



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS  
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Roberto Salerno de Oliveira

# **metamorfose**

Porto Alegre – 2013

Roberto Salerno de Oliveira

# metamorfose

Dissertação apresentada a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marta Isaacsson

Linha de Pesquisa; Processos de Criação Cênica.

**Porto Alegre**  
**Rio Grande do Sul – Brasil**  
**2013**

## AGRADECIMENTOS

- A minha orientadora, Marta Isaacsson, pelo carinho, paciência, bom humor e imaginação.
- A CAPES pela bolsa que tornou possível meu envolvimento integral.
- À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Departamento de Arte Dramática e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, por me possibilitar um espaço de investigação, de desenvolvimento pessoal e profissional, e fazer parte da minha metamorfose.
- Aos professores e colegas do mestrado por todos os momentos de compartilhamento;
- Aos amigos Zupo, Letícia Bertagna e Adolfo Almeida Júnior pela parceria no grupo das *Crisálidas*.
- Aos atores e atrizes que participaram graciosamente do processo de criação: Catarina Conte, Miriã Possani, Luciano Pfeifer, Mariana Consoni, Alexander Vidaletti, Verônica Fernandes, Kauêh Bastos, Ravel Andrade, Manu Menezes, Tainah Gallo, Gustavo Susin, Fabrízio Gorziza, Francine Kleemann e Plínio Marcos Rodrigues.
- Às oito *Borboletas*: Anderson Albarce, Ketti Cardozo, Lilibell Torrejon, Aline Jones, Fabiana Santos, Bernardo Vieira, Pitti Sgarbi e Janaína Lima.
- Aos pesquisadores e profissionais de outras áreas que aceitaram participar do grupo das *Lagartas* e cooperar na primeira fase do projeto: Carlos Gerbase, Beto Brant, Adolfo Almeida Júnior, Beatriz Vargas Dorneles, Gilberto Icle, Álvaro Luiz Heidrich, João Ramos Dorneles, Eva Schull, Sílvia Generalli da Costa, Tatiana Vinhais e Júlio Appel.
- A Jéssica Barbosa pela valiosa colaboração e gentileza na finalização deste trabalho.

## AGRADECIMENTO especial

À Elisa Heidrich por estar ao meu lado e me ajudar a vencer esta importante etapa.

## RESUMO

Processo de criação cênica que tem como ponto de partida a palavra **metamorfose**. A partir do cruzamento entre arte e ciência e da utilização do acaso e da bricolagem como procedimentos operatórios, o encenador se debruçará sobre os diversos e possíveis significados que o termo metamorfose costuma adquirir em diferentes contextos científicos, para, posteriormente, empregá-los na inseminação e composição de um objeto artístico, com o propósito de fazer uma reflexão a respeito do contínuo movimento de infinitas metamorfoses que perpassam as criações artísticas. Arte de vestígios efêmeros, o teatro oferece uma enorme dificuldade na identificação dos processos de metamorfose. A proposta é encontrar uma poética cênica que atravesse às diversas acepções da palavra-chave, para registrar e refletir sobre as operações envolvidas nas diferentes metamorfoses que ocorrem num processo de criação cênica, anotando os elementos fundadores de um pré-texto espetacular e descrevendo as metamorfoses do processo, do encenador, do discurso e da própria pesquisa.

Palavras-chave: metamorfose, acaso, bricolagem, ciência, criação, pesquisa em arte.

## RESUMEN

El proceso de puesta en escena tiene como punto de partida la palabra metamorfosis. Desde el cruce del arte y la ciencia y de la utilización del acaso y de la *bricolage* como procedimientos operatorios, el creador se tirará sobre distintos y posibles significados que el término metamorfosis suele adquirir en diferentes contextos científicos, para, luego emplearlos en la inseminación y composición de un objeto de arte, con el propósito de hacer una reflexión a respecto del continuo movimiento de las infinitas metamorfosis que impregnan las creaciones artísticas. Arte de vestigios efímeros, el teatro ofrece una enorme dificultad en la identificación de los procesos de metamorfosis. La propuesta es encontrar una poética escénica que cruce los distintos significados de la palabra-clave, para registrar e reflexionar sobre las operaciones involucradas en las diferentes metamorfosis que ocurren en un proceso de puesta en escena, señalando los elementos fundadores de un pré-texto espectacular y describiendo las metamorfosis del proceso, del creador, del discurso y de la propia pesquisa.

Palabras clave: metamorfosis, azar, *bricolage*, la ciencia, la creación, la investigación en la arte.

Sumário

Antes de tudo	10
1.	12
Inspirações	13
Influências Teóricas	16
Paisagem Interior – meu “tipo” de teatro	18
Artefato Cênico	24
Investigações e Experiências	25
Metamorfose	30
Lagartas	34
Cirsálidas	36
Borboletas	38
2.	40
Inspirações	41
Influências Estéticas	43
Metamorfose	44
Paisagem Interior – sucessivas experiências	52
Processo	72
Acaso	78
Metamorfose – uma história	83
Contribuições	86
Construções & Destruições	88



3.	91
Inspirações	92
Metamorfose	93
Processo	100
Paisagem Interior – nudez	137
Laboratório 2	161
4.	165
Metamorfoses	166
Referências	207

## antes de tudo.

*Eu sinto sob meu pensamento um chão que desmorona.  
Antonin Artaud*

Se pensarmos que há alguns instantes atrás esta página estava completamente em branco e agora, passada uma linha, encontra-se inseminada por um possível significado, percebe-se que ela passou por uma memorável transformação: em poucas linhas foi enchendo-se de letras, formando sentidos mais ou menos amplos e prometendo desenvolver-se, desenrolar-se por páginas e páginas a fio, arrancando preciosas notas saídas diretamente dos nervos daquele que as escreve, que tecla, que digita.

A folha em branco é meu espaço vazio no teatro, onde através da abiogênese cria-se a cena. Será esta a primordial metamorfose? Quando algo que não existia, agora ali está e existe em toda sua singularidade e forma?

O ato de crueldade artaudiana ter que colocar em letras e palavras o embate da criação, o medo de fracassar, os confrontos diários comigo mesmo defrontando-me com minha mediocridade ou potencialidade, e, a sempre ventilada, possibilidade de desistir. Rasgar a própria alma para vasculhar no mais obscuro e recôndito do meu ser o sentido para continuar trilhando um caminho antigo, que foi escolhido ainda no final da adolescência, e que hoje tem uma avaliação pessoal contraditória, alternando momentos positivos e negativos.

*A nossa vantagem*

*é que não acusamos ninguém  
só a nós próprios  
(Bruscon, O Fazedor de Teatro, Thomas Bernhard)*

Já me vi mais encenador do que me vejo hoje. Já me vi mais artista-pesquisador do que me vejo hoje. É assim mesmo que funciona? É uma crise de pessimismo? O prazer de criar sendo substituído pela dolorosa e perfurante angústia da criação: e se não der certo? E se eu me descobrir vazio? Tremendas dúvidas e aflições. São diversas questões que geram agonia. São muitos momentos de desconsolo.

