criação.

¹⁷ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Tradução Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p. 75. Tradução nossa para: "El proceso *mimodinámico* pone en juego los ritmos, los espacios y las fuerzas de los objetos inmóviles. Al mirar la torre Eiffel, cada uno puede sentir una emoción dinámica y poner esta emoción en movimiento. Se tratará, a la vez, de una dinámica de arraigamiento, de impulso vertical, y de velocidad decreciente, que no tendrá nada que ver con un intento de representación 'ilustrada' (figuración mimada) de dicho monumento. Más que una traducción, es una emoción. El término emoción significa etimológicamente 'poner en movimiento'. De hecho, todos los días mimamos, sin saberlo, el mundo que nos rodea."

I.2 – Provocações para a criação cênica

Preocupo-me aqui em encontrar artistas que busquem, assim como eu, formas de ir adiante, de compor suas personagens (e seus espetáculos) partindo do desconhecido para correr o risco de encontrar o novo, de se surpreenderem consigo mesmas.

Destaco aqui dois encenadores e um grupo que partem de lugares que julgo incomuns, que fogem da abordagem tradicional da personagem, abordagem esta caracterizada por uma exploração a partir da psicologia da personagem, pessoas que buscam motivações para suas composições em elementos que estão fora do universo do texto, que não estão diretamente ligados ou relacionados com as personagens e/ou a dramaturgia que será trabalhada ou desenvolvida em seus processos de criação. Usando motivações diversas em suas propostas, chegam a resultados de reconhecido valor.

Apresento Robert Wilson, Pina Bausch e o grupo Lume, em uma abordagem bastante breve, visto que não se trata de complementar a literatura sobre estes, apenas destacar algumas características sobre seus processos de criação que conversam de alguma forma com esta pesquisa, atuando como provocações para o trabalho.

Vivemos em um momento em que muito nos é oferecido: de forma rápida e superficial, informações demais. É uma vida videoclíptica e não há tempo a perder. O teatro também está inserido nesse contexto. Não é incomum que seja questionador e insatisfeito com a rotina de produção, o que faz com que muitas vezes busque motes diferentes para a criação e produção para expressar o que se tem ânsia de colocar em cena.

A arte em processo. Na arte teatral contemporânea, a escrita cênica se caracteriza pela presença como processo, em movimento, descontínua. Busca a autonomia da imagem, a ruptura com a coerência dramática e recusa a narrativa linear, criando uma outra narrativa, fragmentada ou com

outra lógica. Há uma valorização do gesto e do corpo como objeto, da capacidade de imaginação e do contato vivo, de estar presente.

Multiplicam-se as afirmações diferentes, os sentidos. Há uma busca pela construção híbrida, com a constituição de novas lógicas de coerência particular, absorvida também pelo sensorial.

A questão do tempo em cena e sua utilização dramática também é importante:

[...] o tempo sempre foi uma coisa importante para o teatro, mas, com essa autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria e que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama.¹⁸

O que busco aqui é o encontro com pessoas (e conseqüentemente com seus processos) que valorizam a liberdade de experimentação, o encontro de novos estímulos para a construção da cena, permitindo-se ir ao encontro do inesperado. E nesse caminho, o processo ganha espaço e valor. É a partir do processo que vai se alcançar algum resultado justamente por não ser algo fechado em si, algo que preencha as muitas lacunas existentes no trabalho.

Destaco a seguir alguns criadores que se utilizam de motivações distintas em seus processos de criação, chegando todos a resultados de reconhecida excelência:

Um fato peculiar do teatro recobra seus direitos: 'a sensualidade subverte o sentido'. Pode-se ilustrar essa circunstância mediante a comparação entre uma cena teatral e uma pintura que é nela citada. A fixação de todos os dados sensíveis em uma pintura se oferece ao olhar como composição estética de tal maneira que cada detalhe, 'eternizado' pela imobilização, pode ganhar uma plenitude de significado, por mais que se trate de coisas comuns. [...] Enquanto a pintura realiza uma *metamorfose da sensualidade em sentido*, comporta-se de uma maneira inteiramente diferente quando é interpretada por corpos teatrais vivos, em movimento, e convertida em uma cena.¹⁹

¹⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político* in Revista Sala Preta nº3. São Paulo: USP, 2003. p. 11.

¹⁹ *Idem*. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 334-335.

Nos processos abordados a seguir está presente a colaboração ativa dos atores/bailarinos nas encenações, propostas que dão estrutura aos espetáculos; a abordagem mais ampla das personagens, que lidam com a imaginação, movimento, gesto e liberdade.

ROBERT WILSON

*A razão pela qual eu trabalho como artista é a de poder fazer perguntas. Ou seja: o que estou fazendo? O que é isso?*²⁰

Entre os anos de 1970 e 90, poucos artistas teatrais terão modificado tanto o campo de recursos do teatro e influenciado tanto as possibilidades de pensá-lo de um modo novo quanto Robert Wilson.²¹

Um dos maiores nomes do teatro contemporâneo, Robert Wilson faz jus à repercussão de seus espetáculos. Suas montagens são extremamente visuais: dá grande atenção à iluminação, ao cenário, à plástica de suas obras. Acredita no teatro como um processo de comunicação, ampliando significativamente o espaço para concepções sobre o que esse pode ser.

Seu teatro é de criação matemática: primeiro define a duração do trabalho e como vai ser distribuída e depois descobre como preenchê-la. A partitura de seu trabalho é definida pelo tempo (não linear), ao invés de uma disposição dramática, que tem autonomia na obra. Muitas vezes compõe cenas muito lentas, dentro de seus espetáculos muito longos, apostando no “desgaste do tempo de cena, que poderia ser lido como ‘resistência contra o despedaçamento e o parcelamento sociais do tempo’”²²:

²⁰ WILSON, Robert. In www.robertwilson.com em 20 de abril de 2009. tradução nossa para: The reason I work as an artist is to ask questions. That is to say: What am I doing? What is this?

²¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 128.

²² *Idem, ibidem*. p. 13.

Na estética de Wilson, o movimento em câmera lenta dos atores produz uma experiência muito peculiar, que põe por terra a idéia de ação. Tem-se a impressão de que os atores não agem por vontade e decisão própria. [...] impressão de que no teatro de Wilson operam forças misteriosas que parecem mover as figuras magicamente, sem motivações, objetivos ou nexos apreensíveis.²³

Para ele, a duração serve como um momento de contemplação, já que cria verdadeiros quadros na composição de suas cenas, criando molduras de luz, espaço e som:

Quando o conceito da ação se dissolve de tal maneira em favor de um *acontecimento* de metamorfoses contínuas, o espaço da ação aparece como uma paisagem continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem.²⁴

Uma de suas abordagens no trabalho com os atores é a partir do movimento. O encenador pede para que façam um movimento qualquer, anota o que viu, pede para que faça outro movimento e anota-o também. Faz o mesmo procedimento algumas vezes e depois encadeia-os até que formem uma seqüência. Esta série é repetida pelo ator que a construiu e pelos demais membros do elenco. Depois, faz combinações entre os movimentos dos atores. Com isso, compõe um vocabulário de algo criado espontaneamente, construindo "uma linguagem teatral com movimento e linguagem corporal"²⁵. É quase uma dança. Para ele:

[...] não se deve impor a quem quer que seja nossos próprios movimentos. É preciso estimular, no outro, a descoberta de padrões próprios de movimentos. Somente através desse processo pode-se chegar a uma espécie de troca e os atores desenvolvem um interesse cada vez maior pelos movimentos dos outros [...]²⁶

Para ele, o ator é mais honesto em cena quando trabalha com movimentos "artificiais", não tentando parecer natural. É através da repetição, do ensaio, do trabalho que este estado, esta liberdade pelo

²³ *Idem, ibidem*. p. 129.

²⁴ *Idem, ibidem*. p. 133.

²⁵ WILSON, Robert apud www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u471648.shtml, em 20 de abril de 2010.

²⁶ GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 104.

mecânico é alcançada²⁷. Destaca ainda a importância da linguagem corporal e do relaxamento dos atores enquanto estão em cena, que é a parte mais difícil.

Utiliza rimas verbais e visuais manifestadas através da repetição e espelhamentos. O conflito é entre as cenas e não entre as personagens:

Em Wilson se encontra uma *contestação* da hierarquia dos meios teatrais, que está ligada à ausência de ação em seu teatro. Na maior parte das vezes não há personagens psicologicamente elaborados nem individualizados em um contexto cênico coerente (como em Kantor), mas apenas figuras que agem como emblemas incompreensíveis. A maneira ostensiva como aparecem faz perguntar por seu significado, sem que se ache uma resposta para essa pergunta. Os atores que se encontram 'reunidos' no palco com frequência não entram no contexto de uma interação qualquer.²⁸

É o fazer que desvenda o que é. Prioriza o acontecimento, com metamorfoses contínuas, dissolvendo o conceito de ação. Para ele, a luz (e suas variações) define o tempo e vem antes da estrutura do espaço, tem mais importância e modifica continuamente a paisagem de suas montagens. Bob Wilson leva, assim, o espectador para o mundo de sonho, onde tudo pode ter sua grandeza modificada:

Uma vez que em Wilson há priorização do fenômeno sobre a narração, do efeito de imagem sobre o ator individual e da contemplação sobre a interpretação, seu teatro cria um tempo do olhar. Esse teatro não possui sentimento trágico ou compaixão, mas fala da experiência do tempo [...] o que os atores fazem, dizem ou manifestam em movimentos perde o caráter de ações intencionais. Seus empreendimentos parecem se desenrolar como em sonhos e 'perdem o nome de ação', como diz Hamlet. Eles se transformam em um acontecimento. Os seres humanos se convertem em *esculturas gestuais*.²⁹

Bob Wilson, em sua grandiosidade e aparente inquietude, extrai do tempo tudo o que ele pode lhe servir. Dá regras e oferece com isso liberdade aos seus atores. Presenteia a platéia e a equipe (incluindo a si mesmo, por que não?) com belíssimos quadros de cena, para um verdadeiro deleite. Acima de tudo, acredito que sua busca é por impactar, emocionar e penetrar,

²⁷ www1.folha.uol.com.br/fohla/ilustrada/ult90u471648.shtml

²⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 130-131.

²⁹ *Idem, ibidem*. p. 133.

de uma forma não evidente e fácil, mas repleta de sentidos possíveis. Para quem estiver disposto a se entregar.

PINA BAUSCH

*Na forma em que trabalho e faço peças, sempre surge alguma diferença. [...] É difícil dizer como ou onde qualquer coisa mudou, porque é tudo muito orgânico. As mudanças ocorrem sem que seja necessário acordar com uma idéia. Tudo pode mudar de repente. Quando faço uma nova criação, ela surge, não importa como. O importante, pra mim, é a vida, tudo o que encontro.*³⁰

Não há necessariamente uma separação entre processo criativo e produto final – sendo ambos marcados pela repetição e transformação das histórias pessoais dos dançarinos. De fato, as peças estão em constante processo.³¹

Pina Bausch, assim como Bob Wilson, fez questão de expressar sua inquietude por colocar no palco mais do que cenas de sentido previsível. Mais do que simplesmente dança, propunha quebra-cabeças ou talvez algo que se assemelhasse mais a um jogo de Lego, daqueles que podemos montar, desmontar, remontar, sempre com as mesmas peças, construindo formas diferentes, mas mantendo as mesmas estruturas básicas de manipulação.

Em seus processos de criação, partia de uma idéia. Quando em um novo projeto, iniciava um processo de perguntas e respostas com seus bailarinos:

Pina Bausch coloca questões. A primeira semana de ensaios é determinada por perguntas, quatro ou cinco em um ensaio, mais de cem no decorrer do trabalho. Muito concentrada, muito tranqüila, a diretora, autora e coreógrafa acompanha a busca de respostas pelo grupo, a lembrança e a (re)descoberta da própria história. Incentiva cada um deles a se posicionar

³⁰ BAUSCH, Pina. apud FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 41.

³¹ FERNANDES, Ciane. *Ibidem*. p. 47.

individualmente, a obter seus próprios pensamentos, sentimentos e associações.³²

Muitas das questões de Bausch giravam em torno da memória, das lembranças, seja de algum momento da infância, de uma pessoa especial, de um momento, de algo do tipo “lembrar como é” alguma coisa, ou ainda era um som, uma expressão. Uma infinidade de possibilidades que não precisam ser explicadas, mas sim expressadas em reconstruções simbólicas pelo seu elenco. Para Pina Bausch o corpo era o próprio pensamento e o gesto era sentimento e era pensamento:

[...] não existe qualquer limitação ou indicação sobre a maneira de responder. A resposta pode ser verbal ou gestual, pode reduzir-se a uma imagem muito simples ou transformar-se numa seqüência de dança improvisada: pode exprimir-se tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa.³³

Com isso, guiava seus dançarinos na transformação de suas histórias em material para as coreografias. Através da repetição, acabava dissociando os movimentos dos sentimentos e da personalidade dos bailarinos contidos neles originalmente, moldando-os para uma forma estética, que poderia ser trabalhada com verdade por toda equipe. A subjetividade de cada um era que formava a coletividade do trabalho. Os sentidos do acontecimento coexistindo no próprio acontecimento:

As improvisações a propósito de um tema podem provocar associações de palavras que o gesto transporta consigo e que remetem eventualmente para outros gestos, outras palavras e outros pensamentos – que atraem outros gestos impensáveis (inexprimíveis) pela linguagem falada. E o mesmo se passa com o “inatuável” da ação e da emoção que só a fala pode libertar.³⁴

No processo criativo da coreógrafa, a repetição servia principalmente para desmontar os arranjos iniciais para que depois seus dançarinos pudessem reconstruí-los. Suas histórias, suas respostas às questões se transformavam em algo que ganhava novo sentido e ampliava o repertório, que depois ainda sofreria modificações:

³² HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon – em que o tango pode ser bom para tudo?* Tradução Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989. p. 14.

³³ BENTIVOGLIO, Leonetta apud GIL, José. *O movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 172-173.

³⁴ GIL, José. *O movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 178.

A repetição, inicialmente usada para reconstruir experiências passadas, e então para moldar a forma estética, mais tarde provoca diversas e imprevisíveis experiências no dançarino e em sua platéia, aumentando as possibilidades de interpretação e associação pessoais.³⁵

A relação com o público também era diferenciada, ele não ficava passivo, somente contemplando a cena, mas era envolvido e provocado a todo instante, obrigado a pensar, já que a encenação não possuía uma estrutura narrativa linear e absoluta, mas era fragmentada, repleta de repetições:

Nos trabalhos de Bausch, diferente da maioria das danças teatrais, o público não é um observador passivo que testemunha corpos intangíveis mostrando suas habilidades e talentos. As danças de Bausch capturam, e transformam as expectativas da platéia, provocando constante questionamento de sua atividade e papel como observador.³⁶

Outra característica da criação de Bausch era que tanto o contexto como a música eram colocados depois dos movimentos, ela não dançava a música e sim dançava e encaixava a música depois. Além disso, não era econômica quando se tratava de aproveitar o espaço de cena. Esse atuava junto com os movimentos, interferindo e sublinhando a energia contida no momento. Estabelecia uma dinâmica com a dança, que criava um contexto. Também aproveitou a tecnologia em seus trabalhos, dispondo microfones para amplificar sons de respiração e do próprio movimento dos corpos. Isso tudo contribuía para envolver o espectador, para fazê-lo parte do acontecimento teatral. Bausch abusava dos elementos para dar ambiência, mas não se apegava à sua significação "real":

O teatro de dança de Pina Bausch é uma marcante e minuciosa exploração do corpo, e mesmo sendo coreografia genial é muito mais do que apenas uma linguagem formal próxima ao balé. A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos

³⁵ FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 46.

³⁶ *Idem, ibidem*. p. 50.

perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato.³⁷

Pina Bausch sabia onde encontrar material para a criação. Partia de questões e ao mesmo tempo em que pedia que seus bailarinos as respondessem, oferecia a maravilhosa oportunidade de se sentirem co-autores da obra, já que era a partir de suas “respostas” que o mundo novo seria construído, destruído, re combinado, transformado. Era uma grande maestra, que colocava em ordem a confusão dos sentimentos, que transformava em arte universal fagulhas e chamas pessoais.

LUME

*Trabalhar o ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. A arte de ator é uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.*³⁸

Os exercícios são como amuletos que o ator traz consigo, não para exhibir, mas para extrair determinada qualidade de energia da qual lentamente se desenvolve um segundo sistema nervoso. Um exercício é feito de memória do corpo. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro.³⁹

O Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, teve origem com o trabalho de Luis Otávio Burnier (1956 – 1995) em 1985. Desde a sua fundação, o grupo se caracteriza por ser um espaço para a experimentação e exploração dos recursos do ator, investigação e pesquisa, desenvolvimento de técnicas pessoais de representação, pela troca com

³⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 340.

³⁸ BURNIER, Luis Otávio. In www.lumeteatro.com.br em 28 de julho de 2009.

³⁹ BARBA, Eugênio. apud COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 68.

outros grupos de diferentes tradições e culturas. O Lume também se preocupa, desde seu início, com a transmissão deste conhecimento adquirido empiricamente para outros artistas, através de metodologias próprias, em oficinas e estúdios desenvolvidos em sua sede e pelo mundo. Em sua história, o grupo criou 23 espetáculos e hoje mantém seu repertório com diversas obras. É um grupo de referência e importância no Brasil.

Um de seus processos de criação está baseado na mimesis corpórea (uma linha de pesquisa do Lume que busca a imitação, codificação e teatralização da observação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano⁴⁰). Dentro deste trabalho, há diferentes formas de abordagem:

Foram basicamente três as formas de abordagem na transposição para o corpo:

1. Imitação precisa da imagem da foto, fiel à fisicidade observada, quase como uma colagem da foto no próprio corpo, atento às equivalências necessárias. Parte-se do macro, do corpo como um todo [...] e chega-se ao micro, ao pequeno detalhe [...]. Nessa forma de manipulação, o preenchimento do conteúdo energético e as ações sugeridas pela imagem, são exploradas num momento posterior.

2. Imitação precisa de uma parte, que depois será colada e acrescentada de outras partes. [...] Normalmente, esses pequenos detalhes vêm ressaltar ou colorir a ação final, quando compostos com matrizes mais complexas.

3. Imitação da imagem da foto como um todo, transposição para uma ação física pessoal equivalente à imagem observada. [...] Aqui a busca se dá em como traduzir em ações o todo sugerido pela foto, dando origem a uma nova imagem. [...] Essa [...] mostrando-se muito valiosa, pois já vem preenchida, desde o primeiro contato, de ações físicas e vocais.⁴¹

Em alguns de seus espetáculos, buscam pessoas de regiões do Brasil escolhidas de acordo com o trabalho, para se nutrirem de material para a criação de suas personagens. Vão a campo e observam essas pessoas, em detalhes, sua maneira de falar, agir, as tensões que comumente possuem em seus corpos, as histórias que contam. Registram em áudio, fotografias, anotações e depois vão para a sala de treinamento para a exploração em

⁴⁰ HIRSON, Raquel Scotti. apud FERRACINI, Renato (org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 67.

⁴¹ COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 84-85.

seus corpos a partir do material coletado. Nesses momentos, a memória e a observação atenta desempenham papel fundamental no trabalho, já que a vivência é que vai dar o tom para a criação, são as impressões que darão colorido às composições. E é a apropriação disso tudo que vai dar organicidade ao resultado.

Apesar desse estudo forte da mimese a partir de pessoas, desenvolvem também um trabalho com imagens da pintura, embora em um tipo de abordagem diferente da que proponho: as imagens são escolhidas de forma subjetiva, de acordo com o tema ou relação com a pesquisa; o trabalho não passa por uma análise teórica (de nenhuma natureza) ou psicológica das obras selecionadas; há a transposição para o corpo da imagem, seja a ação contida ou sugerida nela. Para eles, a imagem observada deve ser respeitada.

Em seus processos de criação, as imagens servem como estímulo e é importante deixar-se inundar por elas, estar disponível para que algo realmente ocorra:

Para a criação artística devemos usar de nossa faculdade criadora e da operativa juntas. É difícil saber o que vem antes e o que vem depois. A criação é o resultado de um contato profundo do artista consigo mesmo. Tudo o que ele *sabe e domina* se apresentará como *instrumento* em suas mãos. Não me refiro a um *saber* somente consciente, racional, mas orgânico, total. Um *saber*, ou um conhecimento, que envolve a globalidade de seu ser.⁴²

Sobre o texto em cena, têm a palavra como uma imagem em ação. O processo de união das ações físicas e vocais com o texto possibilita uma descoberta de sentidos presentes entre os dois, um processo estimulante e enriquecedor, com certeza.

Além disso, a apropriação das imagens acaba compondo um repertório para o treinamento em grupo, auxiliando nos momentos de criação:

Pude compreender que poderia aproveitar as imagens em qualquer contexto do treinamento e que elas poderiam me

⁴² BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2001. p. 199.

ajudar a criar e a conduzir meu corpo no espaço, como se estivesse sempre dançando.⁴³

O Lume, um dos grupos de teatro mais expressivos no Brasil, é incansável. Está sempre buscando novas trocas, novas nuances dentro de seus métodos de trabalho. E sempre em contato com as pessoas, seja com as oficinas, nas pesquisas de campo com a mimesis corpórea, em seus espetáculos, em suas produções acadêmicas, na troca de experiências com outros grupos, em sua trajetória.

Felizmente tive a oportunidade de assistir a pelo menos um espetáculo de cada um desses encenadores: de Bob Wilson, "Quartett", em 2009; de Pina Bausch, "Für die Kinder von gestern, heute und morgen", em 2006; e do Lume, alguns: "Cravo, Lírio e Rosa" e "Café com Queijo", em 2003, "Shi-Zen, 7 Cuias", em 2004; "La Scarpetta" e "O Não-Lugar de Ágada Tchainik", em 2009.

Essas "pinceladas" sobre esses artistas servem mais como provocações para começar a falar sobre a minha prática do que como um estudo sobre os mesmos. Oferecem-me certo conforto por perceber que estou bem acompanhada na crença de que o trabalho do ator pode ser amplificado quando são oferecidos diferentes elementos como estímulo para a criação. Dar liberdade e autonomia, sem deixá-lo desamparado. E que muito pode servir para que chegue a resultados surpreendentes: o encadeamento de movimentos livres, uma indicação de tempo, um leque de respostas possíveis, um som, a apropriação de características de uma pessoa, uma fotografia, uma imagem da pintura.

⁴³ HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 62.

II

A EXPERIÊNCIA

Aos poucos tornou-se claro para mim que seguir um ensinamento não é apenas uma questão de ouvi-lo e segui-lo de maneira obediente. Um respeito passivo não é o suficiente. Tanto a passividade quanto a atividade são necessárias, e ambas referem-se a condições muito intensas, que estão muito distantes das oposições grosseiras sugeridas por essas palavras.

Uma verdadeira busca pessoal começa quando se percebe que, para tornar-se real o processo, não há outra chance senão entrar em sua redescoberta, passo a passo, não aceitando nada como verdadeiro até que isso se tenha tornado verdade na experiência própria de cada um. Deve-se começar pelo zero, abrir um espaço vazio dentro de si e, dolorosamente, lutar para reescrever dentro do seu próprio organismo toda a trajetória do primeiro questionador que trilhou o caminho.⁴⁴

Esta experiência trata da pesquisa realizada no primeiro semestre de 2009, nas dependências do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade.

Participaram desta investigação prática as atrizes Luiza Barison Sperb e Vívian Salva, ambas com formação no Teatro Escola de Porto Alegre (TEPA) e experiência em espetáculos teatrais, sendo que a primeira concluiu recentemente (logo após a finalização de sua participação nesta pesquisa) o curso de Graduação em Teatro, nesta Universidade. O processo contou com o total de 30 encontros, incluindo os momentos para escolha do texto, discussão sobre o mesmo, corte das falas (que consistiu na adaptação do texto e redução da quantidade do texto, que originalmente possui falas bastante longas), divisão das personagens e as experimentações físicas.

⁴⁴ BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2000. p. 114.

O trabalho foi realizado nas salas de aula para trabalho corporal do Departamento de Arte Dramática, nesta Universidade. Estas salas não possuem isolamento acústico; portanto, sofremos constantemente a interferência sonora do “mundo exterior” (carros, motocicletas, caminhões, buzinas, gritos), comum nas tardes da Rua General Vitorino, centro de Porto Alegre. No DVD, em anexo, esta característica torna-se evidente em alguns momentos.

Antes de começarmos a parte referente ao trabalho corporal, dividi nossos encontros voltados para a experimentação física, da seguinte maneira: *1ª fase* – integração entre as atrizes, liberação dos corpos, liberação do imaginário, estímulo ao jogo; *2ª fase* – inserção das imagens, composições físicas a partir das imagens, criação de repertório (movimentos, partituras, seqüências, sentimentos); *3ª fase* – aproximação com as personagens, experimentações corpo+texto, alterações das dinâmicas de força, ritmo e amplitude; *4ª fase* – adequação da composição à cena. Para registrar estes momentos, utilizamos fotografias, vídeos, diários (meu e das atrizes) e reproduções das imagens utilizadas no processo, além da gravação de áudio, que foi descartada logo nos primeiros encontros por não ter o resultado desejado.

Para colocar em prática estas etapas, tinha como base inicial, principalmente os exercícios propostos pelo professor Roberto Birindelli, vivenciados por mim enquanto sua aluna, conforme referido anteriormente, na disciplina de *Interpretação V*, que eram baseados no trabalho de Jacques Lecoq. Aproveitei a experiência na disciplina *O Ator e a Criação Vocal* (disciplina eletiva oferecida pelo curso de Mestrado, que frequentei como aluna especial no segundo semestre de 2007), ministrada pela professora Doutora Mirna Spritzer, e selecionei alguns exercícios para o trabalho vocal inicial com as atrizes e para sugestões nos momentos de improvisação. Também tinha em mente algumas propostas apreendidas nas experimentações que presenciei enquanto bolsista de Iniciação Científica sob orientação da professora Doutora Marta Isaacsson de Souza e Silva.

O corpo cria um pensamento, o corpo sustenta uma ação, o corpo vive os ritmos, as (des)continuidades, as intensidades, as disjunções, as alternâncias. O pensamento borbulha no corpo, o corpo contrai com o pensamento, o pensamento gera um movimento, o movimento do corpo provoca as matérias do mundo.⁴⁵

Teoria e prática se completam e interagem no momento da experimentação e preenchem lacunas das inquietações iniciais sobre a composição das personagens de um texto dramático, quando se utilizam imagens da pintura como um meio para ampliar o vocabulário criativo do ator, favorecendo este momento.

Acredito que por si só uma pintura já seria suficiente para a criação de uma personagem. Assim como em um texto dramático, mesmo que as indicações sejam escassas, há sempre inúmeras formas de leitura. Mas o que me interessa, neste momento, é o trabalho conjunto: que o texto, seu universo e suas personagens estejam fortemente presentes e que as imagens da pintura venham para contribuir nesta composição, impulsionando e provocando um olhar inicial diferente sobre as personagens.

A escolha do texto foi demorada. Como a idéia inicial era utilizar um texto clássico, então reli "Longa Jornada Noite Adentro" de Eugene O'Neill, mas não era o que eu estava procurando: mesmo sendo um excelente texto, que me encanta já há bastante tempo, percebi que o que eu buscava para esta pesquisa não estava nos clássicos, mas que talvez o encontrasse na dramaturgia contemporânea. Imaginava (e desejava) que, devido à pouca quantidade de detalhes e características sobre as personagens e situações (normalmente não oferecidos ou com poucas observações), possivelmente um texto desse tipo daria mais abertura para a entrada com o trabalho com as pinturas, tornando mais evidentes os elementos com os quais iria trabalhar.

Passei ainda por alguns outros textos que me eram sugeridos, até que fui apresentada para "A Filha do Teatro", texto de Luís Augusto Reis, e fiquei encantada. Nas anotações do meu diário de trabalho, escrevi: "*bem*

⁴⁵ DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 15.

*bom, possibilidade de usar várias imagens para a montagem, problema: não sugere ações*⁴⁶.

Achei-o desafiador na medida certa para o que buscava. A dramaturgia contemporânea, caracterizada neste texto pela ausência ou pouca quantidade de informações explícitas sobre as personagens e indicações do autor, com uma narrativa não linear e ainda plena de espaços para serem preenchidos pelo encenador e pelo público, possibilita diversas formas de leitura. Fomos descobrindo, com o tempo e com as experimentações, a nossa.

O texto oferece as versões de três mulheres sobre a relação entre elas, tendo como pano de fundo o assassinato de uma das personagens. Elas contam a forma como se conheceram, a relação que mantinham e qual a versão sobre o dia do tiro para cada uma delas. Neste texto, o autor não trata as personagens por nomes, pelo menos não as que contam as suas histórias. Chama sempre por "1ª atriz", "2ª atriz" e "3ª atriz", enfatizando desta forma que cabe a cada atriz compor a *sua* personagem. Não há um nome para as mulheres, mas sabemos, pelo discurso, quem está falando em cada momento, e a pessoa que for representar um momento da vida dessas mulheres, tem a liberdade de expor a sua visão, sua leitura para cada uma delas.

O autor o divide em três atos: o tiro; o choro; a prece. Foi adaptado por mim e por minhas atrizes (Luiza e Vivian), um trabalho em conjunto ao qual dedicamos alguns encontros no início do processo e que teve que ser refeito mais de uma vez no decorrer do trabalho com as imagens. Além dos cortes das falas (que originalmente são bastante longas), tivemos que modificar o número de participantes: o texto pede três atrizes, que passam pelas três personagens no decorrer dos três atos que compõem o texto. Trabalhamos com duas somente.

⁴⁶ Anotações retiradas do diário de trabalho de Ágata Baú.

No início do processo, contava com quatro atrizes, acreditava que seria bom dividir o texto entre as quatro, que seria menor a carga para cada uma. Já no início, duas tiveram que deixar a pesquisa: uma mudou de cidade e a outra não dispunha do tempo necessário para os encontros por causa de suas atividades profissionais. Conversei, então, com as duas que permaneceram e decidimos que seria melhor continuar o trabalho apenas com elas, que estavam totalmente envolvidas e inteiradas com a pesquisa e percebemos que trazer mais alguém naquele momento atrasaria o processo. Acredito que tenha sido a melhor escolha.

Desde o início optei por trabalhar com pessoas com as quais eu tinha afinidade pessoal e profissional e desejava que, de preferência, essa afinidade existisse entre elas também. Acredito que o processo fluiu melhor quando há essa intimidade e confiança:

É claro que existem muitos impulsos unificadores no palco, como a atmosfera da peça, seu estilo, uma *performance* bem executada ou uma encenação excepcionalmente impecável. E, no entanto, um verdadeiro conjunto teatral necessita de algo mais que estas consolidações ordinárias. O ator deve desenvolver em seu íntimo uma sensibilidade para os impulsos criativos dos outros.

Um *ensemble*, um conjunto improvisador, vive num constante processo de dar e receber. Uma pequena indicação de um parceiro - um olhar, uma pausa, uma entonação nova ou inesperada, um movimento, um suspiro ou mesmo uma mudança quase imperceptível de ritmo - pode converter-se num impulso criativo, num convite aos outros para que improvisem.⁴⁷

Os encontros começaram com leituras do texto. Primeiro todo e depois aos poucos, fala por fala, para que pudéssemos fazer as adaptações. O texto completo é muito extenso para o tempo de que dispúnhamos e a proposta era que as atrizes pudessem experimentar a composição de todas as personagens, não necessariamente em uma peça completa.

Com as diversas leituras que se seguiram, nomeamos as personagens para facilitar o tratamento das mesmas quando nos referimos a elas, já que o autor se refere a estas sempre pela atriz que a representa em cada

⁴⁷ CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p. 48-49.

momento: "1ª atriz", "2ª atriz" e "3ª atriz", e nomeou somente a personagem que não aparece na cena, "Elisa", além de alguns outros secundários. Nós as chamamos de "diretora", "prostituta" e "menina", de acordo com as características e papéis que desempenham na trama. Estas também foram listadas: pedi às atrizes que fossem dizendo todas as primeiras impressões sobre as personagens, tudo o que "passava pela cabeça" quando falamos nelas, que foram caracterizadas, de forma superficial e sem aprofundamento ou análise, conforme nossos registros:

"A diretora: pessoa de aparências; penteados – ruiva; chique; glamour/alternativo; toma uísque; se descontrola facilmente; cuida da parte da piração; eu quero! Tudo!; forte – idéias, reconhecimento; fragilidade só com Elisa; "faca na bota"; relação com a menina: maternal, consegue demonstrar afeto, queria que a menina fosse dela; relação com a prostituta: se sente responsável, sente dó, muda a realidade que retrata nas peças (muda a condição de prostituta).

A menina: não reconhece que as suas mães salvaram sua vida e do que abriram mão para estar com ela; meio fora da casinha; não tinha um "exemplo de mãe"; ficou com a mãe que era a figura do pai; admira mais a Elisa (que era a que menos dava carinho); complexo de Electra; preconceito pela mãe biológica; se acha o centro do mundo.

A prostituta: queria ser famosa; prostituição/show era o mais próximo do palco; gostava da menina mais para manter-se na casa; não há crítica pelo casal lésbico; mais posse da filha, menos amor; não faz muitas coisas sozinha – precisa do cara, de alguém para decorar o texto, de ajuda para criar a filha ; carente; não procuraria a menina; fala a verdade; "opta" pela cadeia – mudança de vida; o maternal, mas sem o amor – mais físico; escolhe a Elisa para criar a filha"⁴⁸

Logo após as leituras e o levantamento de características, começamos a mobilizar o corpo para além do que vínhamos fazendo, o que implicava tão

⁴⁸ Diário de trabalho de Ágata Baú.

somente a leitura. Neste primeiro momento, minha preocupação era que as duas atrizes criassem uma cumplicidade de jogo em cena, que se sentissem à vontade para se expor e que seu imaginário fosse nutrido. Para isso, procurei propor exercícios que liberassem seus corpos de maneira prazerosa e sempre as colocava em relação em algum momento do trabalho.

A seqüência das minhas instruções para o primeiro dia de trabalho prático, de mobilização física, foi a seguinte:

- *Relaxa;*
- *Respira com som do ar;*
- *Lembra do que fez hoje;*
- *A partir disso, move o que dói mais;*
- *Movimento faz levantar;*
- *Lembrar de uma ação que fez hoje;*
- *Reproduzir com o corpo;*
- *Olhos fechados;*
- *Vai fazendo maior, bem maior;*
- *Pode soltar som;*
- *Aumenta o tamanho do objeto;*
- *Volta aos poucos ao tamanho normal;*
- *Abrir os olhos;*
- *Aos poucos, reduz o tamanho da ação;*
- *Ação continua, mas bem pequena;*
- *Sem transição, ação enorme;*
- *Normal;*
- *Enorme;*
- *Minúsculo;*
- *Paradas: três “fotos” (poses – imagens fixas com os corpos) – durante o exercício pedi que elas parassem o movimento como estavam e registrassem como o corpo estava, as tensões, a posição de cada membro;*

- *Com as três fotos, jogo de perguntas e respostas (uma para a outra) – uma faz uma das poses, a outra responde com uma outra de seu repertório, que é respondido pela primeira;*
- *Escolher quatro duplas (perguntas/respostas) – dentre as tantas composições que acabaram de criar;*
- *Encadear as fotos (das duplas) pensando na evolução da 'história' – levar em conta as imagens que surgiram, as intenções: seta (Luiza) no buraco (Vívian);*
- *Ler o que escreveram sobre as personagens;*
- *Escolher uma característica (das personagens) para cada foto + uma característica 'bônus' (uma característica que não estaria associada a nenhuma 'foto');*
- *Colocar texto (palavras escolhidas como características para cada personagem) na seqüência;*
- *Mais alto;*
OBS: Ficaram bem bonitas as seqüências que se criaram
Às vezes uma roubava a palavra da outra
- *Deixar o movimento influenciar na voz;*
- *Diminuir os movimentos;*
- *A voz não diminui, só o movimento;*
- *Se aproximar uma da outra;*
- *Virar de costas, diminuir mais;*
OBS: Virou quase uma seqüência de xingamentos
- *Relaxar;*
- *Anotar no diário de trabalho... coisas, sentimentos.*

Anotações:

- * *Ambas se mostraram bem dispostas ao trabalho, mesmo cansadas.*
- * *Na seqüência, imagens muito interessantes surgiram.*

- * *Em alguns momentos, dificuldade de concentração, de fazer tudo o que eu pedia ao mesmo tempo.*⁴⁹

Do diário de trabalho das atrizes para este mesmo dia:

“Seqüência das palavras proporciona a luta, momentos pequenos de amizade. Cumplicidade sim, mas desafiadora.