Mas, como diz Eugênio Barba:

A angústia não diminuiu com a idade. Minha única consolação foi sempre acreditar que a noite tem doze horas, não mais do que isso, e que no final o dia sempre amanhece. O que me segurou foi a fé que se eu trabalhasse sem desistir, depois de alguns meses eu teria finalmente encontrado a esfinge: o espetáculo. Eu teria vivido novamente a emoção de vê-lo chegar de longe, com uma vida própria, independente e orgulhosa. (BARBA, 2010, p. 42)

É tudo tão precário, incerto, insatisfatório. Acaba sendo um peso criar sob estas condições. E ainda assim... *the show must go on.*

# 1.

*“O meu propósito é falar de corpos que foram mudados em formas de diferentes tipos.”*

*Ovídio*

inspirações.



Figura 1: Leopard Family, Marianna Gartner.

*“Que a inspiração chegue não depende de mim. A única coisa que posso fazer é garantir que ela me encontre trabalhando.” Pablo Picasso*

Por acaso, fiquei sabendo da existência de Marianna Gartner<sup>1</sup> e de sua obra através do livro *Lendo Imagens*, do escritor Alberto Manguel, portenho radicado em Paris. Estranho. Primeiramente, porque é um livro que, normalmente, eu não leria, ou não escolheria numa livraria. Não que o assunto não seja interessante, mas porque, em situações normais, o livro de Manguel enfrentaria uma enorme fila de espera até chegar a hora de sua leitura. Mas, acontece que ganhei o livro de presente e ele teria ficado um longo tempo na estante, não fosse o fato de que, um tempo depois, durante a encenação de *Dr. Q.S. – Quiriosas Qomédias*<sup>2</sup>, ao fazer uma pesquisa sobre o *grotesco*, consultei o livro de Manguel. Foi nesta ocasião que *Lendo Imagens* furou a fila e eu me deparei com a sólida obra de Marianna Gartner. O livro parte do princípio que toda imagem pode ser lida e traduzida em palavras por qualquer pessoa, mesmo os não especialistas. Nele, Manguel reúne uma coleção de imagens e discorre sobre elas. No sexto capítulo do livro, que recebeu como título: *Marianna Gartner - A Imagem como pesadelo*, o autor analisa a obra da artista, abrindo o capítulo com uma citação do poema *Metamorfoses*, de Ovídio:

*“O meu propósito é falar de corpos que foram mudados em formas de diferentes tipos.”*

---

<sup>1</sup>[www.mariannagartner.com/](http://www.mariannagartner.com/)

<sup>2</sup> Espetáculo produzido pelo Grupo Depósito de Teatro em 2005, baseado na obra e na vida de José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo, escritor e dramaturgo gaúcho que viveu entre 1829 – 1883.

Tanto as reproduções de obras que aparecem no livro de Manguel, quanto os adjetivos que o escritor dedica a pintora e escultora canadense, me deixaram profundamente tocado. Ele cita o crítico canadense Robert Enright que escreveu: “*A estratégia de Gartner foi combinar o belo e o sinistro, insinuar uma qualidade na outra...*” e fala em “*ambiguidade*”, “*pesadelo*”, “*exceções à regra*”. Senti-me instantaneamente convidado a conhecer mais sobre ela.

Então, como sugeria a escritora Hilda Hilst aos seus leitores dominicais: “*Informe-se!*” Fui atrás. Encontrei uma artista profícua e fiel a um estilo sóbrio e estranho, quase bizarro. Uma obra consistente, feroz, gótica, que provoca sentimentos ambíguos no espectador, como pode ser visto na página 12 em *Leopard Family*. Inspiração à primeira vista, pela força, determinação e verdade dos personagens que compõem o quadro; pela estranheza atroz das figuras que olham diretamente para nós.

Cinco anos mais tarde, preocupado em formatar um projeto de mestrado, por acaso, peguei novamente do livro de Manguel e me deparei outra vez com a desconcertante obra de Marianna Gartner e a frase de Ovídio. Levado por um impulso interior que agiu em mim por razões desconhecidas decidi que ali estava o começo de um processo que demandou em três anos de trabalho. Até hoje não consigo discernir o que mais me chamou atenção: (1) a palavra *metamorfose*; (2) a frase de Ovídio: “*... corpos que foram mudados em diferentes formas*”; ou (3) a estranheza da obra de Gartner. “*Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa*

*imaginação?”* Estas questões são lançadas pela artista Fayga Ostrower logo na abertura de seu livro *Acasos e Criação Artística*. De minha parte eu respondo que sim, certamente foi pura obra do acaso.

E são, então, sobre estes quatro vértices que encaminho minha pesquisa: (1) a pintura de Gartner adotada como ponto de referência e de partida e primeira inspiração subcutânea e espiritual, atuando como um disparador imaginário do processo de criação; (2) no centro da criação está colocado o corpo dos atores-bailarinos, já que como Ovídio, também eu busco em meus trabalhos, corpos que assumam “*formas de diferentes tipos*”; (3) a opção do *acaso* (doravante designado apenas como *A*) como princípio operatório; e, como mote central do processo de criação, e (4) a palavra *metamorfose*, de agora em diante tratada por *M*.



## influências teóricas.



Figura 2: Influências: C. Stanislavski, A. Artaud, B. Brecht, J. Grotowski e E. Barba.

**Jean-Jacques Roubine, C. Stanislowski, E. Kusnet,  
Antonin Artaud, M. Chekhov, J. Grotowski, E. Barba, T. Kantor, Sábato  
Magaldi, Décio de Almeida Prado, P. Brook, J. Gassner, Odete Aslan, Viola Spolin,  
Richard Boleslavski, Anatol Rosenfeld, Vitório Gassmann, Dario Fo, J. Feral, Bertolt Brecht, Jorge  
Dubatti, Beatrice Picón-Vallin, Jean-Pierre Ryngaert, Peter Szondi.**

## **paisagem interior – meu “tipo” de teatro.**

Desde cedo, minhas experiências e leituras teatrais conduziram-me de encontro a um determinado tipo de teatro. Minhas primeiras escolhas apontavam para um teatro politicamente engajado, mas não panfletário e/ou partidário. Fui me dirigindo para um teatro capaz de transportar o espectador para outro espaço que não o da voraz ou insípida ou frenética realidade e proporcionar-lhe uma experiência artística das mais elevadas. Paulatinamente, fui pensando o teatro como acontecimento, como um universo fechado, ritualístico, de encontro entre atores e público onde deve acontecer, obrigatoriamente, uma troca emocional. O contato com escritos dos mestres da prática Stanislawski, Kusnet, Boal, Brook, mais adiante Barba e Kantor, além, é claro, da leitura de grandes teóricos, tais como: Gassner, Guinsburg, Almeida Prado, Magaldi, Szondi, e mais adiante Pavis, Carlson e Lehmann, contribuíram para formatar meu caráter artístico-teatral, minhas inclinações e opções estéticas, meu gosto e sina no teatro.