Tom irônico. Combinações: joga pedra – mandona.

Mãos leves: ladra, característica da mão, não trabalha, cuidadosa.

*O controle do jogo passa pelas duas.*⁵⁰

“Adorei a primeira parte. Gosto de fazer ações com movimentos precisos e depois fazer variações em cima disso. E de pegar essas ‘fotos’ desses movimentos e dar significado, completamente diferente, mas que depois parece ter tudo a ver. Acho que dá pra brincar mais ainda com variações de energia do movimento e pequenas modificações nele mesmo para ver o que mais ele pode ‘dizer’, que outras imagens pode passar.

Só de colocar isso em dupla, já surgiram vários significados e imagens. Mas na hora de colocar as palavras achei que ficou meio estranho. Me desconcentrei e, ou esquecia as palavras que eu tinha escolhido ou os movimentos. Tinha horas que até falava as palavras da Vivi, mas enfim, era o que me vinha na cabeça, e se vinha na cabeça é porque alguma associação eu fiz. E associações são sempre boas, não?!

Mas as palavras, em si, pareciam não ter muita associação com os movimentos/partitura. Não sei, era como se estivesse sempre nos xingando.

Diretora: quer sempre impressionar, chocar; mandona, está sempre no comando; egocêntrica.

Putá: sonhadora; acomodada (quer mudar, mas não faz nada); influenciável; pervertida; meio perdida.

⁴⁹ Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 25 de março de 2009.

⁵⁰ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 25 de março de 2009.

*Filha: auto-estima demasiadamente elevada (achada); pouco afetuosa; asmática; traumatizada?*⁵¹

Os diários de trabalho eram mesmo bastante pessoais. Entreguei um caderno para cada uma no primeiro encontro em que mobilizamos o corpo e só tive acesso ao conteúdo com o final das experimentações. Vivian e Luiza os mantinham consigo e tinham liberdade para fazer anotações a qualquer momento fora do horário de trabalho. Além disso, sempre dedicávamos alguns minutos no final de cada encontro para registrar o que tinha acontecido (somente eu registrava todo o tempo), as impressões e sentimentos, mas algumas vezes vinham me mostrar as relações que tinham feito depois, quando algo as fazia perceber relações com a nossa pesquisa.

Fiquei entusiasmada com a postura das duas, a forma como se colocaram: muito dedicadas, dispostas e abertas para as propostas:

Essa energia, produzida em direção ao ato criador, só poderá ser expressa na forma final, se achar um corpo disponível para aceitá-la e canalizá-la. Não basta o impulso criativo, se este não encontrar, por sua vez, a saída na ação.⁵²

Mesmo com a dificuldade de concentração em alguns momentos (para fazer tudo o que era solicitado ao mesmo tempo), as seqüências ficaram interessantes, com imagens bonitas e novas significações para as “fotos” quando colocadas em relação uma com a outra no jogo. Acredito que este tipo de exercício prepara as atrizes para o trabalho com as pinturas, dando um tipo de segurança ou mesmo lembrando a seus corpos que o que se cria pode adquirir novos significados quando em outro contexto, que estas novas relações podem ser bastante orgânicas, críveis e ricas na composição de uma cena ou uma personagem.

Percebi também que algumas idéias sobre as personagens mudaram com o exercício. Quando experimentaram colocar palavras (primeiro levantamento de características das personagens) nos seus corpos em movimento, quando se posicionavam em relação uma com a outra, brincando

⁵¹ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 25 de março de 2009.

⁵² AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 169.

com as energias, alguns sentimentos mudaram. Vívian, por exemplo, descreve em seu diário de trabalho o texto dito por Luiza (durante o exercício) a *“fazia pensar em dependência (mútua)”*⁵³, relação que surgiu durante o trabalho. A mobilização do corpo deu um tom diferente àquelas palavras:

Se você se perguntar, por exemplo, qual é o *relacionamento* entre sua personagem e as outras da peça, a resposta certa nem sempre virá de imediato. Por vezes, horas ou mesmo dias serão necessários para que você “veja” sua personagem nessas diferentes relações.⁵⁴

No encontro seguinte, continuei a explorar as mesmas ações, “fotos” e relações que surgiram. Desta vez propus, durante o trabalho, que elas ampliassem, reduzissem, encontrassem o ponto de desequilíbrio e mudassem a respiração em alguns momentos, de acordo com os princípios técnicos de Jacques Lecoq, referência importante sugerida antes de começar a pesquisa, pelo professor Roberto Birindelli, quando o questionei sobre a origem dos exercícios que tinha proposto nas aulas em que fui sua aluna, durante o curso de Graduação. Os princípios de Lecoq foram de grande valor para a elaboração da prática:

Os grandes princípios dos tratamentos técnicos são: *a ampliação e redução, equilíbrio e desequilíbrio, respiração e progressão*. Estes princípios são aplicados a todos os movimentos básicos analisados, e depois utilizados em todas as ações físicas, para ser finalmente adaptados à atuação em si e aos sentimentos. Começamos sempre *ampliando* o movimento ao máximo para buscar seu limite no espaço até a máxima extensão possível sem perder o equilíbrio.⁵⁵

Esta indicação (a de modificar a respiração) rendeu boas descobertas para as atrizes:

⁵³ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 16 de abril de 2009.

⁵⁴ CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 29.

⁵⁵ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p. 115 – tradução nossa para “Los grandes principios de los tratamientos técnicos son: *la ampliación y reducción, equilibrio y desequilibrio, respiración y progresión*. Estos principios son aplicados a todos los movimientos básicos analizados, y luego utilizados en todas las acciones físicas, para ser finalmente adaptados a la actuación en sí misma y a los sentimientos. Comenzamos siempre *ampliando* el movimiento al máximo para buscar su límite en el espacio hasta la máxima extensión posible sin perder el equilibrio.”.

“Foi muito interessante que, quando foi pedido para alterarmos a respiração na ação, primeiro me pareceu meio forçado, mas depois começaram a surgir outros ‘estados de espírito’ fazendo aquela ação. E quando foi dado situações diferentes, depois de um tempo percebi que a respiração se alterava automaticamente.

Entre bem na história e não me desconcentrava quando a Ágata falava conosco. E consegui me sentir mesmo, sem ficar fazendo ‘caras e bocas’ ou desmontando estados.”⁵⁶

Os ensaios dessa fase seguiram neste propósito de deixá-las cada dia mais em sintonia uma com a outra e que se permitissem experimentar a “primeira coisa que passar na cabeça”, sem prejudicar se isso vai ser bom ou certo ou bonito.

“É muito legal quando rola sintonia entre eu e a Vivis. Alguns momentos em que pensávamos e fazíamos a mesma coisa ao mesmo tempo, ou quando a comunicação em cena funcionava e saíam imagens legais, bonitas. Gostei quando nós duas tentávamos alcançar algo com muita tensão e depois caímos ao mesmo tempo quebrando isso. [...]

Tenho problema de pensar muito. É meu desejo de controlar as situações e de fazer algo ‘o máximo’ sempre. [...] E, às vezes, quando não premeditava nada e fazia a primeira coisa que vinha à mente, saíam coisas bem legais, inesperadas. Tenho que colocar na minha cabeça, também, que se não der certo, paciência! Vai pra outra até dar.”⁵⁷

Ainda sobre exercícios com ações cotidianas, depois do trabalho de ampliar, reduzir, mudar a respiração e encontrar o ponto de equilíbrio, propus a mudança de situação ou de horário para a mesma ação. Por exemplo, em um ensaio, pedi que elas fizessem, ao mesmo tempo, cada uma a sua ação repetidas vezes e fosse mudando algo de acordo com as indicações: três horas da manhã na cozinha; nove horas da manhã em um

⁵⁶ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 02 de abril de 2009.

⁵⁷ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 08 de abril de 2009.

hotel maravilhoso no país dos sonhos; à noitinha, brigando com o namorado; e assim por diante. Depois, pedi que uma mostrasse para a outra o que tinha feito e que a que estava observando desse novas indicações. Nesse dia, Luiza reproduziu uma ação de lavar o rosto e Vívian de abrir um armário alto.

Propus também a variação da energia, alternando os quatro elementos da natureza para experimentar diferentes dinâmicas e tensões corporais utilizando uma mesma ação, individualmente e no diálogo corporal:

Os quatro elementos (*água, fogo, ar e terra*) se abordam em suas diferentes manifestações. [...] A água é uma resistência em movimento contra a qual há que se lutar para poder reconhecê-la. [...] O fogo nasce do interior. [...] Dois movimentos se distinguem no fogo: por uma parte a combustão, por outra a chama. [...] O ar se descobre através do voo. [...] Trabalhamos a terra como uma argila moldável que podemos amassar, alisar, estirar.⁵⁸

Outro exercício proposto e que teve resultados bastante significativos, desta vez para a conquista de uma maior e mais fina sintonia entre as atrizes, foi o de uma montar a outra para a ação, ou seja, uma fica como um marionete (uma estátua moldável), disponível, e a outra vai montando o corpo da colega, deixando-a em uma posição desejada e coloca-se em relação. Quando termina, as duas começam a improvisar (mais uma vez, seguindo o primeiro impulso) de acordo com aquela imagem formada. A improvisação é curta, alguns segundos apenas.

⁵⁸ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p. 126-127 – tradução nossa para “Los cuatro elementos (*el agua, el fuego, el aire y la tierra*) se abordan en sus diferentes manifestaciones. [...] El agua es una resistencia en movimiento contra la que hay que luchar para poder reconocerla. [...] El fuego nace del interior. [...] Dos movimientos se distinguen en el fuego: por una parte la combustión, por otra la llama. [...] El aire se descubre a través del vuelo. [...] Trabajamos la tierra como una arcilla moldeable que podemos amasar, alisar, estirar.”.



Na foto acima, Vívian "montando" Luiza durante o exercício.

Em outro momento, pedi a elas que contassem a história da "*Elisa*", a única personagem que possui nome e que não se manifesta no texto dramático. Uma inventava um pedaço da história, a outra completava mais um pouco, a primeira retomava de onde a colega parou e assim por diante. Conseguiram neste dia pensar mais sobre o papel de "*Elisa*" na vida das outras personagens. Na importância desta na trama e na relação que se estabeleceu entre as outras três por causa dela. Achei que era importante que se fortalecesse ou que se estabelecesse o papel de "*Elisa*" para elas.

Antes ainda de introduzir as imagens da pintura, em um encontro pedi que fechassem os olhos e reagissem aos sons que vinham de fora da sala em que estávamos. Barulhos de caminhões, carros, motos, pessoas conversando, pássaros: prestar atenção nos sons e reagir fisicamente a eles. Primeiro sozinhas e depois juntas, interagindo. Primeiro com os sons de fora da sala e depois com os sons que elas mesmas produziam. Luiza escreveu em

seu diário que *“reagir aos sons foi uma viagem, consegui entrar na história, me transportar e deixar meu corpo solto. Tentei não ficar me controlando.”*⁵⁹

Com o tempo, estabelecemos o que chamamos de *momento terapia*: todos os dias, antes de qualquer atividade, conversávamos sobre como estávamos nos sentindo, se tinha acontecido algo bom ou ruim, falávamos sobre os problemas que surgiam no dia-a-dia, independentemente de ser sobre o trabalho ou não. Era importante que percebêssemos como cada uma estava antes de iniciar o trabalho, já que sabíamos que o estado inicial poderia afetar o encontro, as experiências, o desenvolvimento do trabalho. Por conta disso, algumas vezes preferi alterar a minha programação do dia para tentar fazê-las se sentirem melhor, mais tranquilas ou mais animadas. Ou ainda aproveitava esta energia para colocá-las no trabalho.

Percebi que depois destas conversas, elas ficavam mais leves e disponíveis, como se os outros acontecimentos ficassem, então, fora da sala em que estávamos. Além disso, tínhamos um tempo reservado para conversar sobre o processo no final do encontro e, antes disso, um momento para registrar nos diários de trabalho as sensações, as ações, alguma relação que surgia – enfim, o que ficou de mais importante.

Após esse trabalho preparatório, quando percebi que Luiza e Vívian estavam em sintonia, com corpos e sentidos atentos, com disponibilidade imaginativa e também já imersas no universo da peça, levei para as duas algumas imagens da pintura. Neste dia, pedi que fizessem um aquecimento mais dinâmico e mais uma vez propus o exercício, já mencionado antes, de reproduzir uma ação cotidiana, explorar as diferenças de amplitude, pesquisar que sons têm os movimentos e as variações dos mesmos, pesquisar as variações de energia, velocidade e amplitude dos movimentos e da voz, separadamente e junto. Continuar o exercício uma de frente para a outra, realizar as ações com som e depois somente o som.

⁵⁹ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 13 de abril de 2009.

Na seqüência de encontros, percebi cada vez mais fortemente, que se estabelecia entre as duas, ou melhor, entre nós três, um ambiente de confiança, no qual era possível se entregar ao trabalho sem pudores, sem medos, onde uma jogava com a resposta da outra, onde se podia principalmente experimentar. Enfim, o ambiente e o momento ideais para a inserção das primeiras imagens da pintura. Esperava que, da mesma forma como se entregavam normalmente para os exercícios, estivessem inteiras e abertas para receber e usufruir o que as pinturas podiam lhes oferecer: novas provocações físicas e emocionais e, posteriormente, interferindo na concepção que tinham das personagens do texto.

Além disso, com as leituras, discussões e jogos que fizemos com o texto, elas estavam totalmente à vontade com a peça também, com domínio de seus pontos principais, mesmo que posteriormente muito do que pensamos a princípio tenha se alterado por conta da mobilização física junto com estes textos.

Lembrei das palavras de Grotowski, tomando a liberdade de afirmar o papel que exerço neste trabalho, como de diretora da pesquisa, no lugar deste na sua fala sobre a declaração de seus princípios:

O ator só pode ser orientado e inspirado por alguém que se entregue de todo coração à sua atividade criativa. O diretor, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isso não implica em falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros. [...] o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um máximo de esforço criativo e de um máximo de revelação pessoal.⁶⁰

Apresentei os dois livros de pintores (Van Gogh e Monet) que tinha levado. Escolhi começar com esses pintores por admirar suas obras, por serem bastante expressivas, porque me tocam e por acreditar que a força de suas pinturas poderia ser inspiradora para as minhas atrizes também:

Claude Monet (1840-1926), em particular, é um impressionista por excelência, e, como tal, seu mundo tem extasiante beleza. O

⁶⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.p. 213.

estilo de Monet, assim como o de outros impressionistas, caracterizava-se por uma paleta clara e colorida, e ele costumava aplicar tintas não misturadas diretamente a telas preparadas com uma camada de branco puro. Essa superfície brilhante reforçava a luminosidade de cada uma das cores e acentuava a aparência irregular e desarmonia da pintura.⁶¹

Van Gogh usava a cor mais para comunicar emoção que para representar objetos [...] Não estava preocupado em pintar com cores naturalistas; em vez disso, tentava expressar a gama de emoções pelo uso de cores dramáticas e vibrantes.⁶²

De cada um, selecionei em torno de seis pinturas para que elas escolhessem uma para trabalhar. Marquei as imagens com foco na pesquisa, procurei não pensar muito, mas sabia que não era mais um olhar inocente, já que estava imersa e contaminada pelo universo da peça, que certamente repercutiu intuitivamente nas minhas escolhas: não havia mais como desconectar as ações, as escolhas, as propostas, as observações: de forma bastante rápida, marcava com um pedaço de papel as páginas que continham reproduções de pinturas que me chamavam a atenção naquela hora. Durante as seleções, me preocupei em marcar imagens de vários tipos: abstratas e figurativas, cuidando para que nem todas contivessem figuras humanas, para que as atrizes pudessem optar:

A intuição, como percepção, afirma-se (na prática) como uma estranha certeza que subitamente assoma à consciência. E essa certeza não é uma conclusão lógica de dados objetivos colhidos e relacionados entre si, não é consequência do raciocínio. Percebida como uma voz afirmativa que soa dentro de nós, a intuição é organizadora de uma série de informações colhidas tanto no mundo exterior, quanto vindas de nosso corpo (todos os sinais indicadores de sensações e emoções), quanto do nosso pensar subconsciente.⁶³

Então, com os livros cheios de marcações nas mãos, perguntava por qual cada uma tinha preferência. Luiza escolheu Monet e Vívian, Van Gogh. Pedi que passassem por todas as marcas e escolhessem uma figura, aquela que se destacasse das outras por algum motivo. Depois, solicitei a observação da imagem, perceber o que chamava mais a atenção, ver o que

⁶¹ BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. p. 294.

⁶² *Idem ibidem*. p. 308, 317.

⁶³ AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 206.

isso provoca em si, experimentar com o corpo tais sentimentos, podendo voltar para o livro sempre que precisar. Não se tratava de imitar, mas de revelar com o corpo como a imagem se refletia nelas:

[...] um quadro, uma pintura. A observação das obras, principalmente nos museus, é o ponto de partida de uma tradução *mimodinâmica*. Uma vez mais, não se trata de fazer uma ilustração do quadro, nem de explicar-nos como o percebem, senão de fazer-nos compartilhar, diretamente, o espírito da obra. [...] Em uma obra pictórica, as cores estão deslocadas de sua origem e provocam uma dinâmica diferente.⁶⁴



Vívian e Luiza em contato com as primeiras imagens.

Observei que Vívian, partindo da reprodução da pintura *Estatueta de Gesso Representando um Torso de Mulher de Costas*⁶⁵, experimentou movimentos e poses contorcidas, melancólicas, sensuais; já Luiza, a partir do detalhe de *O Jardim e a Casa de Monet em Vétheuil*⁶⁶, brincadeiras solitárias, cheirando as coisas na sala, se enroscando, se limpando e se escondendo.

⁶⁴ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p. 77-78 – tradução nossa para “[...] un cuadro, una pintura. La observación de las obras, principalmente en los museos, es el punto de partida de una traducción *mimodinámica*. Una vez más, no se trata de hacer una ilustración del cuadro, ni de explicarnos cómo lo perciben, sino de hacernos compartir, directamente, el espíritu de la obra. [...] En una obra pictórica, los colores están desplazados de su origen y provocan una dinámica diferente.”.

⁶⁵ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Van Gogh*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007. p. 46.

⁶⁶ *Idem*. *Monet*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007. p. 52.

Voltei aos exercícios: tentar se deslocar; exagerar um pouco; exagerar mais o sentimento; ampliar a forma; aumentar a velocidade; colocar som; reduzir a parte de fora; quando cruzarem uma com a outra, mostrar o que estão fazendo. Depois pedi que, uma de cada vez, mostrasse o que, na sua opinião, criou de mais interessante hoje, o que mais gostou de fazer, o que achou mais expressivo, algo que demonstrasse a essência do seu trabalho no dia com aquela imagem.

Ao final, conversamos sobre as descobertas. As duas atrizes, muito dedicadas e disponíveis, me deram mais elementos para acreditar no caminho que eu estava trilhando. Luiza, mesmo tendo dificuldades no início do processo, soube perceber e aproveitar o que estava sentindo (que era reflexo da relação com a pintura) para o seu trabalho e acabou criando uma seqüência de movimentos bastante interessante, com quebras de ritmos, níveis e oscilações de energia, mesmo antes de começarmos o trabalho com as variações de amplitude, velocidade e energia. Soube tirar proveito do sentimento provocado. Vivian, mais à vontade desde o início deste trabalho, explorou lindamente a sensualidade, característica que, segundo a própria, tinha dificuldade em desenvolver. Já Luiza, registrou em seu diário de trabalho:

“Me senti muito ‘eu, na minha viagem’. Não gosto disso. Tive dificuldade de exteriorizar o que estava sentindo e fiquei me auto-criticando muito. Até que eu resolvi que era isso que estava surgindo, era isso que eu ia fazer, sendo isso bom ou não, até que surgisse algo melhor, ou não.

Foi bom porque aí, eu comecei a me deixar levar. Estava explorando meus sentidos (tato, olfato) e se algo diferente me chamasse a atenção, eu mudava. [...]

Bom, quando vi a imagem, o que mais me chamou a atenção foi o rosto da menina. A imensidão do mundo ao redor dela e aquele olhar curioso e ao mesmo tempo tímido e amedrontado. Daí que veio essa exploração das coisas

*ao meu redor e de me deixar reagir a isso (se é bom, ruim, legal, aterrorizante...)*⁶⁷

A exploração do mundo, o sentimento de imensidão e o olhar curioso da menina do quadro escolhido por Luiza repercutem na “*menina*” da peça, desenvolvida pela atriz mais tarde. O que permanece mais forte e visível é a fragilidade, mas manifestada de forma diferente: quando a movimentação a partir da pintura passou a ser uma *textura* (nome que demos para a união do texto com a partitura criada a partir da imagem da pintura), o que antes era curiosidade, na composição ganhou um tom de “criança mimada”.



Detalhe de *O Jardim e a Casa de Monet em Véttheui*⁶⁸

Monet, 1881

⁶⁷ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 15 de abril de 2009.

⁶⁸ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Monet*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 52.



Posturas dos movimentos criados por Luiza a partir da pintura de Monet.

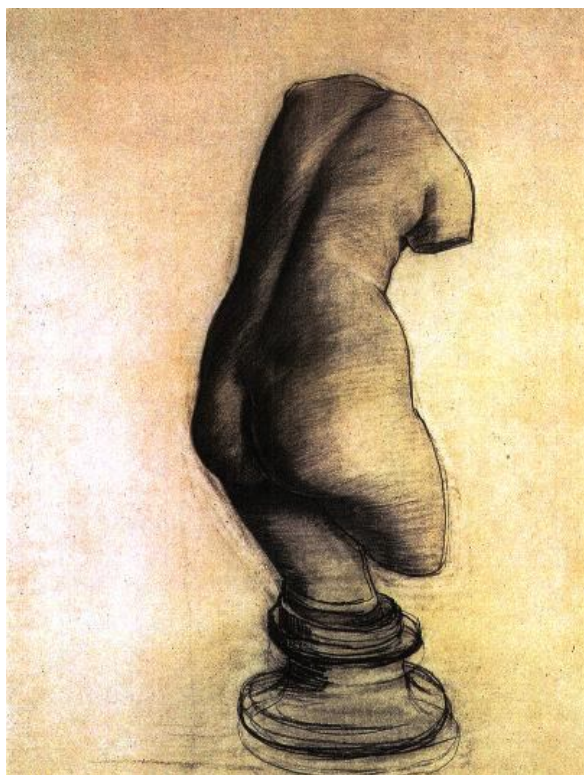
Vívian escreve:

“Escolhi a imagem do Doutor, mas sabia que acabaria no corpo feminino de costas. A figura me levou a torções [...], trazendo o feminino, a sensualidade, a conquista, a expectativa e a submissão consciente. Impulsos no peito, ondulações, movimentos circulares no quadril, olhadas para trás, giros no chão, indecisão em relação à parede, corrida em direção a ela, escorregar pela parede (queria ser de elástico e mudar de cor e que o cabelo fosse de água).”⁶⁹

Assim como para Luiza, as características da primeira figura de Vívian refletiram em sua personagem. A sensualidade de sua movimentação a partir da imagem de Van Gogh permaneceu na “menina”, que, nesta composição, ganhou autoconfiança e certa arrogância que ainda não tinham aparecido na personagem.

⁶⁹ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 15 de abril de 2009.

As primeiras imagens escolhidas pelas duas eram femininas. Acredito que, assim como eu, também estavam envolvidas de tal forma com o texto e com as personagens que foi uma escolha natural, já que a peça trata basicamente do universo feminino. Mas é difícil dizer se o olhar delas estava buscando elementos femininos já nas pinturas, se era uma busca por um caminho teoricamente mais seguro. O que de fato se pode perceber é que não foi sempre assim. Mais adiante, quando já tinham compreendido melhor o funcionamento da proposta, optaram também por trabalhar com imagens de paisagens e até algumas masculinas e, mesmo assim, encontraram a energia necessária para compor suas personagens femininas. Acredito que tudo pode contribuir. Afinal, ninguém é uma coisa só, sem nuances, e assim também são as personagens: seres complexos, com facetas diversas, não lineares, repletos de pequenos detalhes.



Estatueta de Gesso Representando um Torso de Mulher de Costas⁷⁰

Van Gogh, 1886

⁷⁰ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Van Gogh*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 46.



Posturas dos movimentos criados por Vívian a partir da pintura de Van Gogh.

Em seus diários, escreveram sobre a relação entre as duas quando pedi que interagissem durante a exploração:

“la trazendo as coisas pro meu mundo, na minha falsa submissão e vi a menina de olhos perdidos com medo de sapo e uma minhoca na mão, ela queria que seu cabelo fosse como o ar. E era. Chamei a menina para ser meu passatempo, ela queria me imitar e passaria muito tempo tentando isso até que eu a assustasse, a empurrasse com o peito buraco abaixo.”⁷¹

⁷¹ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 15 de abril de 2009.

“Na minha relação com a Vivis, vi ela muito confiante e poderosa. Primeiro me deu uma curiosidade, de ficar olhando pra ela, de ver o que ela estava fazendo. Depois, um desejo de ser que nem ela. Comecei a tentar imitá-la. Ela foi me conquistando, mas no fim, aquele ar poderoso dela me deu medo.”⁷²

A interação entre as duas fazia crescer o trabalho. Enriquecia as composições, não só quando estavam em relação, mas revelavam outras nuances para o desenvolvimento como um todo. Esse momento de se colocar, perceber a reação da outra, interagir com isso, brincar com esse conflito que surgia da união das duas energias, enfim, estas oportunidades foram sempre bem aproveitadas por ambas, que permitiam que isso também colaborasse na suas composições. O jogo era mais um elemento que favorecia a descoberta de qualidades nas movimentações e, posteriormente como consequência, refletia nas personagens.

Com estas imagens ainda, pedi que acrescentassem palavras da lista que fizemos com as características das personagens, às movimentações e que dialogassem usando somente essas palavras. Isso ampliou o repertório com esta figura.

Em seguida, aproveitando o entusiasmo com as propostas e acreditando na necessidade de que cada uma deveria construir diversas matrizes⁷³ para o trabalho com as personagens, levei mais dois pintores, Picasso e Dalí:

[Picasso]: trata-se de um dos artistas mais originais e versáteis que já viveram, com uma personalidade igualmente poderosa. [...] Durante sua longa carreira, Picasso passou por diversas fases artísticas distintas, entre elas o período azul e o período rosa. Suas pinturas azuis tiveram início em 1901, expressando a tristeza pela morte de um amigo. Picasso sentia que azul era a cor da solidão e da melancolia, o que refletia também a precariedade de sua situação. Em 1905, ele passou para o período rosa. [...] Uma das fases mais criativas ocorreu entre 1908 e 1912 e é conhecida como cubismo analítico [...] Picasso

⁷² Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 15 de abril de 2009.

⁷³ Entendo as *matrizes* como o as composições físicas que serviriam como base para a composição das personagens.

usou formas desintegradas e então reconstituídas em tons de preto e marrom.⁷⁴

Salvador Dalí [...] criou imagens profundamente desagradáveis, mas ainda assim surpreendentes, daquela irrealidade em que ele sentia-se à vontade. Pintou a irrealidade com meticuloso realismo, e é por isso que suas obras são tão inquietantes. Descreveu-as como “fotos de sonhos pintadas a mão”, cujo poder reside na paradoxal condição de serem coisas que, materialmente, não existem.⁷⁵

Diferente da primeira vez, as duas queriam trabalhar com o mesmo pintor. Resolvi experimentar como ficaria. Disse que podiam escolher a mesma imagem, que não se preocupassem. Acredito que

Se, por exemplo, solicitássemos a dois artistas igualmente talentosos que pintassem a mesma paisagem com a máxima exatidão, o resultado seria dois quadros acentuadamente diferentes. A razão é óbvia: cada um pintará inevitavelmente sua impressão individual dessa paisagem. [...] A questão é que a mesma paisagem servirá invariavelmente como veículo para que ambos exibam suas respectivas *individualidades criativas*, e o modo como diferem a esse respeito será evidenciado em suas telas.⁷⁶

No fim, não escolheram a mesma imagem: de Salvador Dalí, Vívian escolheu *Construção Mole com Feijões Fervidos: Premonição da Guerra Civil*⁷⁷ e Luiza, *O Jogo Lúgubre*⁷⁸. A abordagem foi a mesma da anterior e ambas encontraram formas bastante diferentes do que já tinham feito. Vívian parecia uma máquina, triste, lânguida e sem ânimo. Já Luiza estava mais sensual, agressiva e sinuosa, com estouros de energia.

Sempre antes de introduzir uma nova imagem, pedia que retomassem as que já haviam trabalhado anteriormente. Deixava as imagens dispostas perto da área em que estavam trabalhando para que entrassem em contato com elas sempre que necessário. Com isso fomos constituindo o nosso aquecimento.

⁷⁴ BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. p. 346 - 347.

⁷⁵ *Idem ibidem*. p. 364.

⁷⁶ CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 109.

⁷⁷ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Dalí*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007. p. 65.

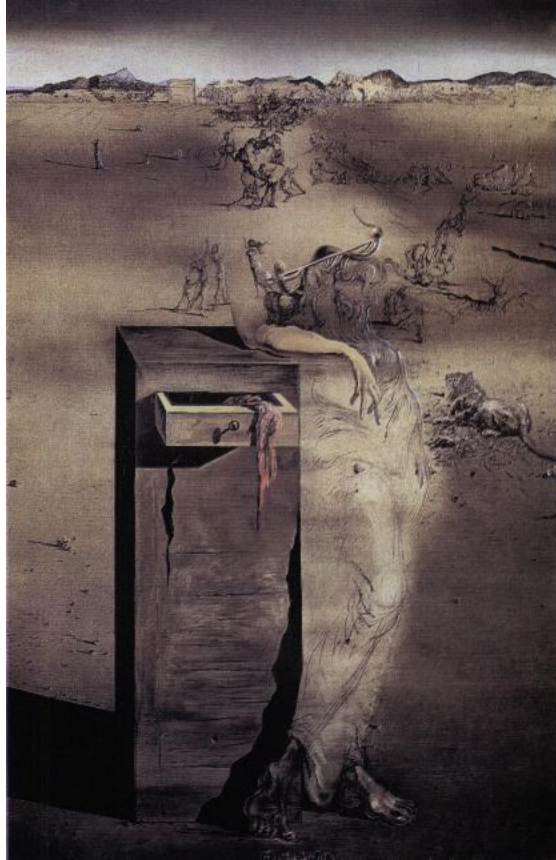
⁷⁸ *Idem, ibidem* p. 42.

Vívian escreve em seu diário de trabalho as impressões sobre o desenvolvimento do trabalho:

“3ª vez da ‘Mulher torcida’ adquirindo propriedade nos movimentos e certeza na seqüência. Nova figura (Dali) me trouxe o elemento ar, como ele pode erguer, mas também derrubar, deixar vazio. Na primeira queda veio o som que me levou ao resto das coisas (quedas, esvaziamentos, erguidas). O inflar era forte e preciso, já o esvaziar variava, podia ser rápido, lento, onduloso. Era um bêbado, um bêbado que não entendia o que aquela mulher queria ali, se mostrando pra ele, que só conseguia olhar, se encher de ar e ficar vazio. Não conseguia, ou nem queria dizer pra ela que o ar lhe bastava, era seu único bem.”⁷⁹

Mais tarde, quando Vívian criou sua *textura* com esta imagem, escolheu justamente o texto que lhe cabia para a *“prostituta”*, que fala da asma da filha. O sofrimento da mãe que não pode fazer nada para resolver o problema de *“falta de ar”* da filha ganhou força e emoção com esta combinação. Uma passagem que me comovia sempre.

⁷⁹ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 22 de abril de 2009.

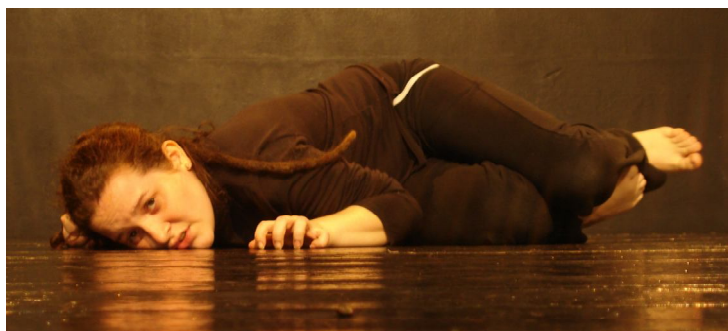
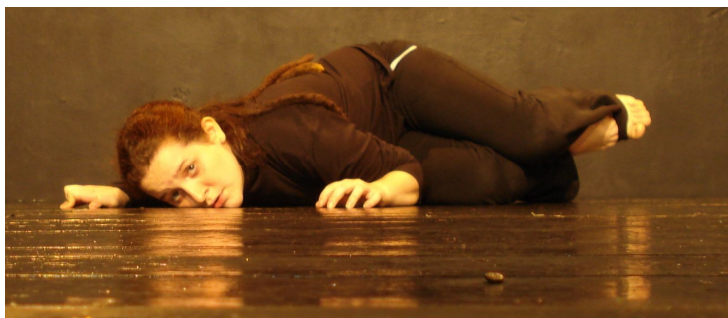


*Construção Mole com Feijões Fervidos: Premonição da Guerra Civil*⁸⁰

Dalí, 1936



⁸⁰ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Dalí*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 65.



Posturas dos movimentos criados por Vívian a partir da pintura de Dalí.

Luiza, sobre a nova imagem:

“Eu e Vivis escolhemos o Dalí. Bom, 1º retomamos a outra figura. É bom dar uma olhada na figura antes, mas pode ser bem rápida, só para reavivar as impressões. É a 3ª vez que fazemos esse trabalho e creio que a energia desta já se introjetou no meu corpo. [...] Agora sim, Dalí. Achei complicado escolher. Fiquei meio perdida porque os quadros dele têm muita informação. [...] Enfim, escolhi. E quatro coisas me chamaram a atenção: a perversão, a violência, o pedido de ajuda no meio daquele caos e as pessoas virando a cara e fechando os olhos para aquilo tudo.”⁸¹

⁸¹ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 22 de abril de 2009.



*O Jogo Lúgubre*⁸²

Dalí, 1929



⁸² COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Dalí*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 42.



Posturas dos movimentos criados por Luiza a partir da pintura de Dalí.

No encontro seguinte, pedi que decorassem pedaços dos textos das três personagens. Achei que era hora de começar a trabalhar com este texto, que ainda era um pouco longo e precisaria de tempo para que elas se apropriassem dele. Comecei então a propor exercícios para tentar quebrar a forma preconcebida com que diziam esses textos: cheia de entonações duras, criadas a partir das primeiras leituras, antes de começarmos a mobilizar os corpos e de entendermos um pouco mais como era o íntimo das personagens.

Por exemplo, a personagem "*prostituta*" era lida como uma mulher fútil, aproveitadora e ingrata, que gostava da filha mais para se manter na casa do que por ser sua mãe; a sua fala era sempre meio enfrentadora, e desgostosa. Depois, com o trabalho, percebemos qualidades diferentes nesta personagem, assim como nas outras também: encontramos a dor da mãe que não pode criar a filha, a frustração da mulher que queria ser famosa e encontrou no show de sexo o mais próximo que conseguiria chegar de um palco, que não encontra um parceiro que ame:

Nosso principal trabalho, dia após dia, consistia em lutar com as palavras e seus significados. O significado também emerge do texto lentamente, por tentativa e erro. Um texto só ganha vida através dos detalhes, e os detalhes são fruto da compreensão. No início, o ator só pode dar uma impressão muito vaga e genérica do conteúdo de uma fala, e muitas vezes precisa de ajuda, que pode consistir em conselhos e críticas.⁸³

Enfim, queria que elas se libertassem do ritmo e entonações construídas com as leituras, para que o desenvolvimento das ações caminhasse junto com o desenvolvimento da fala, já que a voz é parte do corpo e não algo desconexo.

A criação vocal está muito ligada à criação de imagens. São as imagens que o leitor cria em contato com o texto que o impulsionam a compor a estrutura de sua apresentação/leitura, que por sua vez vai provocar no ouvinte/espectador a formação de outras imagens. O texto escrito adquire o papel de primeiro estímulo para a composição de algo que é maior do que o que se lê. E meu desejo era que elas fossem além das primeiras impressões surgidas com as leituras do texto. Que criassem a partir das imagens que construíam com as pinturas, do que as movimentações sugeriam de clima, tensão, respiração. Mas, antes disso, achei importante um momento ainda sem a relação com as pinturas. Pedi que atravessassem a sala dizendo os trechos escolhidos, variando ritmos, a cada trecho do texto de uma personagem. Depois dizendo o texto para a parede e se afastando, mais adiante, dialogando, uma com a outra, com os trechos, propondo alterações de clima.