Obrigatoriamente, devo citar e ressaltar o autor que ditou minhas preferências teatrais, que moldou a base do teatro que acredito, e, com meu consentimento, incutiu em mim a escolha por um caminho a ser trilhado na arte do teatro: Jean-Jacques Roubine. Foi a partir da leitura de seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral (1880 – 1980)*, que nasceram minhas primeiras e mais duradouras convicções teatrais. Roubine me apresentou às ideias de Craig e Kleist sobre o poder das marionetes. Foi ele quem introduziu na

minha vida os poderosos *insights* do visionário Artaud. Através dele, fiquei sabendo da existência de Meyerhold, de Grotowski, de Mnouchkine. Ele me ensinou, em definitivo, sobre a redescoberta da teatralidade, as práticas revolucionárias e a busca de novas formas, o rompimento com o ilusionismo figurativo, o teatro como arte autônoma e autêntica desbancando o *textocentrismo*, as experiências espaciais, as metamorfoses do ator. Compreendi, através dele, que a ideia de que *o teatro está morto*, divulgadíssima nos anos 1970, baseava-se no fato de que um novo teatro vinha sendo gestado e parido. E mais: junto com este novo teatro, surgia um novo ator que, conforme resumia Roubine, deveria “*reencontrar um meio de explorar as potencialidades energéticas que o ator ocidental deixara inexploradas.*” (ROUBINE, 1982, p. 162)

As bases lançadas por Roubine tiveram como complemento, na orientação de minhas escolhas, as mais de 750 peças que calculo ter assistido desde minha primeira experiência como espectador de teatro<sup>3</sup> até o presente momento. Com toda certeza, uma boa parcela delas também contribuiu para modelar as minhas preferências, tanto na condição de público, quanto no papel de ator ou diretor. Percebi logo que o teatro com o qual me afino é o chamado teatro-arte, aquele que vai além do mero entretenimento e jamais se confunde com o “*teatro morto*” (BROOK, 1970, P 2). Tenho preferência pela cena carregada de teatralidade<sup>4</sup>, complexidade (MORIN, 2005, P. 13) e inventividade. Prefiro espetáculos que investem no ator e, principalmente, no corpo do ator, àqueles que permanecem dependentes da primazia do texto. Sinto que tenho bebido em diversas e

---

<sup>3</sup> Apresentação de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, no T. São Pedro em 1969.

<sup>4</sup> Definida por Patrice Pavis como “aquilo que na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico” (2005, P.372),

diferentes vertentes e me servido de cada uma delas segundo minhas necessidades de criação. Desde meus primeiros processos de direção (1990) empreguei um ou outro conceito que me liga, de certa maneira, ao chamado teatro de pesquisa de linguagem. Desta forma, o teatro que venho propondo, fazendo, trilhando, dialoga diretamente com diversos mecanismos que o pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann relaciona em seu livro *Teatro Pós-dramático* para caracterizar o fenômeno cultural que, desde 1970, segundo ele, vem causando profundas transformações no panorama teatral, justificando, inclusive, que se fale então de um “*novo paradigma do teatro pós-dramático*”. (LEHMANN, 2007, p. 29)

A leitura do livro de Lehmann (que foi lançado na Alemanha em 1999, mas que só chegou ao Brasil em 2007) confirmou na teoria procedimentos que eu já vinha testando em minha prática, tais como: a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilos, a utilização de elementos hipernaturalistas, grotescos e neoexpressionistas, entre outros. Lehmann iluminou meu pensamento dando nomes e descrevendo conceitos que eu pesquisava na prática movido por necessidades artísticas pessoais, mas, também, em grande parte, impulsionado por notícias a respeito do que estava se fazendo no teatro contemporâneo nacional e internacional. Neste período, orientei minhas pesquisas em direção a *simultaneidade, a cerimônia, imagens de sonho, densidade de signos, corporeidade*. Sondei, principalmente, no que diz respeito ao quarteto fundamental, verdadeiro quarteto fantástico do teatro: corpo, espaço, tempo e texto. (Minhas experiências com outras mídias sempre foram tímidas, nunca investi nisso, dando preferência a um teatro menos “contaminado, mais grotowskiano, por assim dizer”.)

No centro deste “meu” teatro coloquei o ator. O ator partícipe, inteligente, criativo, o ator compositor propagado por Bonfitto. Mais ainda, procurei colocar em cena o corpo, a alma e a energia do ator, trabalhando sobre suas reações pessoais para compor espetáculos que *“não imitassem a vida, mas que possuíssem uma qualidade de vida própria.”* (BARBA, 2010, p. 37) No entorno deste teatro, mas não em sua periferia; no seu contorno, integrando a ação e o universo cênico, posicionei de diversas maneiras a plateia: às vezes tratando-a como público, como um coletivo, como uma massa indistinta; às vezes direcionando o espetáculo a cada um dos espectadores, numa tentativa explícita e implícita de provocar ressonâncias em seus mundos particulares, de falar diretamente com cada um deles, de desestabilizá-los e torná-los, individualmente, cúmplices da ação dramática.

Fui aos poucos orientando “meu” teatro para a supressão da hierarquia entre os múltiplos componentes da cena, trabalhando as diversas camadas dramatúrgicas e entretecendo-as, privilegiando os materiais cênicos criados e elaborados pelos atores, permitindo que cada ator *“falasse em primeira pessoa no espetáculo, com uma presença individualizada e intransferível.”* (BARBA, 2010, p. 95)

Enfim, como inúmeros encenadores nacionais e estrangeiros dos quais recebi influência, fiz questão de aprofundar conceitos e ir em direção ao teatro que o já citado estudioso alemão, no capítulo final de seu livro, denomina de *“estética do risco”* (que para mim assemelha-se ao que Nelson Rodrigues chamava de *“teatro desagradável.”*) e resume da seguinte maneira:

(...) Ao contrário, faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos “amorais”, “antissociais”, “cínicos”, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro”. (LEHMANN, 2007, p. 427)

Meus diversos e plurais mentores com quem venho dialogando até hoje me conduziram àquele teatro que na década de 70 se chamava de *teatro experimental*. O termo, segundo Patrice Pavis, encontra-se em sintonia com *teatro de vanguarda*, *teatro-laboratório*, ou *teatro de pesquisa*, e opõem-se diametralmente ao teatro tradicional ou comercial ou burguês. E complementa: “*Mais do que um gênero (...) é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial*”. (PAVIS, 2003, p. 388). Tomei gosto pelo experimentalismo e fui, a cada montagem, passo à passo, radicalizando minhas propostas e percorrendo um caminho sem volta que me levava direto aos desafios da pesquisa em arte e seus valores tangíveis e intangíveis. Por toda minha carreira teatral busquei “*algo que fosse diferente do teatro que me constrangia*” (CARDOSO, 2009, p. 11), procurei investigar as diferentes facetas deste prisma, deste caleidoscópio que é a arte do teatro. Ir além das *marcações*, dos *golpes de direção*, do *texto dramático*, enfim, da representação dos personagens de uma fábula.

“Buscava um teatro que me colocasse à beira de um abismo, onde o próximo passo deveria ser inventado constantemente, onde criar fosse uma aventura, deixando, ou pelo menos tentando deixar pra

trás, tudo que fosse previsível. Eu queria fazer um teatro que não conhecia, nem sabia como fazer.”  
(CARDOSO, 2009, p. 11)

Este novo precipício ao qual me lanço agora para dar continuidade, diversidade e aprofundamento às minhas experiências passadas, resulta neste estudo, um cruzamento entre a pesquisa e a criação em teatro, que busca capturar o instante em que o jogo corporal entre os atores, seus jogos de atuação, sua relação com os objetos e com o texto, transforma-se nos gametas que fecundam a cena, os genes de uma cena. Estudo, cuja assertiva fundamental é a noção de que a criação cênica articula-se em função do resultado de um processo de múltiplas metamorfoses, multidirecionadas, impulsionadas muitas vezes pelo acaso. Localizar e definir estas metamorfoses exige idas e vindas, diversos abandonos em favor de fagulhas de novos achados. Submeter o processo, célula viva, que se desenvolve e se metamorfoseia a todo o momento, à violência da definição (BOGART, 2011), da extração de um momento que se destaca na experiência pessoal do encenador. A pesquisa contou com a realização de duas etapas de laboratórios cênicos, com atores convidados. Os procedimentos empíricos gestados nestes laboratórios tinham como objetivo inicial originar um experimento cênico segundo princípios que pretendem identificar a obra cênica na sua dinâmica, nas suas mutações, nas suas múltiplas relações (HEBERT, 2003). Ao renunciar ao texto dramático e todo outro texto literário como ponto de partida, os laboratórios cênicos tinham como proposta confrontar os atores exclusivamente com uma palavra, a mesma da base do pesquisador: *M*. No decorrer dos laboratórios, por uma série de fatores que



serão abordados adiante, foi possível reconhecer as dificuldades dos atores em vivenciar uma experiência de completo desapego aos elementos concretos, tais como: personagens, papel, “marcações”, “falas”, texto, etc. Desta maneira, a *M.* invadiu o âmbito da própria pesquisa, e fui forçado a abandonar o objetivo de concluir um *artefato cênico* e reorientar a meta. A partir de um diálogo sensível com as proposições dos atores no exercício das suas improvisações, direcionei as buscas para a composição de uma *partitura do diretor* (que também pode ser denominada de *partitura da encenação*).

Este instrumento, originado das práticas dos atores, pinçado em minúsculos pedaços surgidos por casualidade, foi necessário para oferecer elementos de segurança tanto ao elenco, quanto ao pesquisador, pois enfrentar cada obstáculo como um enigma do *A* gera um tremendo desgaste e uma dilacerante angústia. Longe de engessar a encenação, é importante que se entenda esta partitura do diretor como um instrumento fundamental, uma base sobre a qual muitas melodias poderão vir a ser executadas.

## artefato cênico.



Figura 3 - Tableau Vivant of The Delirium Constructions, de Sarah Small.

O nome “*artefato cênico*” não se justifica só para escapar dos rótulos convencionais, mas, principalmente, pela intenção de operar no âmbito de uma visão mais complexa (MORIN) de encarar o *savoir-faire* teatral. Trabalhar com a possibilidade de deixar emergir um mundo novo num espaço entre as artes, pois como diz Robert Lepage: “São sempre as mesmas histórias, as mesmas tragédias, os mesmos mitos que são contados, mas é o **como** são contados que faz com que toquemos em nossa época.” (LEPAGE apud HEBERT, 2003)

Ao me referir ao resultado deste processo de criação utilizando esta nomenclatura pretendo deixar claro que não se trata de uma peça de teatro, nem de um espetáculo teatral, nem de uma cena teatral, pois o

resultado pretendido encontra-se no *entre*, na miscigenação das artes. O *artefato cênico* é um artefato artístico (SALES), um ente artístico (DUBATTI), que deve eclodir a partir do trabalho corporal dos atores, deve nascer de uma explosão e manter esta carga explosiva quando estiver na presença dos espectadores. O *artefato cênico* será um produto final híbrido<sup>5</sup> de vários segmentos artísticos, integrador de várias linguagens, livre dos conceitos, rótulos e escaninhos, permitindo maior liberdade de criação.

Um exemplo de *artefato cênico* é o espetáculo criado por Sarah Small. Ela o chamou de “*Tableau vivant*”. Um diálogo constante entre as artes e um belo exemplo de territorialidade/desterritorialidade e de desierarquização. As fronteiras se misturam numa rede, na nuvem. Uma verdadeira mestiçagem entre as artes. Antes de continuar a leitura, assista um trecho de *Tableau Vivant of The Delirium Constructions*, dirigido por Sarah Small em 2011.

<http://vimeo.com/27949634>

---

<sup>5</sup> Existem três opiniões correntes sobre os termos *hibridismo* e *mestiçagem*: (1) os adeptos do *hibridismo*, (2) os adeptos de *mestiçagem* e (3) os adeptos da equivalência entre os termos. Benjamin Abdala Júnior escreve que, em termos culturais, “o mundo se crioula. Isto é, torna-se cada vez mais mestiço, mesclado, abrindo-se cada vez mais sem preconceito para a mistura, para a consideração das formulações híbridas.” (2004, p. 18). Já segundo Zilá Bernd: “o conceito de mestiçagem pode servir de camuflagem à manutenção de uma identidade calcada na homogeneidade, preocupada em integrar os grupos marginalizados, mas sempre de acordo com as concepções dominantes da nação. A pós-modernidade, ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso.” (2004, p. 100)

## investigações e experiências.

*“Toda arte é um jogo com o caos e uma luta contra ele.”  
Arnold Hauser*



Figura 4: Inspiração - O Conversador, Cinthia Marcelle.

A base desta exposição é uma investigação que considera duas vias, uma prática – experimental e outra teórica, caracterizando-se como uma pesquisa em arte, qualitativa, delimitada por um ponto de vista particular

e que propõe uma reflexão sobre ângulos do processo criativo, em particular, e do teatro, de maneira geral. Trata-se da descrição/reflexão sobre o processo de criação de uma *partitura do diretor (PD)* – cujo conceito será explicitado mais adiante – que teve como origem a palavra *M*. A palavra serviu como centro motivador da criação, uma espécie de semente plantada ao *A*. Por assim dizer, o termo *M* cumpriu a função de um texto dramaturgico, em quanto ponto de partida para um projeto de encenação. Dentro desse contexto, apresento neste estudo os sentidos atribuídos à palavra-base em diferentes domínios do conhecimento e como essas percepções motivaram minhas escolhas quanto às formas de sensibilizar os participantes durante a realização das duas etapas de imersão com os atores nos laboratórios, bem como os materiais e procedimentos empregados.

Em cada um dos espetáculos que dirigi nos últimos dez anos, tenho pesquisado aspectos relacionados diretamente com: (1) a composição do texto, aquilo que é dito no espetáculo; (2) o trabalho de composição do texto espetacular, a tessitura entre os diversos elementos teatrais; (3) buscar formas espetaculares originais; (4) o cruzamento da arte com a ciência; (5) a representação em espaços não convencionais; (6) a multiplicidade de focos; (7) experimentações espaciais que envolvem a exploração dos níveis de altura e das linhas de marcações cênicas; (8) a nudez no teatro, a nudez coletiva e a nudez individual; e pesquisas que são inerentes ao teatro e que fazem parte dos ensaios de todo e qualquer espetáculo: o aprofundamento do trabalho do ator; a relação ator/diretor, a relação ator/espectador, e a relação palco/plateia.

Entendo que na função de pesquisador espera-se que eu me reporte a uma questão central, me fixe no tão recomendado *recorte*, determine um só problema e use-o como mola propulsora de todo o trabalho de pesquisa. Mas, tenho bem claro em minha experiência que na prática isto não acontece. As pesquisas a que o encenador se lança numa montagem, além de múltiplas, são incomparavelmente diferentes da investigação realizada pelo pesquisador. Se o domínio da pesquisa é movediço, o âmbito da encenação é aquoso, turbulento, irrequieto. Ambos lidam com matéria viva. Porém, enquanto o pesquisador isola uma determinada questão como foco de sua análise, o encenador enfrenta o “*ponto de cegueira*”. (REY, 2002) O encenador se recria enquanto cria com seus atores uma farta matéria, tão espessa quanto suja, tão rica quanto bruta. O encenador se transforma enquanto transforma o material bruto que por ser vivo se autotransforma, metamorfoseando-se, na luta entre gestos construtores e gestos destruidores (SALLES, 2009, p. 31), no embate violento das escolhas e decisões. O encenador lida com variáveis infinitas no seu trabalho, e as questões de pesquisa envolvidas são muitas, e os conceitos se ligam como rizomas, e os signos jorram em profusão.