Após alguns exercícios com os textos, retomaram as duas figuras que tinham. Pedi que escolhessem uma combinação de uma figura com um texto (a que elas mais tarde deram o nome de *textura*). Disse que seria somente um exercício para que elas entendessem no corpo o que era a minha proposta de pesquisa.

Seria uma primeira experiência somente. Queria que elas ficassem a vontade, sem o peso da responsabilidade de “ter que fazer certo para a

⁸³ BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução Antônio Machado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 95.

pesquisa”, já que não existia um “certo” para ser seguido. Tinha apenas o objetivo de proporcionar a elas um momento rico de criação e de começar a enxergar as personagens e a peça sendo desenhada, vê-las sendo reveladas aos poucos pela mobilização dos corpos, motivados pelas imagens da pintura.

Luiza uniu a figura criada a partir da pintura de Dalí com o texto que havia decorado da “*diretora*”. Vívian, a imagem de Dalí com a “*prostituta*”. Brincamos com as variações de intensidade, amplitude, velocidade. No final do trabalho, pedi que uma mostrasse para a outra o que tinha feito.

Naquele dia fiquei bastante animada com os resultados, em como as atrizes estavam respondendo bem às minhas propostas. Foi realmente lindo e emocionante presenciar este momento das duas compondo e descobrindo as primeiras *texturas*. Perceber que a proposta se realizava nelas também, e não era mais somente uma idéia: era vivo, rico e estimulante.

Textura, aliás, foi um belo nome a se dar ao que estavam compondo: a união de um texto e uma pintura, que criam uma *textura*, algo palpável, moldável, tramado com esses dois elementos. Remete ao tátil, ao não plano, ao fluido, à consistência, enfim, um terceiro elemento, que não é composto nem somente pelo texto, nem somente pela imagem da pintura, algo que mistura os dois e que não prioriza nenhum dos dois. Estão juntos, se completando e se complementando.

Pudemos perceber (ou criamos) algumas características das personagens com as experimentações. Vívian encontrou em sua personagem “*prostituta*” uma mãe agoniada com a dor da filha, com esperança, mas sem forças para seguir adiante sozinha. Já Luiza, em sua “*diretora*”, descobriu um ar imponente, que quer seduzir sempre para ser o centro das atenções, que usa de artifícios para ser o foco, e gosta disso.

Vívian fala da relação da respiração com os sentimentos:

“Respiração = asma. Primeira relação que fiz para escolher a frase a ser usada para a gravura de Dalí. A mãe agoniada ao ver a filha sofrendo sofre também. Busca forças com as pontas das mãos, mas acaba por ver a

*filha sem ar; quer que a doença passe pra ela que é prostituta, que já peca. [...] Inspiração = esperança, apelo, força. Expiração = falta de ar, conformismo, 'desistência'. Respira exageradamente, pra recuperar a falta de ar da filha, como se tivesse que fazê-lo pelas duas.*⁸⁴

Luiza percebeu o crescimento em seu processo:

"Adorei falar o texto com a figura. 1º fiquei pensando muito qual figura escolher para qual personagem, pra ver qual fechava mais. Depois acabei pegando minha figura pervertida com a diretora mesmo, apesar de achar que não tinha muito a ver, porque eram as duas que eu queria fazer.

*Mas foi bom. A perversão da figura deu um certo ar imponente para a diretora, poderosa, segura de si, que consegue muito respeito das pessoas ao redor, estonteante, glamorosa, estrela, que chama a atenção, que atrai olhares, feminina.*⁸⁵

É importante destacar a abertura das atrizes, a preparação para a criação, pondo-se à disposição para o desconhecido:

Para que uma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.⁸⁶

O momento de criação é ao mesmo tempo coletivo e muito íntimo. É uma grande exposição das peculiaridades do indivíduo. Porque, independentemente do que acreditamos ser a relação entre personagem e ator, a base é o ator, que é constituído por uma história, uma série de acontecimentos. É um abrir-se por inteiro. É olhar para dentro de si, percorrer caminhos delicados. É também um gesto de generosidade porque compartilha com a personagem, mais do que o corpo, mas a experiência de vida. Criar é doar-se:

⁸⁴ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 27 de abril de 2009.

⁸⁵ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 27 de abril de 2009.

⁸⁶ BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 04.

É necessário dar-se conta que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo inteiro, são escritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo tangível.⁸⁷

Por isso que é importante que o ambiente e as relações estabelecidas sejam favoráveis para que a equipe envolvida no trabalho se sinta à vontade para se expor, para mostrar o mais íntimo de si. “Somente o corpo comprometido no trabalho pode sentir verdadeiramente a exatidão de um movimento, a precisão de um gesto, a evidência de um espaço.”⁸⁸

O que propus como se fosse apenas um exercício para que elas entendessem no corpo qual era a minha proposta de pesquisa e tivessem um contato com uma experimentação “descompromissada” (e coloco entre aspas porque havia sim um comprometimento constante com o trabalho, mas neste primeiro momento não havia preocupação com o resultado dessa primeira investida), acabou sendo incorporado ao trabalho. Ficamos muito satisfeitas com o resultado e Luiza e Vívian, bastante surpresas pelas combinações terem funcionado. Estas ainda possibilitaram que as atrizes descobrissem características das personagens que até então não tinham percebido: o lado sedutor-agressivo da “*diretora*” e o sofrimento da “*prostituta*”. Esta percepção demorou um pouco a aparecer, achavam um pouco estranha a combinação, que não seria possível colocar em cena. Disse que não se preocupassem com isso, com a *aplicabilidade* do que estavam fazendo. Tudo ainda seria bastante trabalhado, explorado, lapidado antes de chegarmos à forma final desejada. Cada preocupação a seu tempo:

O ator, o diretor, o pesquisador perguntam-se freqüentemente: “o que significa o que eu faço?”. Mas esta pergunta não é fértil no momento da negação da ação, ou da “precondição” criativa. Neste momento ainda não é essencial o significado do que se

⁸⁷ GROTOWSKI, Jerzy in FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959 -1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 205.

⁸⁸LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2003. p. 14 – tradução nossa para “Sólo el cuerpo comprometido en el trabajo puede sentir verdaderamente la exactitud de un movimiento, la precisión de un gesto, la evidencia de un espacio.”.

faz, mas sim a precisão de uma ação que prepara o vazio no qual um sentido imprevisto poderá ser capturado.⁸⁹

Naquele dia comecei a tomar nota de algumas falas das personagens durante os exercícios. Em todos os ensaios, escrevia no meu diário de trabalho algum trecho do texto que as atrizes diziam, o que me tocava mais naquele momento, hábito que mantive no decorrer dos encontros que seguiram. Algumas das frases anotadas foram:

“Parece realidade, mas é representação.”

“Aí eu rezei e pedi pra que a asma dela passasse pra mim.”

“Eu não nasci pra parir, tem mulher que é assim.”

“Eu tinha três mães.”

“Elas me chamaram.”

“A Elisa acredita que o teatro pode mudar as pessoas... eu não sei.”

“O que eu queria mesmo era ser famosa.”

Procurei prestar atenção nesses momentos, para identificar as constâncias, o que se repetia para poder dar retorno às duas:

A criatividade é um fenômeno inerente ao ser humano. O que diferencia um processo de expressão artística daquele que busca a construção da linguagem artística é a incessante tentativa de compreensão e interpretação das interrogações que, no mundo vivido, se desvelam em visualidades.⁹⁰

No encontro seguinte à composição da primeira *textura*, quando pedi que retomassem o trabalho, notei que as duas se colocaram rapidamente no estado encontrado anteriormente. Percebi que o contato com a imagem auxiliou no acionamento do estado. Também foi evidente que *“a junção dos textos com os movimentos traz à tona características mais íntimas, mais subjetivas das personagens”*.⁹¹

⁸⁹ BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 127.

⁹⁰ ARANHA, Carmen S. G. *Exercícios do Olhar – conhecimento e visualidade*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008. p. 15.

⁹¹ Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 29 de abril de 2009.

Nesse dia, levei mais imagens para que elas tivessem contato. Desta vez, ofereci Monet e Van Gogh. Vívian trabalhou com o primeiro e Luiza com o segundo. O procedimento de escolha das imagens aconteceu da mesma forma todas as vezes.

Não sei precisar exatamente o que me leva a escolher o momento de oferecer imagens novas. Não há uma regra, é mais um conjunto de elementos. Normalmente procuro perceber como está o andamento do trabalho e levar mais imagens na medida da necessidade e disponibilidade das atrizes, também muito de acordo com a minha necessidade, no encaminhamento da pesquisa.

No dia em questão, achei que já tinham experimentado bastante com as duas primeiras imagens, que precisavam ampliar significativamente a quantidade de matrizes para poderem optar na hora de compor as *texturas*. Decidi levar pintores que já tinha oferecido em outra ocasião para que as duas tivessem oportunidade de experimentar com eles. Também tinha curiosidade de verificar o que em cada um deles chamava mais a atenção delas, já que se trata de trabalhar ênfases visuais e não lógicas.

Desta vez, Vívian já colou sons na sua experimentação logo no início. Luiza colocou também, mas a diferença é que para a primeira o som era quase o que movia o corpo e para a segunda era uma consequência do movimento. Era como se o som levasse o movimento de todo o conjunto físico e emocional de Vívian. Por causa disso, foi, acredito, a composição mais cansativa (fisicamente) para ela, que quase não tinha tempo para respirar. Uma figura ereta e altiva, que não pára de “falar” (e coloco entre aspas porque a princípio trabalhou com uma língua inventada) nem de mover as mãos, que seguem os ritmos e as energias expressas pela voz.

Luiza, por sua vez, deixou o som sair a partir do movimento. A imagem levou a uma figura cansada, sem forças para ficar em pé muito tempo. E a voz saiu daí: melancólica, incompreensível, propositalmente mal articulada. Um bonito jogo entre as duas, que, mais uma vez, buscaram

caminhos diferentes do que já haviam feito e, coincidentemente, contrastantes entre si.



*Álamos*⁹²

Monet, 1891

Vivian escreve em seu diário:

“Pra mim é fácil acessar um som (proporcionado pela imagem) que me leve aos movimentos. Imagem Monet – fogo com vendaval, algo que arrastava tudo, que queria ser ouvido, que dava ordens. Na relação com a figura da Luli⁹³ houve um clima de ‘lição de moral’, tipo: faça o que eu digo. Sem paciência para as manhas.”⁹⁴

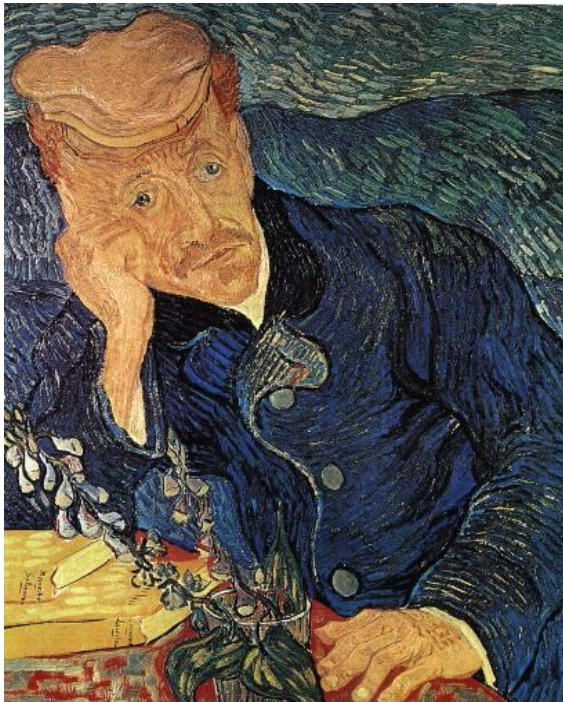
⁹² COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Monet*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 71.

⁹³ Apelido de Luiza Sperb.

⁹⁴ Diário de trabalho de Vivian Salva, dia 29 de abril de 2009.



Posturas dos movimentos criados por Vívian a partir da pintura de Monet.



Retrato do Doutor Gachet⁹⁵
Van Gogh, 1890

⁹⁵ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Van Gogh*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 84.

Luiza descreve sua percepção da imagem:

"[...] peguei a figura do homem melancólico do Van Gogh. Mais do que sua melancolia, me pareceu que ele estava se 'derretendo'. Explorei essa sensação, de derreter, e me veio um ar cansado, um corpo leve, relaxado, mas que não conseguia se manter ereto. [...] Interagindo com a Vivis⁹⁶ surgiu bem isso: a gurria mimada que quer atenção e colo. Mas a Vivis não me dava colo e aquilo começou a me deixar irritada. Mantendo esse corpo sem forças e que 'se derrete', comecei a me 'debater' e me deu vontade de gritar, quase um choro histérico. Uma sensação de agonia, tristeza e cansaço ao mesmo tempo.⁹⁷"



Posturas dos movimentos criados por Luiza a partir da pintura de Van Gogh.

Depois de um primeiro momento em que as deixei livres, fui dando indicações, como nas vezes anteriores: aumentar, ampliar o movimento até o super exagero; reduzir aos poucos; se relacionar, oscilando as

⁹⁶ Apelido de Vívian Salva.

⁹⁷ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 29 de abril de 2009.

energias/amplitudes trabalhadas. Mais uma vez, as duas criaram movimentações e energias bastante diferentes do que já haviam encontrado com as outras imagens.

Mais uma vez notei que era forte a experiência entre as duas no jogo. Quando elas entravam em relação, quando começavam a improvisar uma com a outra, acabavam descobrindo novas nuances e atitudes para as suas composições. Acredito que isso se deu muito pela disponibilidade delas nos encontros, mas também que a contracenação desses corpos em criação, influenciados pela presença constante das imagens da pintura escolhidas pelas atrizes e depois ainda sob influência do texto que tínhamos de base, ou seja, corpos repletos de informações que conversavam, trocavam e se estimulavam mutuamente.

O próximo passo era trabalhar mais a fala do texto. A forma como o estavam dizendo era cheia de intenções vazias, construídas e cristalizadas com as primeiras leituras, antes de qualquer aprofundamento ou entendimento sobre as personagens, repletas de entonações desconexas com suas composições físicas e estava muito difícil quebrá-las. Precisávamos torná-las maleáveis, torná-las disponíveis para aqueles seres que estavam sendo criados, para deixá-los críveis, inteiros, verdadeiros.

São muitas as variáveis na relação entre a palavra escrita (o texto dramático, neste caso) e a palavra falada (a encenação). Quando começamos as leituras do texto "A Filha do Teatro", tentamos ser o mais neutras possível na forma de ler o texto, sem buscar intenções no primeiro momento. Descobrimos, no entanto, quão difícil era desvincular aquelas palavras de uma concepção dessas das personagens que o habitavam. O texto escrito sempre esteve bastante presente no processo, com as leituras, os cortes, as anotações feitas em todos os dias de trabalho, mas mesmo assim, trabalhar com ele exigiu mais.

Depois que as atrizes já haviam feito suas explorações sobre imagens da pintura (foco da pesquisa) e depois que caracterizamos as personagens,

pedi que fossem brincando com as palavras que as definiam, junto com as explorações corporais. Neste momento as dificuldades apareceram bastante tímidas ainda. Quando foi o momento de juntar o texto em si (e não mais palavras soltas) com estes corpos em tensão e movimento é que pudemos sentir que era um ponto que precisava de maior atenção, que seriam necessárias algumas estratégias para unir os corpos às palavras, já que, num primeiro momento, ainda pareciam dissociados:

A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes.⁹⁸

Começamos com alguns exercícios para tentar romper com a métrica pré-concebida da fala. Sempre em movimento, dizer o texto de várias formas, alternando velocidade, ritmo, duração. Dizer este texto em uma determinada trajetória na sala de trabalho, alterar o volume da voz, como se estivesse sussurrando ou gritando:

O trabalho vocal que se desenvolve pela adoção e imitação de um modelo, por meio da repetição de formas acabadas, fórmulas prontas, soluções permanentes, é limitado e torna-se limitador, quer seja proposto sobre si mesmo, quer seja na relação com uma linguagem. Percorrer esta via é admitir que uma técnica existe por si mesma, sem depender de um organismo vivo, consciente e dotado de imaginário, que adote seus procedimentos e a construa em seu corpo, a seu modo, criando, pela matéria que lhe é própria, a individuação da forma.

A identificação, o reconhecimento e a apreensão física do funcionamento dos mecanismos do corpo leva, mesmo que mais lentamente, a um aprendizado diferenciado: relaciona a estrutura corporal interna à existência e à ocorrência da sensação, da emoção, do movimento e libera uma voz pronta para revelar essas relações. É um percurso que permite organizar o saber para além das formas, incorporando os conteúdos.⁹⁹

Acredito que qualquer trabalho tenha maior êxito quando o fazemos com prazer. Então, depois destes “aquecimentos”, decidi propor uma brincadeira que me acompanhou no processo de criação e apropriação do texto no meu trabalho de Graduação e que me foi muito prazeroso e

⁹⁸ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 147.

⁹⁹ LOPES, Sara P. in *Cadernos da Pós-Graduação*. Instituto de Artes UNICAMP Ano 7 volume 7 nº1. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 94.

produtivo: pedi que as atrizes cantassem seus textos. E fui propondo estilos de música. Depois, dando continuidade à experimentação, dava alguns temas para que servisse de mote enquanto diziam o texto: melodrama, cantor de churrascaria, monstrosinhos, criança, fazendo manha, político em campanha, bruxa. Enfim, uma infinidade de propostas que elas realizavam com prazer e que nos levavam a descobertas bastante interessantes, já que brincavam com a sonoridade das palavras e não somente com o seu significado.

Sara Lopes diz que

uma voz responde mais propriamente à sua função, na representação, quando se desprende dos significados abstratos contidos na palavra para se ligar à concretude da materialidade sonora.

A geração dessa voz está diretamente ligada à identificação e ao reconhecimento de sua corporalidade, e a um redimensionamento físico pela expansão do corpo.¹⁰⁰

O próximo passo era ir para a cena levando em conta estas experiências. Não para que reproduzissem alguma forma que haviam trabalhado, mas que esta abertura, este estado de disponibilidade vocal, estivesse presente. Um “*estado de entrega*, no qual seria adotado um comportamento similar ao de uma criança que procura o entendimento das palavras através de brincadeiras com os próprios sons das palavras.”¹⁰¹

E foi o que aconteceu. Ambas as atrizes se permitiram brincar com a voz e deixaram que o corpo influenciasse diretamente na vocalidade de seus textos. E o mais interessante é que acabamos identificando características das personagens que não havíamos cogitado anteriormente, quando fizemos uma análise do texto. Deixamos as “primeiras impressões” em segundo plano e nos agarramos a estas novas facetas que descobrimos. Todas aquelas mulheres (do texto) foram ganhando aos poucos mais “humanidade” e, confesso, tínhamos mais argumentos para defendê-las e para entendê-las. Foi realmente muito bonito e gratificante ver essa transformação.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*. p. 93.