Neste trabalho, paralelamente aos temas descritos acima, quero somar algumas questões relativas às possibilidades, utilização e atuação do A como fonte de composição, procedimento operatório e/ou determinado por condições de trabalho. Discordo de quem acha que o A acontece apenas por acaso. Penso que é possível atirar-se ao A, aventurar-se na esfera do imprevisível. Isto é possível no teatro, uma arte ensaiada? Sim, creio que é viável um encenador jogar-se num processo sem planos, projetos, planejamentos e

buscar o A como companheiro e fonte de criação. Qual o preço disso? Gera insegurança? Representa um ato de coragem? É a atitude que Barba chama de *“inventar problemas para mim”*. (BARBA, 2010, p. 134) Penso que é como acampar sem levar a barraca, a lanterna e o saco de dormir, sabendo que sem os equipamentos necessários ficaremos menos protegidos das ações do A e do imprevisível.

Na prática do ator admite-se a criação através do A pelo exercício constante e institucionalizado da improvisação. Porém, no exercício da função do diretor o que se espera é que ele traga consigo para o primeiro dia de ensaio um abrangente plano de voo, um verdadeiro manual de sobrevivência na selva da criação. O elenco espera que o diretor seja o capitão do navio, um mestre no timão, o senhor das respostas. O diretor espera de si mesmo o compromisso da liderança intelectual e artística, quando não espiritual e política, daquele grupo em direção à consecução do espetáculo. Ainda me apoiando em Barba, percebo que cabe ao diretor o *“duplo esforço de lutar contra minhas dúvidas e de me mostrar confiante aos olhos dos atores.”*(BARBA, 2010, p. 176). No caso do processo de criação de M, induzido pelas precárias e dificultosas condições de trabalho abandonei cada vez mais o hábito de traçar planos para, desta vez, experimentar a inclusão do A no cerne do processo e entregar-me, *“sem leme e sem rota, sem certezas e às vezes desesperado”* (IDEM), ao sabor das ondas do mar turbulento da criação. Decidi-me, desta feita, pela não decisão. O que, obviamente, não quer dizer indecisão.

Ao seu tempo voltarei ao assunto para refletir mais demoradamente sobre a contribuição do A e como ele foi se infiltrando cada vez mais no processo de trabalho, até tornar-se uma questão de pesquisa, tão

importante quanto à própria *M*, esta sim, foco principal, tanto do processo de criação, quanto da pesquisa teórica sobre os reflexos deste termo na atividade cênica e de como é importante enxergar o processo de criação como uma fenomenal *M*, desde a gênese das várias dramaturgias que se entrelaçam até a consecução da composição teatral e o confronto do espetáculo com o espectador, único, individualizado, aberto as ressonâncias provocadas pela montagem de acordo com sua própria e única visão de mundo. Refletir sobre a *M* como fonte de criação das várias dramaturgias que se mesclam na feitura de um espetáculo, como fator inerente à criação das várias camadas que irão compor o espetáculo teatral.

Como ficará esclarecido no decorrer desta escrita, o artefato cênico, ou seja, o objeto artístico, que resultaria ao final da pesquisa, deveria ser uma cena, mas foi readequando-se, e transformando-se na forma do traçado de uma *PD*, onde os jogos dos atores e entre os atores, com suas proposições, conscientes ou não, tornaram-se os elementos fundadores de um *pré-texto espetacular*. A *PD* é a mobilização do encenador para estruturar a composição de vários códigos “*em que espaço, ator, texto verbal, música, iluminação e demais materiais teatrais (...) na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores.*” (PAVIS apud FERNANDES, 2009, p. 49) Na *PD*, conforme fica demonstrado, é possível identificar os vários momentos em que a *M* acontece, sendo plausível observar a existência de uma *M* do texto, que a partir da palavra chave evoluiu para uma *PD*; a *M* do próprio processo; a *M* da pesquisa e a *M* do encenador/pesquisador.

O que faz com que eu me jogue numa pesquisa é o gosto pelo desafio, o desejo de explorar o continente do teatro. Com o passar do tempo colecionei uma série de habilidades em resolver questões



relacionadas ao texto, à movimentação dos atores em cena e aos probleminhas cotidianos de uma montagem, então como diz Eugênio Barba “*passou a ser essencial inventar problemas para mim, me impor restrições e obstáculos para desencadear a tempestade durante os ensaios.*” (BARBA, 2010, p. 134). Desta forma, penso contribuir para o debate sobre os princípios da encenação e da arte do encenador, construindo um espaço no qual as experiências realizadas nos laboratórios seja acompanhada de uma reflexão crítica embasada pelo referencial teórico que faz parte da minha trajetória como artista. Neste estudo meu objetivo é perscrutar, sondar, penetrar, registrar e investigar as diversas *M* que ocorrem num processo de criação cênica.

# metamorfose.

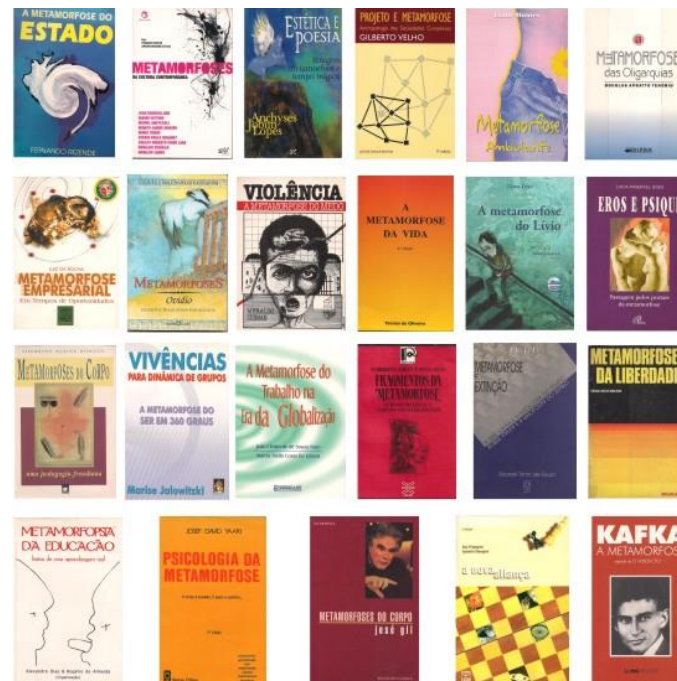


Figura 5: Metamorfose nas diversas áreas do conhecimento.

A partir de sua mais popular e conhecida faceta, que é, sem dúvida nenhuma, a metamorfose da borboleta e de outros lepidópteros descrita pela Biologia, tratei de ampliar meu conhecimento. *M*, palavra de

fortíssima expressão e conteúdo, que em um momento (mágico?) exerceu uma penetrante atração sobre mim, servindo como fonte geradora deste trabalho. Composta por onze letras: onze é um número mestre, que lembra poderes extra-sensoriais, misticismo, fanatismo, intuição. Remete a significados mitológicos e parece vir das profundezas do inconsciente tomando forma na imaginação criadora.