¹⁰¹ FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 120.

Percebemos também que seus corpos ganharam força quando inserimos as falas:

é em torno do gesto que se organiza a cena inteira, subordinando a palavra. Mas ele, em vez de sufocá-la, vai valorizá-la, enquanto ela explicita seu significado, pois, ao que o olhar registra, falta a espessura concreta da voz, a percepção do sopro, a urgência da respiração; falta a condição de retomar, sempre, o jogo de presentificar um objeto ausente, pelo som da palavra.¹⁰²

Acredito que o caminho contrário também se fez presente: a fala valorizando o gesto. Tanto que algumas cenas me emocionavam todas as vezes que eu as via. Mesmo já sabendo exatamente o que aconteceria, mesmo estando presente em todas as vezes que a cena era feita, meus olhos se enchiam de lágrimas em alguns momentos específicos. Sentimento que eu não podia controlar, tamanha era a força adquirida na união dessas corporeidades com as vocalidades:

O som vocal gera sensações e impressões, pela vibração, e as mantém presentes, em emoção, no movimento. É o princípio da voz como materialização da ação física, permeando da pele ao sistema nervoso, sendo percebida através dos poros e dos ossos, e não apenas pelos ouvidos; esse atributo que estabelece o contato físico entre seres humanos distantes um do outro: a manifestação de uma interioridade livre para invadir outros corpos, provocando respostas fisiológicas internas, profundas.¹⁰³

Houve uma modificação, ou melhor, uma amplificação dos significados das cenas. Onde antes se via uma seqüência de movimentos tensos, por exemplo, com o texto pode-se perceber a dor da mulher que não pode criar a filha; onde se via antes movimentos de derretimento, vimos depois o cansaço e tristeza da mulher que tinha sonhos que não realizou. E ao contrário, que aquela que, com as primeiras leituras, acreditávamos ser uma menina mimada e chata, descobrimos ser uma jovem com dificuldades de expor sua intimidade.

É importante salientar que este ganho não é somente para as personagens, mas também para as atrizes, que vão colorindo seu trabalho e

¹⁰² LOPES, Sara P. in *Cadernos da Pós-Graduação*. Instituto de Artes UNICAMP Ano 7 volume 7 n°1. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 92.

¹⁰³ *Idem, ibidem*. p. 94.

enriquecendo suas personagens. É um momento de crescimento e reconhecimento de suas capacidades e possibilidades para explorar a sua arte. É confronto com seus bloqueios, seus medos, já que a fala não permite correções imediatas:

A vocalidade existe, efetivamente, na publicação. [...] Esse momento supõe competência: saber fazer, saber dizer, saber ser no espaço e na duração. Corporifica-se então, uma ação vocal que oferece, a quem ouve, uma palavra na qual não há lugar para dúvidas ou indecisões: a publicação oral não tem rascunho: não permite ao ouvinte qualquer possibilidade de volta – independente do efeito buscado, a comunicação é imediata.¹⁰⁴

O processo de trabalho teatral, a representação, exige atenção aos seus componentes com igual dedicação: corpo, texto, vocalidade. Para que estejam coesos, para que sejam verdadeiros, para que toquem o espectador, para ampliar seus sentidos. Para que atinjam o tamanho e a força que podem ter.

Em um dos encontros, quando propus aliar a movimentação criada com a pintura com uma personagem, ocasião em que Luiza juntou a imagem de Van Gogh com o texto da *"prostituta"* e Vívian trabalhou a imagem de Van Gogh com o texto da *"menina"*, anotei: *"é impressionante como se soltam/libertam quando brincam, quando não se preocupam com 'o que deve ser a personagem', inclusive deixam o movimento do corpo influenciar mais na voz"*.¹⁰⁵ Foi bastante clara a diferença positiva que produziam as brincadeiras com o texto na relação delas com esse. Ainda naquele dia, começaram a intercalar as composições de *texturas*, alternando uma e outra, tentando recuperar rapidamente as conquistas.

Sobre esse trabalho, Luiza se posiciona:

"Foi legal brincar com o texto, dá uma soltada na voz e no corpo e tira essa preocupação de querer fazer direito. Essa preocupação que deixa o corpo e voz tensos e o texto meio mórbido, sério demais. Nesse exagero (melodrama,

¹⁰⁴ *Idem*, in *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, jan/jun 2003. p. 21.

¹⁰⁵ Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 06 de maio de 2009.

*teatrão, musical) vem várias imagens do texto que ficam mais aparentes na hora de dizer.*¹⁰⁶

E Vívian exemplifica:

*“Os exageros ajudaram a eliminar alguns vícios de texto. ‘Eu não quero ser doméstica’ ficou com tom quase de birra, de manha, mas com muita tristeza. Acho que consegui uma naturalidade maior [...]”*¹⁰⁷

Em meu diário de trabalho, escrevi:

*“Faço estes trabalhos com o texto para quebrar os ‘vícios de leitura’ delas e para facilitar o entendimento do que é dito. E ainda para ajudar a lembrá-lo.”*¹⁰⁸

A próxima imagem trabalhada por Vívian foi uma pintura de Renoir e por Luiza, uma pintura de Rembrandt. E este foi um momento em que Vívian achou que talvez elas agora escolhessem as figuras já pensando nas personagens, já que sabiam o que eu iria pedir depois:

Auguste Renoir [...] era, por natureza, mais dado à solidez. [...] Renoir parece ter possuído a invejável capacidade de ver interesse potencial em tudo. Mais que qualquer outro impressionista, ele descobria beleza e encanto nas cenas parisienses de época. Não mergulha fundo na substância do que vê; procura, isto sim, abarcar as aparências, captando as generalidades, o que permite ao observador reagir com um prazer imediato. [...] De caso pensado, propunha-se a dar a impressão, a sensação de algo, com as generalidades, a vida que se vislumbrava aí.¹⁰⁹

O que fascina Rembrandt [*van Rijn*], não são jamais as exterioridades, quer de seu próprio rosto, quer no dos outros. São, antes, as atividades da mente, uma obsessão que acabou por levá-lo a perder sua eminência e o respeito de seus pares. Só que, nas pinturas de Rembrandt, os dois mundos, interior e exterior, não se opõem. É justamente pelo corpo, tão maravilhosamente recriado na tinta, que Rembrandt desvela o caráter e a natureza do modelo, não só nas características arraigadas, mas também nos humores passageiros.¹¹⁰

¹⁰⁶ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 04 de maio de 2009.

¹⁰⁷ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 04 de maio de 2009.

¹⁰⁸ Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 15 de maio de 2009.

¹⁰⁹ BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. p. 298.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*. p. 200.

A abordagem foi a mesma das outras vezes, só que desta vez, enfatizei que lembrassem de usar os sons que vinham junto com a movimentação do corpo e com as impressões da imagem. Tínhamos neste dia as quatro imagens que completavam o nosso trabalho. Com estas matrizes, completamos o nosso aquecimento diário para o trabalho: passar pelas quatro composições em seqüência.

Num primeiro momento, antes de chegarmos nesta forma, deixei as imagens dispostas nas bordas da área de trabalho e deixei-as explorando as imagens uma de cada vez por alguns minutos. Entre cada uma, paravam e “zeravam” o corpo. Depois, fui dando instruções de como eu gostaria que elas trabalhassem cada imagem, que tipo de energia deveriam empregar em cada momento. Comecei indicando: primeira figura - exagerado; segunda figura - rápido; terceira figura - pequeno; quarta figura - lento. Isso fez com que aparecessem novos movimentos, inclusive nas imagens antigas.

O trabalho de transições em seqüência também serviu para que as atrizes se preparassem melhor para encenar o texto, quando vão precisar passar de uma personagem à outra de forma rápida e eficiente.

“As duas lembraram bem e rápido dos corpos/movimentos criados. Percebo que é difícil/cansativo esta passagem meio sem intervalo, mas acho importante para que elas se acostumem com a transição rápida.”¹¹¹

Em seus diários, escreveram sobre isso:

“Foi relativamente fácil retomar as figuras e intercalar entre uma e outra. Mas eu tinha a necessidade de explorar alguns segundos antes. Depois de um tempinho que eu via que realmente tinha pego.”¹¹²

“Não foi difícil acessar as quatro figuras em seqüência. Fazendo lento, rápido, pequeno, grande, surgiram coisas mais legais e diferentes do que eu já estava fazendo.”¹¹³

¹¹¹ Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 21 de maio de 2009.

¹¹² Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 21 de maio de 2009.

¹¹³ Diário de trabalho de Vivian Salva, dia 21 de maio de 2009.



*O Sacrifício de Isaac*¹¹⁴
Rembrandt, 1635

Sobre a imagem nova, Luiza escreve:

"Figura nova!

- medo, angústia, perseguição, barulho muito alto e dor de cabeça (PARA!), fugir, desespero.

- corpo bem tenso, argila, respiração trancada, contorções.

- como se alguém quisesse me matar (o quadro tinha essa imagem).

Foi bem legal fazer, foi forte. Mas é sofrido, cansa bastante por causa da tensão e respiração.

[...] Vi que conseguia retomar melhor a energia da figura empurrando e não conseguindo me mexer.

¹¹⁴ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Rembrandt*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.p. 37.

*A voz vinha de dentro.*¹¹⁵



Posturas dos movimentos criados por Luiza a partir da pintura de Rembrandt.

¹¹⁵ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 21 de maio de 2009.



*O Guarda-Chuvas*¹¹⁶

Renoir, 1883

Vívian expõe suas impressões sobre a nova imagem:

“Tive vontade de olhar por muito tempo a menina que foquei na pintura, era como se ela olhasse pro pintor, observando-o. [...]”

A menina não parecia querer mostrar seu brinquedo, mas a minha figura sim. Depois cheguei mais perto do que ‘vi’ nela, quando era mais sutil, só com o olhar ou pequenas ações.

‘Oh, ele ta me filmando.’

‘Oh, tirei tatu.’

‘Oh mãe, vou mostrar a dança.’”¹¹⁷

¹¹⁶ COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Renoir*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007. p.70.



Posturas dos movimentos criados por Vívian a partir da pintura de Renoir.

Mais uma vez, propus formas diferentes e fora do contexto do texto, de dizer as falas das personagens. Depois elas propõem, brincando com as possibilidades. Quando pedi que elas explorassem por si, pararam de se deslocar pelo espaço, explorando somente movimentos ao seu redor.

Luiza escreve sobre o desenvolvimento de seu trabalho:

“Está cada vez mais fácil retomar as figuras, quase nem precisamos mais olhar para a pintura. [...]”

Agora, pensando, não sei se, pra mim, brincar com o texto assim é o melhor jeito de decorar. É muito bom pra soltar e até descobrir algumas intenções, talvez. Mas acho que não presto muita atenção no que eu estou dizendo, saem só as palavras com efeito, muitas vezes. Para eu decorar, preciso ‘montar’ uma seqüência de acontecimentos na cabeça, ‘enxergar’ o que estou dizendo.”¹¹⁸

¹¹⁷ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 21 de maio de 2009.

¹¹⁸ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 22 de maio de 2009.

Vívian, ainda sobre as experimentações com o texto:

“As vozes diferentes tiram os vícios do texto. ‘Ay que prado’¹¹⁹ foi mais legal trabalhar com vozes mais agudas e rápidas.

Senti as 4 figuras bem limpas hoje, fáceis de acessar e prazerosas. A Blú me cansa, acho que mentalmente (eu não agüentaria conversar com ela). A Oh! Experimentou ser ignorada e ficou braba. A Tigra está ameaçadora. E a Máquina com mais asma. A Blú mais fofoqueira.”¹²⁰

Criamos mais uma *textura*, Vívian juntou a “menina” com Van Gogh e Luiza, a “diretora” com Dalí. E a essa altura, tudo acontecia muito mais rápido e conseguíamos chegar a um resultado bastante interessante logo. E percebemos a ligação que tínhamos com as obras. *“A movimentação é uma expansão da obra de arte... isso que dá sensibilidade à coisa.”¹²¹*

“Nossas figuras, apesar de não realistas, têm uma verdade e relação direta com o personagem. [...]

Sentimento passou pro pintor, pra pintura, pra folha, pra internet, pra gente... transcendendo as épocas e as formas.”¹²²

Foi neste momento que Vívian teve uma lesão nas costelas e tivemos que dar uma pequena pausa nos trabalhos para que ela pudesse se recuperar um pouco. Depois disso, a atriz teve que adaptar as suas movimentações, suas posturas e a energia empregada nisso, por causa da sua temporária limitação física. Limitação esta que foi sentida até o final do processo. Felizmente, Vívian soube tirar proveito de sua condição:

“A dor na costela me ajudou a podar os excessos (principalmente da Máquina).”¹²³

¹¹⁹ Vívian se refere aqui ao texto dito pela personagem “Prostituta” que começa com a frase “Ay, qué prado de pena!”. Vide texto em anexo.

¹²⁰ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 22 de maio de 2009.

¹²¹ Diário de trabalho de Ágata Baú, em 27 de maio de 2009.

¹²² Diário de trabalho de Vívian Salva, em 27 de maio de 2009.

¹²³ *Idem*, dia 25 de maio de 2009.

A última *textura* foi composta neste contexto de recuperação da lesão de Vívian. Estava um pouco receosa em como isso poderia interferir no seu desempenho, mas não tivemos problemas. Para esta última *textura*, ainda tínhamos uma personagem e duas figuras. Por isso, ambas as atrizes preferiram experimentar com as duas imagens a sua personagem. As duas também preferiram o resultado da união das personagens com Monet: Vívian com a "*menina*" e Luiza com a "*diretora*".

As imagens que restaram – Rembrandt para Luiza e Renoir para Vívian – serviram como exercício e, espero, servirá para futuros trabalhos das atrizes, como matrizes e/ou inspirações.

Com as três composições feitas, experimentamos alguma composição de cena (com cadeiras no fundo do palco) e mostramos para minha orientadora, Mirna Spritzer, que sentiu falta, assim como nós anteriormente, de algo que unisse as personagens das duas. Que ficasse mais claro que as atrizes apresentavam as mesmas personagens. Sugeriu, então, que uma "roubasse" elementos da outra para si. E foi o que fizemos.

No encontro seguinte, pedi que uma mostrasse para a outra cada personagem. Esse dia foi bastante atípico, já que nos encontramos em um final de tarde na Usina do Gasômetro, onde iríamos para uma sala, mas acabamos ficando no mezanino. Confesso que pensei que o trabalho não iria render por causa das condições físicas do lugar: escuro, sujo, frio. Com certeza isso deu um tom diferente e as duas puderam experimentar nesse "novo lugar", brincando realmente sozinhas no espaço (estavam separadas por uma parede e eu passeava entre os dois lados), aproveitando essa configuração estranha de uma forma bastante positiva.

Começamos a experimentação com a "*menina*". Uma de cada vez, mostra para a outra. Sem avisar, uma "rouba" algo da movimentação da outra e acrescenta isso à sua composição da mesma personagem. Podia ser uma postura, um movimento de mão, uma forma de dizer o texto, uma energia, uma maneira de se deslocar pelo espaço, um olhar, uma respiração,

enfim, algo que caracterizava a outra. Experimentavam sozinhas durante um tempo e depois apresentavam. As misturas ficaram bastante interessantes e Luiza comentou que encontrou a arrogância que lhe faltava. Fiz o mesmo com a "diretora" e com a "prostituta", que foi a mais difícil para as duas. Não sei se esta dificuldade aconteceu por trabalharem com energias muito diferentes, pelo cansaço, já que foi a última personagem explorada no dia, ou por algum outro motivo, mas, de qualquer forma, conseguiram encontrar elementos para "roubar" da outra. No final do encontro, Vívian comentou que a sua "diretora" era o amadurecimento da "diretora" de Luiza. Enfim, foi um acerto essa proposta. Deu uma dinâmica diferente e trouxe pontos em comum entre as personagens. Em meu diário de trabalho escrevi: *"Bem legal. Parece que se completam, deixando a composição mais rica e com um fio que une as duas composições."*¹²⁴

Sobre esta experiência, Luiza escreve:

"Pegamos características (ou movimento...) da personagem da outra.

Da menina da Vivis, peguei um pouco da felina no chão e o movimento do peito, e o ar superior. Coloquei na parte que ela fala da apresentação.

Da diretora, peguei o tique dos braços, o jeito de 'fofocar' e falar rápida nervosa (no final).

O da puta foi mais difícil. Acho que não encontrei bem ainda. Não vejo, no meu texto, momento para um sofrimento maior (como o dela). Mas peguei a posição na parede e um movimento da mão (que 'acaricia' a parede).

*Foi muito bom. Acho que completou as texturas e deixou as personagens menos lineares, coloriu o texto. Creio que tenha dado uma unidade dos personagens também, mas isso é algo que ficará mais claro com o trabalho."*¹²⁵

Ainda sobre isso, Vívian pontua sobre seu trabalho:

"Roubar movimentos.

¹²⁴ Diário de trabalho de Ágata Baú, dia 15 de junho de 2009.

¹²⁵ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 15 de junho de 2009.

- *Tigra + mão no pescoço*
- *Máquina + derretimento*
- *Blu + braços abertos.*¹²⁶

Pelas dificuldades físicas de Vívian e pela incompatibilidade das agendas, decidimos terminar onde estávamos. Como último exercício, pedi que improvisassem situações cotidianas com as personagens. Pedi uma cena de café da manhã com Luiza fazendo a "*prostituta*" e Vívian, a "*menina*". Depois, na mesma situação, fomos trocando as personagens.

Luiza expõe:

"Retomar as figuras está fácil. Parece que já está gravado no corpo. E o texto, agora já mais assimilado e melhor decorado, ganha mais intenções, fluência e dinâmica.

*[...] experimentamos uma ação cotidiana com nossas figuras. Foi muito bom fazer o café da manhã com aqueles corpos e energias. Percebi que realmente podia-se usar aquelas figuras para outros personagens e que sim, funciona.*¹²⁷

No encontro seguinte, registramos em fotografias e vídeos, as conquistas: matrizes a partir das pinturas, seqüência final de aquecimento (composta no decorrer dos trabalhos, sendo ampliada e atualizada na medida em que novas movimentações/matrizes eram compostas), representação do texto "A Filha do Teatro". Encerramos no dia 01 de julho, e, mesmo com o desejo de retomar o trabalho depois da Banca de Qualificação para experimentar algumas sugestões e idéias que surgiram, tivemos que desistir devido a outros compromissos assumidos para o segundo semestre.