Antes de deslindar o significado deste termo em relação às artes e ao teatro, mais especificamente, decidi trazer um pouco de luz e esclarecimento ao problema procurando como se dá a *M* em outros campos do conhecimento humano. Um diálogo entre o teatro e outras áreas do conhecimento humano. O chamado cruzamento arte/ciência, um aporte interdisciplinar. Fui atrás dos possíveis significados que este termo evoca noutras áreas do conhecimento. Consultei uma extensa bibliografia sobre o assunto (*Ver figura 6, acima*). Descobri que minha palavra-chave infiltra-se em, praticamente, todos os domínios do saber humano, ora mantendo seu sentido principal (transformação, transmutação), ora adquirindo outros significados particulares e pertinentes a cada área pesquisada. Foi possível encontrar o vocábulo em áreas tão díspares quanto a Política e a Educação, a Psicologia e a Administração de Empresas.

Se, na sociologia, a noção de *M* está associada a contextos e domínios específicos e é causa e/ou produto identificável nas transformações e movimentos da cultura contemporânea conforme atestam

Baudrillard, Maffesoli ou Janine Ribeiro<sup>6</sup>, em outras disciplinas ela aparece como mero sinônimo de mudança no estado ou caráter de uma situação. Muitas vezes é utilizada meramente no sentido de *evolução* e não com o significado de uma verdadeira e completa transmutação de uma matéria em outra como acontece nos casos descritos pela Biologia.

E no teatro, como se dá a *M*? Reconhecidamente, a criação é um contínuo movimento de *M*. (SALLES, 2009). “*A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose*”, diz Focillon. Podemos considerar que o ator passa por uma *M* quando *encarna* a personagem? Ou que o texto atravessa um processo de *M* quando se transforma num espetáculo teatral? Em que situações cênicas podemos situar a *M*? Pode-se aceitar que tudo é *M* na criação teatral? Mas, se tudo é *M*, então, nada é *M*. Assim, como se tudo é teatro, nada é teatro. Aceitar que toda e qualquer mudança é uma *M* seria banalizar o termo e retirar dele toda sua potência, complexidade e carga imagética. Cabe, então, desvendar esse mistério e procurar pacientemente onde se encontra a *M* no teatro.

No caso das artes cênicas, é grande a dificuldade de identificação deste movimento no processo de *M*, considerando que seus vestígios são efêmeros, no entanto, durante o decorrer de um processo de montagem, é perfeitamente possível identificar momentos em que elas acontecem, seja na criação da dramaturgia do ator,

---

<sup>6</sup> Esses temas são discutidos em *Metamorfoses da Cultura Contemporânea*, Sulina, 2006. Jean Baudrillard no artigo: *Carnaval/Canibal* (pp.125-143); Michel Maffesoli nos artigos: *O Retorno das Emoções Sociais* (pp. 27-37) e *Manifesto da Pós-Modernidade – Incorporar a barbárie* (pp.38-39) e ; Renato Janine Ribeiro no artigo: *Pode Existir uma Utopia Pós-Moderna?* (pp. 145-158).

nos recortes, mesclas e transformações textuais ou na modelação e remodelação de partituras e cenas. Obviamente, se quisermos encontrar no teatro uma *M* completa, uma transmutação ou transfiguração integral de uma matéria em outra, perceberemos que sua ocorrência é rara e, quase sempre se dá de forma ilusionista e financeiramente dispendiosa.



Figura 6: Pilobulos, Shadowland, [www.youtube.com/watch?v=MA6dDt5FyOs](http://www.youtube.com/watch?v=MA6dDt5FyOs)

## Metodologia da Pesquisa.

Desenvolvendo-se paralelamente a pesquisa bibliográfica, foi delineado um plano para criar uma rede que ampliasse as visões sobre o processo de criação. Esta rede aconteceria através da conexão entre três diferentes grupos confrontados com a palavra *M*. A intenção explícita ao formar esta trílice cadeia, é tornar o processo mais poroso, penetrável, permeável à possibilidade de escutar outras opiniões/invasões/contribuições e permitir a aproximação/intervenção/interferência direta ou indireta ao processo. Foi para buscar a correlação entre uma multiplicidade de colaboradores – onde a *M* foi o elemento de diálogo e serviu para capturar os olhares e atenção de todos – que a pesquisa foi disposta em três diferentes grupos: Lagartas, Crisálidas e Borboletas. Sem que os participantes de cada grupo possam, necessariamente, ser chamados de criadores deste processo, eles são, sem dúvida nenhuma, importantes partícipes, potentes inseminadores das várias etapas da pesquisa e do processo de criação.

A integração destes três grupos deu-se a partir de um constante diálogo e da circulação das informações e ideias que eram veiculadas livremente. Os olhares do primeiro grupo sobre a matéria estudada foi repassado aos outros dois grupos. As propostas do segundo grupo incidiam sobre o terceiro grupo que era onde todo processo era gestado e era o responsável por deglutir uma tremenda carga de informação e devolver na forma de um material estético. Adiante, a apresentação de cada um dos grupos que atuaram na composição da *PD*.

lagartas.



Figura 7: A Metamorfose segundo o cineasta Beto Brant.

O primeiro grupo recebeu a designação de *Lagartas* por ser o ponto inicial do processo de metamorfose da borboleta, bem como de outros insetos que passam pelo mesmo transcurso evolutivo. Através de e-mails, convidei ao todo 40 profissionais, que receberam o material abaixo e um CD com uma composição de György

Ligeti<sup>7</sup> chamada *Metamorphoses Nocturnes*, executada pelo *Cuarteto Casals*. Desta ação resultou um grupo composto por dez profissionais e pesquisadores advindos da mais diferentes áreas do conhecimento humano. A este grupo<sup>8</sup> coube fomentar o processo com visões da palavra-chave de acordo com suas áreas de atuação. Foram os fornecedores do material bruto sobre *M*. Cada um deles procurou revelar que conotações esta palavra recebe na sua área de atuação e responder como a *M* se introduz no seu campo profissional e qual ou quais os sentidos que o termo adquire ou poderia adquirir ao ser examinado pelas lentes de suas profissões.



Figura 8: Material sobre Metamorfose.

<sup>7</sup> Compositor húngaro (1923 – 2006) considerado como um dos mais importantes compositores de música erudita do século XX..

<sup>8</sup> **Carlos Gerbase**, cineasta e professor do Curso de Cinema da PUC/RS; **Beto Brant**, cineasta; **Adolfo Almeida Júnior**, Primeiro Fagotista da OSPA, mestrando em Composição Musical no IA/UFRGS; **Beatriz Vargas Dorneles**, Doutora em Educação, FAGED/UFRGS; **Gilberto Icle**, encenador, Doutor em Teatro Educação, FAGED/UFRGS; **Álvaro Luiz Heidrich**, Doutor em Geografia/Professor da UFRGS; **João Ramos Dorneles**, doutorando em Antropologia/UFRGS; **Eva Schull**, Mestre em Dança; **Sílvia Generali da Costa**, Doutora em Administração de empresas/UFRGS; e **Júlio Appel**, médico e fotógrafo.



crisálidas.

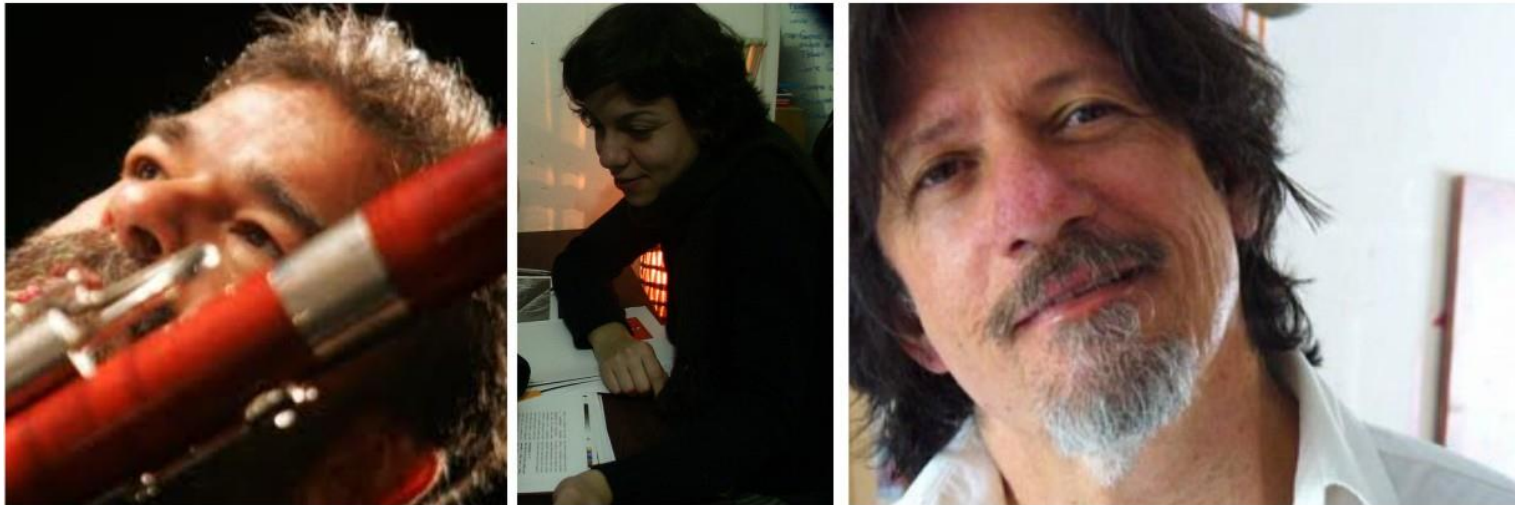


Figura 9: Crisálidas: Adolfo, Letícia e Zupo.

Estágio intermediário pelo qual passam os lepidópteros para se transformarem de lagarta em borboleta, fase entre a larva e o inseto adulto, as crisálidas, são às vezes chamadas de *pupas* ou *ninfas*. Assim, denominei o segundo grupo de *Crisálidas* e ele é composto por três artistas<sup>9</sup> convidados: um músico e ou outros dois ligados às artes visuais. Foram chamados para examinar o *material bruto* e opinar sobre o *material poético*. Como na biologia, as crisálidas são uma etapa intermediária da *Metamorfose*, da mesma forma, estes

<sup>9</sup> **Adolfo Almeida Júnior**, Primeiro Fagotista da Orquestra Sinfônica do Porto Alegre (OSPA) e Mestrando em Composição Musical IA/UFRGS; **Letícia Bertagna**, Mestranda em Artes Visuais PPGA/UFRGS; **Zupo Kaivalya**, pintor, artista plástico, Mestrando em Design pela FAPA.

artistas de diferentes áreas foram convidados a atuar de forma interposta em relação aos outros dois grupos. Verificaram e avaliaram todas as contribuições fornecidas pelas *Lagartas*. Tiveram acesso aos ensaios e puderam assistir em primeira mão o material criado pelo grupo das *Borboletas*. Contribuíram com suas opiniões e com depoimentos sobre o ensaio que assistiram ao final da primeira etapa. Os desenhos abaixo foram feitos por Zupo durante um dos ensaios.



Figura 10 - Desenhos de Zupo a partir de ensaio.

## **borboletas.**

Ao terceiro grupo da pesquisa dei o nome de *Borboletas*, já que assim se chama o resultado final da metamorfose popularmente mais conhecida. Formado por atores e bailarinos coube a eles mergulhar de corpo e alma no universo proposto pela palavra-chave. Foram os responsáveis por traduzir, através do seu próprio imaginário, o *material bruto* que foi encaminhado pelas *Lagartas*. Pacientemente, modelaram, também, as propostas e intervenções das *Crisálidas*. Através do trabalho físico buscaram transformar o *material bruto* em *matéria sensível*, na forma de objeto cênico.

Por força da disponibilidade horária e em função da própria diversidade pretendida pela pesquisa, o processo aconteceu com três grupos de *Borboletas*. Inicialmente eram vinte e cinco *Borboletas*, divididas nestes três grupos de atores e atrizes em sua esmagadora maioria jovens e, praticamente, iniciantes. Em compensação respondiam com uma energia que também é própria de jovens iniciantes. Desde o primeiro encontro eles foram confrontados com a palavra-chave e chamados a responder corporalmente suas ideias a respeito do tema. Todos passaram por uma breve prática que envolveu exercícios corporais intensos, meditação oriental, bioenergética, viewpoints, e muita improvisação sobre o tema. Estas práticas eram propostas nos aquecimentos com o objetivo de liberar integralmente o corpo do ator, despertando-o para o trabalho criativo. Estas práticas e conceitos serão esmiuçados na sequência deste estudo.

Mas, como todos sabem as borboletas tem uma existência breve, então, somente oito<sup>10</sup> delas chegaram ao final da primeira etapa do processo, no qual foram realizados doze encontros. Na segunda fase de ensaios, que ocorreu entre final de outubro e início de dezembro, elas já eram apenas cinco. Fazendo jus à máxima: “Somos poucos, mas somos bons.”, estas borboletas que permaneceram até o final doaram-se com extrema dedicação.



Figura 11: Elenco da primeira etapa.

---

<sup>10</sup> **Lilibell Torrejon** (atriz cubana); **Aline Jones** (DAD/UFRGS); **Ketti Cardozo** (DAD/UFRGS); **Anderson Alabarce** (ator), **Fabiana Santos** (DAD/UFRGS); **Bernardo Vieira** (ator); **Pitti Sgarbi** (atriz) e **Janaína Lima** (UERGS)

# 2.

*“O essencial no teatro é a metamorfose. O ato de morrer. E o medo dessa última metamorfose é geral; nele se pode confiar, sobre ele se pode construir.”*

*Heiner Muller, apud, Hans-Thies Lehmann, p.77*

inspirações.



Figura 12: The Butcher Boys, Jane Alexander.



Figura 13: Tríptico Metamorfose, Proença Moutinho, pintor português.





Figura 14: Isabelle Faria, pintora portuguesa.

influências estéticas.



Figura 15: Influências: Jan Fabre.