No final, recebi quase como um prêmio, o depoimento de Luiza e de Vívian, que comentaram como utilizaram as nossas experimentações em outros trabalhos. Mal sabiam elas que esse era um dos meus desejos: que o

¹²⁶ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 15 de junho de 2009.

¹²⁷ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 29 de junho de 2009.

que produzimos servisse para elas em outros momentos, que levassem adiante de alguma forma o que fizemos, reforçando a idéia de que as imagens e composições permanecem vivas em seus corpos e mentes. Luiza e Vívian contam sobre experiências que tiveram fora desta pesquisa:

“Achei muito legal que consegui usar a minha figura ‘menina’ para uma cena da cadeira de direção – o olhar assustado e curioso e o jeito receoso e ingênuo tem tudo a ver.”¹²⁸

“Usei a Blú numa oficina, ela dava palestras sobre relações pessoais, falando blu mesmo.”¹²⁹

No último encontro, pedi que fizessem um resumo, um apanhado do que tinham composto para as personagens. Luiza resumiu da seguinte forma:

“Foi muito bom passar tudo. Ainda acho que o texto pode ganhar mais fluência, mas é só uma questão de praticar mais, decorar melhor.”

Figura ‘menina’ = menina

Peguei o olhar dela, meio assustado com a imensidão do seu redor, mas curioso ao mesmo tempo.

Figura ‘pervertida’ = diretora

Peguei alguns elementos do quadro: a bunda, o rosto de perfil sensual, as mãos que mostram, os dedos que apontam, uma mulher com o braço levantando e mão na cabeça.

Figura ‘derretida’ = puta

Peguei as linhas da tinta e o corpo do homem. Me pareceu que ele estava derretendo.

Figura ‘morte’

¹²⁸ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 03 de junho de 2009.

¹²⁹ Diário de trabalho de Vívian Salva, dia 29 de junho de 2009.

*Peguei o corpo rígido, o pânico, a contorção de escapar. E quando essa tensão chega a um extremo que resulta no relaxamento total (morte)*¹³⁰

E Vivian, assim:

“Tigra (Van Gogh) - veio da base torcida da figura, da sinuosidade do corpo. Giros, torções.

Máquina (Dalí) - veio da sensação de areia caindo (som de “ssssss”), mão caída.

Blú (Monet) - imagem ascendente, o fogo que vai subindo e borbulhando. Vi a imagem e fiz um som (blú), daí desenvolvi o corpo.

Oh! (Renoir) - a menina da pintura, observando quem a observa. Peguei a energia que a sua expressão me passa. Beiçuda, atenta.

*PS - O trabalho foi muito prazeroso e tenho certeza que vai ser muito útil, adorei tudo! Somos ótimas juntas [...].*¹³¹

Na terminologia de Grotowski, o actor deixa-se “penetrar” pela personagem; no início, ele próprio é um obstáculo a que isso aconteça; à medida que vai adquirindo o domínio técnico sobre os meios físicos e psicológicos ao seu dispor, através de um trabalho constante, consegue quebrar as barreiras. A “auto-penetração” pela personagem está relacionada com a exposição: o actor não hesita em mostrar-se tal qual é, pois sabe que segredo da personagem exige de si uma abertura total, revelando os seus próprios segredos. Assim, o acto de representar é um acto de sacrifício; um acto de sacrificar o que a maioria das pessoas prefere esconder - este sacrifício é a sua dádiva ao espectador.¹³²

Com o final das experimentações físicas, elaborei um pequeno roteiro de acordo com o que utilizei como norte na condução dos trabalhos:

¹³⁰ Diário de trabalho de Luiza Sperb, dia 01 de julho de 2009.

¹³¹ Diário de trabalho de Vivian Salva, dia 01 de julho de 2009.

¹³² BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. p. 83.

*SEQUÊNCIA BÁSICA DA PRÁTICA:

- momento terapia: reservamos sempre alguns minutos para conversar, saber como cada uma estava se sentindo naquele dia, o que tinha acontecido de importante desde o nosso último encontro. Algumas vezes, adaptei o roteiro de trabalho do dia para aproveitar o sentimento que predominava - para deixá-las mais confortáveis, ou para que esta atmosfera impulsionasse o trabalho.
- alongamento individual: deixar que cada uma mobilize o corpo neste primeiro momento de acordo com as suas necessidades.
- aquecimento: no início dos encontros, sempre propunha jogos de relação, que aqueciam e aproximavam as atrizes, para que se sentissem livres, sem inibições para a criação. Com o decorrer do trabalho, quando a investigação física sobre as imagens da pintura já havia começado, pedia que explorassem a matriz criada, sempre acrescentando as novas, na medida em que eram compostas.
- texturas: exploração do corpo com os textos das personagens, primeiro individualmente, depois em relação uma com a outra. Nesses momentos eu dava indicações (principalmente no trabalho individual) ou deixava-as improvisar. Antes de termos as *texturas*, partíamos do jogo direto para a improvisação, sem os textos.
- cenar: improvisação de cenas ou situações - primeiro com elementos dos jogos de aquecimento, depois com as matrizes compostas sobre as pinturas, depois com as *texturas* e, por último, com as personagens, as cenas do texto dramático trabalhado.

*SEQUÊNCIA NA ABORDAGEM DAS IMAGENS:

- aproximação com as imagens: deixava as atrizes em contato com as pinturas pré-selecionadas do pintor que escolheram (sempre oferecia duas opções de artistas por vez).
- escolha da imagem: cada atriz escolhia uma imagem dentre aquelas marcadas.
- perceber os elementos que chamam mais atenção: perceber porque escolheu determinada pintura, quais elementos nela que se destacam mais ao seu olhar - cores, movimentos, representações, sentimentos provocados, detalhes ou o todo, enfim, bastante particular de cada uma e do momento em que se encontra.
- improvisar sobre isso: experimentar no corpo e com o corpo o que este elemento escolhido na pintura provoca em si, como se manifesta, como se desloca, como afeta a voz, tensões, ponto de equilíbrio, diferenças de atitude.
- ampliar o movimento: durante a experimentação, em determinado momento, pedia que ampliassem o máximo possível o movimento que estavam executando.
- exagerar: depois de ampliar, pedia que exagerassem cada vez mais. Exagerar é diferente de ampliar, já que o primeiro sugere um transbordamento de intensidade (independentemente do tamanho que ocupa no espaço) e o segundo pede gestos/movimentações maiores.
- reduzir: após ir ao extremo do exagero, pedia que reduzissem, chegando ao estado inicial de trabalho.
- mínimo: pedia que reduzissem mais, até chegarem ao mínimo tamanho possível, sem perder a energia contida na movimentação. Reduzir a forma externa somente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espectador vê o resultado: os atores que exprimem sentimentos, idéias, pensamentos, ações, ou seja, qualquer coisa que tem uma intenção e significado. Acredita, portanto, que tal intenção e tal significado sejam a origem do processo. Mas uma coisa é analisar o resultado e outra coisa é compreender como foi alcançado, mediante que uso do corpo-mente.¹³³

Ser capaz de descobrir constantemente novas maneiras de fazer com que nossa interpretação seja viva requer grande habilidade e prontidão. De certo modo, existem dois elementos que concorrem para uma boa atuação: domínio técnico e fluidez mental. Em termos de treinamento, trabalha-se para desenvolver e aprofundar esses dois elementos ao longo de toda a vida.¹³⁴

Para a composição de uma personagem, muitas são as possibilidades. O ponto de partida vai depender do tipo de montagem que se pretende ou ainda do que é mais confortável ou mais desafiador para o ator, quando esta liberdade de escolha lhe é permitida. Mesmo sabendo disso, defendi nesse texto e, principalmente, nessa pesquisa, que a exploração de imagens da pintura como um estímulo para a composição da personagem de um texto da dramaturgia pode ser um caminho muito rico, prazeroso e desafiador, na medida em que borra a área de conforto e controle do ator.

Sei que a pintura sozinha ou mesmo o texto por si só poderia oferecer material suficiente para a criação, mas o problema que me acompanha é justamente o de como dar corpo às personagens que me cabiam nas montagens de espetáculos teatrais que participava como atriz, principalmente quando não havia indicações dos diretores sobre o caminho a

¹³³ BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 154.

¹³⁴ OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007. p. 71.

seguir. Apostei no trabalho conjunto: texto e imagem juntos, com igual importância no desenvolvimento dos processos de criação, mesmo sabendo que é uma relação difícil e que na “luta” entre o texto e o corpo é delicado encontrar um equilíbrio. Já que “o novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito”.¹³⁵ Mas é isso que me instiga e me faz ir adiante.

No decorrer do processo fui descobrindo junto com as atrizes algumas sutilezas deste tipo de abordagem. Percebi que, mesmo sendo uma entrega pessoal de cada uma, em que revelam seu íntimo quando corporificam sua visão e sentimentos a partir das imagens, a relação *entre elas* durante as experimentações, improvisações e jogos com as *texturas* e mesmo antes disso, enriquecia as suas composições. O trabalho realizado em grupo fez crescer o individual, dando novas significações para as ações que estavam explorando.

Tenho certeza de que a ação de Luiza e Vívian foi determinante para o resultado obtido: não fui eu quem determinou como seriam as personagens, mas cada uma foi montando as suas, aos poucos. Traçando um nada modesto paralelo, pode-se imaginar que o que fiz com elas foi mais ou menos como as perguntas de Pina Bausch (quando eu oferecia as imagens da pintura); elas, por sua vez, se apropriavam das imagens como o Lume das suas (de maneira diferente, mas com o mesmo detalhamento, só que de sentimentos e impressões, não de ações), e, por último, eu propunha uma disposição no tempo, uma apropriação do movimento do colega e o encadeamento dos movimentos – os seus com os “roubados”, como Bob Wilson (guardadas as proporções e equiparações superficiais).

O que quero dizer é que um procedimento não deve ser absoluto. Precisa ter e dar a liberdade para ser adaptada, experimentada, adequada, desobedecida, reformulada e reconstruída. Acredito que ela só tem validade

¹³⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 245.

quando oferece mais do que a técnica em si, mais do que um momento de criação. Deve conseguir servir para uma continuidade e o desenvolvimento artístico de quem a vivencia.

Com o fim do trabalho a sensação que fica é que não está terminado. Depois da experiência, da mobilização física, intelectual e afetiva, fica o desejo de seguir adiante. Infelizmente (para mim) as duas atrizes que se doaram tão generosamente para essa pesquisa já tinham se comprometido com outros projetos e por isso não conseguimos dar continuidade ao trabalho. Experimentar mais e transformar o que fizemos em um espetáculo e levar a público. Não tivemos tempo para dar um acabamento para a nossa construção ou para colocar em prática as sugestões dos professores da Banca de Qualificação sobre os caminhos que estávamos seguindo.

Mesmo assim, a satisfação é mais forte. Foi um desenvolvimento feliz, que me rendeu boas surpresas e confirmações para suspeitas, preenchendo algumas das lacunas mencionadas na introdução desta dissertação: tive a confirmação de que essa investida, com as imagens da pintura no momento de composição da personagem, é muito rica e capaz de abrir portas para o ator, ampliando o de onde partir; que serve não somente como um exercício de liberação dos corpos e do imaginário, mas que é possível colocar em cena as criações; que o texto dramático pode atuar junto com as investidas físicas. Pude desfrutar de todo o processo, aprendendo com os acertos e com os erros, crescendo e aumentando ainda mais a minha paixão pelos processos de criação do ator, pelo fazer teatral e pelas artes. Tenho convicção de que o que fizemos vai servir ainda para trabalhos futuros de Luiza e Vívian, como ambas já relataram, e isso me deixa um sentimento de "dever cumprido".

A inquietação que fica é pensar que se foi tão rica a experiência com *reproduções* de obras da pintura, como seria trabalhar com obras ao vivo? Obras tridimensionais (e não me refiro aqui somente a esculturas, mas as obras como um todo, como objetos manipuláveis), que além das cores e traços, vêm carregadas de sensações: pelo detalhe, pela quantidade e tipo de tinta, pelas rachaduras e marcas do tempo, pelo tamanho físico, pelo valor

histórico, pela textura, pelo cheiro, pela emoção que nasce muitas vezes sem sabermos porquê, só de olhar. É o contato ao vivo. É a presença. São as qualidades pulsantes da obra reverberando pelo espaço.

Agora, meu desejo para o futuro é continuar. Com mais esta bagagem de pesquisa, experimentar em mim como tudo isso repercute. Entrar em uma verdadeira batalha íntima na escolha do texto, na hora de optar pelo tipo de arte visual que levarei comigo, na tentativa de viabilizar a escolha por obras ao vivo, no desejo vaidoso de mostrar minhas conquistas e descobertas para um público:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetiva. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador, falta um elo. Esta falha representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção: esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.¹³⁶

¹³⁶ DUCHAMP, Marcel apud DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 12.

BIBLIOGRAFIA

ARANHA, Carmen S. G. *Exercícios do Olhar – conhecimento e visualidade*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

AZEVEDO, Sônia M. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugênio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A Canoa de Papel*. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução Luiz Otávio Burnier. São Paulo - Campinas: Hucitec - Editora da Unicamp, 1991.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997.

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *A porta aberta*. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O Espaço Vazio*. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação teatral*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2001.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COLEÇÃO GÊNIOS DA ARTE. *Dalí*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.

_____. *Monet*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.

_____. *Rembrandt*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.

_____. *Renoir*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.

_____. *Van Gogh*. Tradução Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.

COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. (org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GIL, José. *O movimento total – o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Hucitec, 2006.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon – em que o tango pode ser bom para tudo?* Tradução Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – una pedagogía de la creación teatral*. Tradução para o espanhol de Joaquín Hinojosa e Maria del Mar Navarro. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

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

_____. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político* in Revista Sala Preta nº3. Tradução Rachel Imanishi. São Paulo: USP, 2003.

LOPES, Sara P. in *Cadernos da Pós-Graduação*. Instituto de Artes UNICAMP Ano 7 volume 7 nº1. Campinas: UNICAMP, 2005.

_____. in *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, jan/jun 2003.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría Teatral*. Tradução Augustín Barreno. Madrid: Fundamentos, 1986.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

_____. *Um ator errante*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 1999.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2002.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et.al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Tradução Fátima Saadi (org.), Cláudia Fares e Denise Vaudois. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A preparação do ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *A criação de um papel*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro – del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna: 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

SITES CONSULTADOS

www.lumeteatro.com.br

www.picturalissime.com

www.artbite.fr/Frantisek-Kupka-1871-1957.html

www.artinthepicture.com/artists/Salvador_Dali/elephants.jpeg

www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u471648.shtml

www.robertwilson.com

www.theatre-odeon.fr

www.pina-bausch.de

ANEXOS



Luiza e Vivian em experimentações durante ensaio.

A FILHA DO TEATRO

Texto de Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis

Adaptação feita por Ágata Baú, Luiza Barison Sperb e Vívian Salva para esta pesquisa

1º ATO (O TIRO)

A diretora (Luiza):

Um tiro e só mais alguns segundos para o final. O calor da bala e o sangue quente entupindo os pulmões. Se eu pudesse, eu mostraria aqui exatamente como foi esse tiro, com todos os detalhes. Mas não dá, há coisas que não se podem mostrar no teatro. São coisas muito verdadeiras, mas que parecem mentira quando são mostradas num palco.

Como diretora de teatro, eu já devia ter aprendido isto: não adianta querer consertar tudo.

Foi assim que ela entrou na minha vida – na nossa vida –: junto com o horror do mundo real. Eu precisava de um casal que fizesse sexo explícito, para uma cena. Não queria que fosse nenhum dos atores do meu grupo – nem tampouco eles conseguiriam. Queria mesmo corpos estranhos, marcados com as dores do mundo real. Sim, precisava de atores-pornô.

Numa noite, vimos um *show* com uma atriz com um barrigão de uns seis meses de gravidez. Ficamos chocados. Mas era exatamente do que eu precisava para a peça. Fomos conversar com ela que aceitou sem muitas perguntas. O grupo achou melhor que eles não participassem dos ensaios, viessem dois dias antes da estréia para que a gente mostrasse onde, e em que momento, eles entrariam em cena, tirariam a roupa e transariam.

Quando chegou a vez deles entrarem em cena, a platéia já estava desnorteada. Eles entraram, caminharam até o local, tiraram a roupa, e começaram a transar. Um coro de mendigos e de policiais rezava tristemente "*Santo anjo do senhor, meu zeloso guardador...*". Ao fundo ouviam-se rajadas de metralhadoras.

Mal começaram a transa, ela caiu no maior choro. Ela baixava a cabeça, tentando esconder da platéia. O seu corpo tremia todo. Até que, aparentemente, ela desmaiou. Ele, constrangido, ainda tentou continuar. No desespero, acho que ele tomou a decisão mais acertada: carregou-a nos braços e saiu correndo para os bastidores. Teatralmente falando, a cena ficou belíssima.

Ao final, ainda ouvindo os aplausos da platéia, fui atrás deles, mas eles já haviam deixado o teatro. No dia seguinte, o cara ligou se desculpendo e confirmando que estariam lá, para a segunda apresentação.

Pensei até em pedir para que eles repetissem tudo igualzinho à primeira noite, com choro, desmaio e todo o resto. Mas sabia que isso era impossível. Não poderiam simular algo com tanta força.

Segundo ato, chega a hora deles entrarem em cena. Caminham até o foco de luz, tiram a roupa. Rajadas de metralhadoras. *Santo Anjo...* E, como se tivesse tudo ensaiado, ela começa a chorar outra vez. Repete o gesto tentando esconder o rosto com as mãos. Que força naquele gesto! Ela cai, desmaiada de novo. Ele pára, carrega-a nos braços e sai. Novamente, uma cena incrivelmente bela e forte, como eu nunca poderia ter criado. Corri até eles no camarim. Notei que ela estava sangrando. Deixei Elisa no comando do espetáculo e fui com eles correndo a um pronto-socorro.

Seria necessária uma cesariana de emergência para tentar salvar o bebê. Disse ao médico que pagaria o que fosse necessário. Era tudo muito arriscado. Às 4h45m, nascia uma menina, que foi direto para a UTI . Foi uma noite terrível.

A menina (Vívian):

Na hora do tiro, eu estava dormindo no sofá da sala de estar. Eu não tinha ainda nem sete anos. Acordei com o barulho.

Naquela casa, morávamos eu e minhas mães. Sim, eu disse "minhas mães" mesmo, no plural. Eu tinha três mães. Depois daquele tiro, fiquei somente com uma: Elisa, que das três era a que era menos mãe: era mais como um pai; a que sabia dizer não; era a quem eu tinha que pedir permissão para fazer qualquer coisa diferente. Foi ela quem de fato me criou.

Admiro muito essa mulher. No teatro, nunca conseguiu o destaque que tinha a minha mãe. Hoje, percebo que era ela, Elisa, quem de fato dirigia aqueles espetáculos. Minha mãe tinha o charme, a liderança, e o sobrenome... Mas era Elisa quem garantia a qualidade daquelas montagens.

Quanto à mãe verdadeira, quer dizer, a biológica, lembro-me muito pouco. Mas com carinho. Era a que mais brincava comigo, a que eu menos respeitava. Ela era a minha mãe de casa. Segundo Elisa, as coisas se complicaram quando ela arranjou um namorado. Às vezes, tenho vontade de procurá-la.

Dois anos atrás, um dos meus professores da universidade me convidou para participar de um projeto dentro da penitenciária onde ela cumpria pena, ou ainda cumpre. Ele queria fazer um trabalho com textos de Lorca com as internas. Dei uma desculpa qualquer, disse que estava envolvida com outras pesquisas.

Fiquei imaginando aquelas presas, semi-analfabetas, dizendo aqueles versos. Elisa acredita que o teatro pode melhorar as pessoas. Eu... não sei. Eu me criei no teatro. Nem sei se precisava dessa faculdade. Quero mesmo é ser diretora, como minha mãe. Sei que como atriz não sou lá grande coisa.

Há alguns anos, Elisa me contou toda a história do sexo explícito, e tudo mais. Segundo ela, minhas mães não queriam que eu soubesse a verdade sobre meu nascimento. É, sou, com todas as letras, filha da puta.

A prostituta (Luiza):

Pode me chamar de ingrata, mas nunca consegui engolir aquelas duas. Tudo bem, elas foram boas comigo, com minha filha também. Aliás, não fossem elas, a menina teria morrido mesmo, sem assistência. Eu não nasci para parir. Tem mulher que é assim. O que eu queria mesmo era ser famosa.

Quando elas nos chamaram para fazer parte da peça, eu fiquei realizada, né. Além do dinheiro, que era muito bom, era num teatro de verdade, numa peça séria.

Na cadeia, tinha aquela história de fazer peça de teatro. Coisa mal feita, só para dizer que tavam fazendo um bem pras presas. Eu que não ia participar daquilo.

Um dia, chegou um professor da universidade lá na prisão e trouxe uma atriz já de idade para dizer uns pedaços de uma peça de Lorca. Falava sobre uma mulher que não conseguia ter filho. Ela dizia aqueles versos com tanta emoção.

Quando ela terminou, fui falar com ela e pedi pra ela escrever um pedaço daquele texto pra mim. Com os olhos cheios de lágrimas, ela me perguntou se eu tinha filhos. Não sei por que, respondi que não.

(Vívian)

Ay, qué prado de pena!

Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,

que pido un hijo que sufrir y el aire

me ofrece dalias de dormida luna!

(continuação Luiza):

Eu não entendo espanhol não. Pedi a uma presa que era espanhola, muito bonita, pra ela me ensinar a pronúncia desses versos. Ela ficava horas repetindo pra mim. Um dia, ela disse os meus versos no ensaio e o diretor

mandou me chamar e me perguntou se eu não queria entrar na peça, só pra dizer os versos. Eu disse que não. Mas me arrependi. Então, o professor sugeriu que eu gravasse os versos numa fita. E ele colocaria na peça, como se fosse um pensamento de algumas das personagens. Aí eu aceitei.

No dia da peça, eu tava tão nervosa que mal prestei atenção na história. Quando que entrou a gravação achei minha voz horrível. E era demorado... Mas bem que ficou bonito. Eu chorei, e não foi só de vergonha não. Achei que ali eu era como uma atriz de teatro, uma atriz mesmo, de verdade. Lembrei da minha filha, e quis que ela tivesse ali, ouvindo a minha voz.

2º ATO (O CHORO)

A prostituta (Vívian):

Eu acho que eu nem escutei o chorinho dela na hora que ela nasceu. Eu tava meia dopada. Só lembro que o médico disse que era uma menina.

Só me deixaram vê-la no outro dia. Ela tava toda furada, tomando soro pela cabeça. Era muito pequenininha. Mas tava viva. Quando eu olhei pra ela, eu rezei. Acreditei que ela ia se salvar. Fiz promessa de não beber, nem fumar nunca mais. E parei mesmo.

Quando tive alta, elas me disseram pra eu ficar no apartamento delas enquanto a menina estivesse na UTI. Quando vi que não teria como pagar o aluguel do quarto, eu aceitei.

A menina saiu do hospital quase dois meses depois. Era muito bonitinha. Me apeguei logo. Gostava de cuidar dela. Não dei de mamar. Tive um problema no peito. Talvez por isso a menina não tinha muita saúde. Teve uma noite que eu vi a hora ela morrer, ficou toda roxinha, me desesperei muito. Era asma da braba. Rezei e pedi pra asma dela passar pra mim, que era quem merecia o castigo. Mas não teve jeito.

E eu fui ficando por lá. Quando a menina já tinha uns sete meses de vida, a outra veio me propor pra eu trabalhar com elas. Pensei que era noutra peça daquele tipo. "Não... Você podia ser como uma secretária pra gente". Secretária queria dizer doméstica. Eu não gosto de serviço de casa. Mas desde que a menina tinha nascido, eu estava muito fora de forma pra voltar pro batente. Então resolvi aceitar.

No outro dia, ouvi uma discussão entre ela e a Elisa. A Elisa achava que já tava na hora delas se livrarem de mim. Mas no fim a Elisa teve que me aceitar. A outra gostava de ficar conversando, perguntando sobre minha vida. Teve uma vez que ela tava bebendo vinho, já ia na terceira garrafa, numa noite que a Elisa tinha viajado, e lá pras tantas, sem que eu esperasse, ela me deu um beijo na boca. E queria mais. Eu é que não encarei. Não tinha nada a ver, ainda mais na frente da neném. Eu já tinha transado com mulheres, mas não gostava. Fazia *show*, por dinheiro. Depois daquela noite do vinho ela quase que deixou de falar comigo. Ficou como a Elisa, falando somente o necessário.

A diretora (Luiza):

Eu só ouvi o choro daquela criança quando ela finalmente recebeu alta e eu fui com Elisa e a mãe dela buscá-la no hospital. E eu ouvi aquele chorinho ainda muito frágil, bem juntinho de mim. Correu uma lágrima dos meus olhos. Nunca soube ao certo se queria ser mãe. Eu e Elisa já havíamos conversado muitas vezes sobre isso: ela não queria de forma alguma. Agora estávamos nós, ali, com aquela criança em casa. Sentindo-nos responsáveis, não somente por ela, mas também pela mãe dela. Essa não tinha ninguém, coitada...

Aos poucos a gente começou a querer "educá-la". Levávamos ao teatro e ao cinema e às vezes parecia estar muito interessada. Mas o problema era muito maior: cada dia ela ficava mais dependente de nós. E nós, a cada dia, mais apegadas à menina.

No dia em que fomos ao cartório para tirar a certidão de nascimento, tive muita vontade de pedir a ela que me deixasse registrar a menina, como minha filha. Lógico que era um absurdo. Mas era muito verdadeiro. Eu quis que aquela menina fosse minha filha. Um pensamento que levei comigo, em segredo, para sempre.

Uma noite, estávamos só eu e ela em casa, Elisa havia viajado, eu perguntei se ela estava gostando de ser mãe. Bebíamos vinho. Ela disse que sim. Mas que tinha muito medo de não poder dar tudo que a menina precisava. Aí me perguntou se eu não queria ter filhos. Fiquei em silêncio. Aquela conversa já tinha se alongado demais... Olhei para ela, dei-lhe um abraço, e beijei sua boca. Acho que ela nunca entendeu aquele beijo... nem eu tampouco.

A prostituta (Vívian):

Ay, qué prado de pena!

Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,

que pido un hijo que sufrir y el aire

me ofrece dalias de dormida luna!

Estos dos manantiales que yo tengo

de leche tibia, son en la espesura

de mi carne, dos pulsos de caballo,

que hacen latir la rama de mi angustia.

Ay pechos ciegos bajo mi vestido!

Ay palomas sin ojos ni blancura!

Ay, que dolor de sangre prisionera

me está clavando avispas en la nuca!

Pero tú has de venir, amor, mi niño,

porque el agua da sal, la tierra fruta,
y nuestro vientre guarda tiernos hijos
como la nube lleva dulce lluvia."

A menina (Luiza):

Eu chorava tão fraquinho, que a casa ficava em silêncio, esperando pelo meu choro. Como no teatro, quando uma peça é boa e se faz aquele silêncio especial para se recepcionar a próxima fala.

Como atriz, eu sempre consigo chorar em cena. Nunca vi dificuldade nisso. Também não acho que seja nenhum grande mérito. Fora do palco, quase nunca choro.

Ano passado, nosso grupo estava ensaiando uma peça. Na nossa estréia eu estava uma pilha. Não gostava nem um pouco da montagem. Talvez por causa disso, acho que foi o meu melhor trabalho como atriz.. Nunca representei daquela forma, com tanta força e precisão. Ouvia minha voz se propagando pelo teatro, chegando a cada ouvido, como música. Foi realmente lindo.

Um dos críticos mais importantes escreveu que certamente minha mãe se orgulharia daquele meu trabalho. Engraçado, quando eu li aquilo, pensei, por alguns segundos, que ele se referia à minha mãe verdadeira. Aí eu chorei de verdade.

3º ATO (A PRECE)

A menina (Vívian):

Toda noite era um *Santo Anjo*. Era assim que ela me botava para dormir. Conversava muito comigo, e depois rezava. Nessas horas parecia uma santa, não tinha nada de puta.

Ultimamente, tenho rezado mais. Nunca pensei que um papel pudesse me abalar tanto. Aliás, não é só o papel, é toda a proposta dessa peça. Guilherme é um encenador genial, e é cruel demais com os atores! Mas a beleza que ele extrai dessas nossas dores termina nos seduzindo e fazendo com que a gente volte no dia seguinte e se submeta à sua arrogância.

Alana, a colega com quem eu contraceno, também está arrasada. Ela não sabe disto, mas inicialmente Guilherme queria que eu fizesse a parte dela na cena. Não aceitei mesmo. Ela é mais jovem do que eu e seu pavor é pensar que seus pais podem vir assistir à peça. Esse medo eu não preciso ter.

(**Luiza:** *Santo anjo do Senhor, meu zeloso guardador, se a ti me confiou a piedade divina...*)

Ontem eu acordei assustada, sem ar. Tinha tido um pesadelo. Era a noite da estréia, e a capela estava lotada. Alana virava-se para mim e dizia: "Todas essas pessoas aí são meus pais e minhas mães". E caía numa tremenda crise de choro. Eu a carregava até os bastidores e ficava do seu lado tentando acalmá-la. Chegava minha hora de voltar à cena. Quando eu olhava de novo para a platéia, via uma senhora de óculos escuros. Com um lenço, num gesto de falsa elegância, ela enxugava as lágrimas que caíam. Eram lágrimas de riso. Lembro daqueles óculos. Eram da minha mãe, da verdadeira não, da do teatro. Mas não era ela quem estava ali, era a outra. Saio de cena e encontro Alana ainda sentada. Ela parava de soluçar, olhava para mim e me pedia: "Vamos trocar os papéis nessa cena, você faria isso por mim? Meus pais não agüentariam me ver fazendo aquilo". Entrávamos em cena, as duas, rezando um *Santo anjo do Senhor*. Eu no lugar dela. E ela no meu lugar. Ao final, éramos vaiadas impiedosamente. Um dos nossos colegas entrava em cena e era atingido por um tiro disparado da platéia.

Acordei. E fui direto para a nebulização. Assim que cheguei no ensaio, dei um longo abraço em Alana. Se ali, naquela hora, ela tivesse me pedido

para trocar os papéis, eu acho que não teria conseguido negar. Ainda bem que ela não pediu.

A prostituta (Luiza):

Eu não sei muitas rezas. Mas no dia do tiro, logo quando acordei, eu rezei tudo que sabia, várias vezes. Eu tava pressentindo coisa ruim.

Deixei de beber e de fumar por causa de promessa. Só não fiz promessa de castidade. Porque isso é meu ganha-pão. E eu gosto. Mas gosto de fazer por dinheiro. Mesmo quando é com namorado, eu peço alguma coisa em troca. Ah, isso eu aprendi com a vida! Com o Bené, foi assim. Hoje eu vejo que ele só queria me sugar. Além disso, por causa dele eu terminei perdendo minha filha.

A idéia de levar o dinheiro delas foi dele. Eu sabia que ela tinha recebido uma bolada para fazer uma peça nova. No dia que foi receber o dinheiro do patrocinador, eu tinha ido com ela, e com a menina. Ela abriu uma conta só pra esse dinheiro. Nesse dia, quando chegamos em casa, vi que tirou um papel do bolso de um casacão que ficava lá no fundo do guarda-roupa e anotou a nova senha.

Eu acho que a gota d'água pro meu abuso com elas, foi quando ela deu uma entrevista e falou que era mãe da minha filha e ainda saiu abraçada com a menina na foto. No dia da reportagem, vi que eu não existia mais ali, eu era apenas a babá da minha própria filha, que tinha que sair dali com ela, enquanto ainda era minha.

Mas deu tudo errado. Ele atrasou demais. A menina tava dormindo. Eu já tinha pego o cartão do banco e já tinha copiado a senha. E quando vi, ele tava roubando as coisas delas. A gente não tinha combinado desse jeito. Aí ela entrou no quarto gritando. Ele virou-se, tirou um revólver, nem sabia que ele tava armado. Pulei em cima dele, me agarrei no revólver, ela também se agarrou e foi uma gritaria. Até que o revólver disparou. Ela nem gritou. Pegou bem no pescoço dela. Foi horrível, um sangueiro enorme.

Ele pegou o que pôde e saiu correndo, nem me olhou. Elisa apareceu e nem desconfiou de mim. A polícia chegou e disseram que ela já tava morta. A Elisa não fez escândalo. Mandou eu ir pro quarto com a menina. Na cama, percebi que ela tava rezando o *Santo Anjo* bem baixinho. Choramos abraçadas e rezamos juntas.

Logo depois, os policiais mandaram me chamar, eu contei tudo como tinha sido. Eles me algemaram na mesma hora. Elisa disse que sabia que não tinha sido culpa minha e que ia me ajudar. Eu pedi que ficasse com a minha filha. Queria que ela criasse a menina como se fosse filha dela. Depois do julgamento, Elisa só me viu uma única vez. E não trouxe mais a menina.

A diretora (Vívian):

No átimo de agonia entre o perfurar da bala e a falta de oxigênio no cérebro, eu tentei me lembrar de todas as minhas preces. Gostava de escrever minhas próprias preces. Geralmente eu escrevia e depois rasgava. Uma ou outra talvez eu ainda fosse capaz de me lembrar, mesmo no desespero daquela hora.

Tínhamos tido um dia longo, pouco produtivo. Acabei o ensaio mais cedo. No caminho, não trocamos uma palavra. Se eu soubesse o que estava para acontecer, teria dito tanta coisa a Elisa. O que mais eu poderia ter dito a ela? Elisa foi quem melhor me conheceu na vida. Talvez aquele silêncio no carro tenha sido a melhor despedida que poderíamos ter tido.

Logo que entrei no apartamento, ouvi um barulho esquisito, uma voz de homem. Também estranhei a menina estar dormindo no sofá, vestida com roupa de sair. Apressei-me, então, até o quarto. Da porta, só dava para ver o cara. Ouvi quando ela reclamou por ele estar roubando nossas coisas. Ainda pensei em esperar por Elisa, o que teria sido a melhor opção. Mas nessas horas a gente nunca escolhe a melhor opção.

E cheguei, então, à minha última cena: mais uma dessas cenas que parecem não caber em nenhum palco, de nenhum teatro. Afinal, ainda que eu morresse de verdade sob a luz dos refletores, o público jamais poderia sentir o calor da bala perfurando meu pescoço, nem o gosto do sangue entupindo os meus pulmões. De certo pensariam que eu estava viva; diriam que era tudo truque.

Chegava ao fim a representação. Sim, foi como na hora em que as luzes do teatro se acendem e o elenco vem para o agradecimento... E a realidade do mundo vai reassumindo o controle de tudo...

E, de repente, a gente vê que todos aqueles personagens já desapareceram. E que irão acompanhar cada um daqueles espectadores, em seus caminhos de volta para casa. E que poderão, quem sabe, reaparecer aqui e ali, quando menos a gente esperar, numa boate, numa penitenciária, numa clínica de emergência para asmáticos... ou até mesmo, quem sabe, novamente num teatro.

FIM

DVD COM VÍDEOS DO PROCESSO

Este DVD contém as gravações das seqüências das composições criadas a partir das imagens da pintura (matrizes de trabalho, duração: 12min55), a versão final do aquecimento (passagem rápida por todas as movimentações, duração: 4min52) e o texto encenado “A Filha do Teatro” (montagem sem acabamento de espetáculo, duração: 27min06).

Os registros foram feitos na sala Studio 3, no dia 01 de julho de 2009, dentro das dependências do Departamento de Arte Dramática desta Universidade, com uma câmera fotográfica digital não profissional, utilizando os poucos equipamentos de iluminação disponíveis na ocasião. Em alguns momentos, nota-se a interferência sonora de carros, motocicletas, caminhões, buzinas e gritos, elementos comuns nas tardes da Rua General Vitorino, centro de Porto Alegre.

A visualização do material pode ser feita em computadores ou aparelhos que leiam arquivos em formato *.avi*.

Percebo importante destacar que estas imagens servem apenas como apoio, para ilustração do que fizemos, para clarificar o texto. A relação direta, ao vivo, com a pesquisa, certamente seria muito mais rica:

“O teatro não é apenas o lugar dos *corpos* submetidos à lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em tempo e lugar determinados. Teatro significa um *tempo em vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que

respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente."¹³⁸

¹³⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18.