**Peter Brook, Zé Celso, Jan Fabre, Antonin Artaud, v. Meyerhold, Bob Wilson, Tadeusz Kantor, J. Grotowski, Robert Lepage, Pina Bausch, Eugênio Barba, Frank Castorf, E. Necrosius, Societas Raffaello Sanzio, Antunes Filho, Ói Nós Aqui Travéis, Teatro da Vertigem, Tadashi Suzuki, La Fura dels Baus, Aderbal Freire Filho, Asdrubal Trouxe o Trombone.**



## metamorfose.,0

*“Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.”*

*Franz Kafka*



Figura 16: A Metamorfose, de Franz Kafka.

Tão logo transformei a palavra *metamorfose* em mote de um processo de criação ela já começou a fazer sentido. Aliás, como acontece com tudo aquilo que a gente se envolve mais estreitamente e manifesta um interesse acima do comum: começam a acontecer coincidências curiosas. A *coisa* começa a mostrar-se,

primeiro com certa timidez e recato, depois com insistência e escândalo. Assim, a palavra *M* vem desnudando-se e oferecendo-se a conhecer e intrigar.

A lembrança mais forte que tenho a respeito da palavra *M* é, indubitavelmente, das aulas de Biologia na minha adolescência quando frequentava os bancos escolares. Então, são da adolescência minhas três referências mais próximas sobre o assunto: a metamorfose das borboletas; *A Metamorfose* de Franz Kafka, onde Gregor Samsa se descobre metamorfoseado num inseto asqueroso; e a música *Metamorfose Ambulante*, na qual Raul Seixas prega o desapego às velhas opiniões conservadoras que encaixotam e rotulam todas as situações. Segundo o Aurélio *metamorfose* acolhe em si deias de “*transformação de um ser em outro; mudança de forma ou estrutura; transfiguração; alteração; mudança ou mutação notável na fortuna, no estado ou no caráter de uma pessoa*”.

Fiquei feliz porque esta última conotação – *mutação notável da fortuna* – remeteu-me ao teatro ou, mais especificamente, à tragédia. Recordei o prólogo dos *Contos de Cantuária*, de Geoffrey Chaucer:

*Lamentarei em forma de tragédia,  
A ruína daqueles que tinham estatuto superior,  
E caíram de forma que não houve remédio  
Capaz de resgatá-los de sua adversidade.  
Com certeza, quando a Fortuna decide fugir.  
Não há homem que possa contê-la.  
Que ninguém confie na prosperidade cega.*<sup>11</sup>

<sup>11</sup> I wol biwaille, in manere of tragedie,/the harm of hem that stode in heigh degree,/And fillen so that ther nas no remedie/To brynge hem out of hir adversitee./For certain, whan that Fortune list to flee,/ther may no man the cours of hire withholde./Lat no man truste on blynde prosperitee.

Em Rei Lear, Macbeth e outras tragédias de Shakespeare, no Édipo Rei, em Medéia, e em tantos outros exemplos, os protagonistas são atingidos por esta profunda alteração na fortuna, ou em seus estados, ou em suas naturezas. Já a definição – *transformação de um ser em outro* – lembra situações narradas pela mitologia grega, tais como: Zeus transformado em touro para raptar a jovem Europa; novamente Zeus se metamorfoseia em cisne para seduzir Leda; Hera castiga Calisto transformando-a em um urso. Não só na mitologia grega acontecem casos de metamorfoses. As páginas de todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfoses. Textos irlandeses, gauleses, hindus dão conta de deuses que se transformam ou transformam outros seres em seres humanos, animais, árvores, flores, nascentes, rochedos ou estátuas. *Mudança de forma e estrutura* – me remete novamente ao teatro, e penso em Tadeusz Kantor que citava a “*metamorfose do ator – este ato essencial do teatro*”. Recordo a prática de Stanislawski de alastrar os cenários pelas coxias com a intenção que seus atores vivessem com uma intensidade inaudita os seus papéis, encarnando-os, metamorfoseando-se. Mas, esta frase também denota a dor de uma mudança estrutural, a crisão do dilaceramento do velho arcabouço, a agudeza de uma alteração na essência do ser e, finalmente, o êxtase do surgimento da nova criatura.

Ao me encantar pela palavra *metamorfose* acabei por descobrir a contemporaneidade e urgência do termo. Artistas, antropólogos, sociólogos, filósofos, cientistas, pensadores de várias diferentes áreas do conhecimento são unânimes em afirmar que a vida na Terra vem passando por significativas transformações e

que a dimensão e alcance destas transformações caracterizam uma verdadeira metamorfose no homem, nas sociedades, na espécie e no meio ambiente. Edgar Morin desde meados dos anos 1970 chama atenção de que a ciência, a filosofia, a arte, as culturas de maneira geral, estão sofrendo uma colossal mudança de paradigmas. Em sua extensa obra Morin trata basicamente de duas coisas, duas vertentes de seu pensamento: a teoria da complexidade e a teoria da mudança paradigmática. No livro cinco de *O Método*, denominado *A Humanidade da Humanidade*, ele defende taxativamente a presença de uma *M* sem precedentes ao anunciar:

A dimensão e a aceleração atual das transformações pressagiam uma mutação ainda mais considerável que a da passagem, no neolítico, das pequenas sociedades arcaicas de caçadores-coletores, sem Estado, sem agricultura nem cidade, às grandes sociedades históricas que, há oito milênios, espalham-se pelo planeta. Essa mutação seria, ao menos, tão considerável quanto o advento da cultura que, no curso da hominização, permitiu o aparecimento do *homo sapiens*, modificando, ao mesmo tempo, a sociedade, o indivíduo e a espécie, assim como essa relação trinitária. Efetivamente, hoje, está esboçada, por três lados (planetário, técnico e biológico), uma metamorfose que altera a relação trinitária indivíduo – sociedade – espécie; não sabemos se daí resultará um aborto, um monstro ou um novo nascimento. (MORIN, 2002, p.255)

Thomas S. Kuhn relata um momento de crise e desintegração de um tipo de ciência clássica e a chegada de um momento de transformação não só do pensamento, mas também da prática científica<sup>12</sup>. A

---

<sup>12</sup> Thomas Samuel Kuhn (1922 – 1996) foi um físico e filósofo da ciência norte-americano. Dedicou-se a pesquisar sobre história da ciência e filosofia da ciência. Estes temas são discutidos em *A Estrutura das Revoluções Científicas*, 2011, pp. 125-145.

bióloga norte-americana Donna Haraway ingressou no coro denunciando a *ciborguização* do homem e as novas formas de subjetividade cada vez mais dependente das máquinas<sup>13</sup>. O químico russo Ilya Prigogine acredita que não é exagero falar da transformação conceitual, pela qual o mundo e o homem estão atravessando, de verdadeira metamorfose.<sup>14</sup>

Parece que todos apontam para o mesmo fenômeno: uma formidável transformação. Uma metamorfose que, segundo Michel Serres, vem se desenrolando há duzentos anos. Nestes dois últimos séculos, na opinião deste pensador francês, a vida transformou-se “*quando não se trata mais do mesmo corpo nem do mesmo tempo vital*”, quando não se vive mais como se vivia, não se sofre mais como se sofria. Não são apenas mudanças tecnológicas ou biotecnológicas, mas avanços na área da higiene, da medicina, do trabalho, da

---

<sup>13</sup> Donna J. Haraway, Professora Emérita de História da Consciência na Universidade da Califórnia, Estados Unidos. Participante dos movimentos feminista, neo-marxista e pós-modernista. Haraway é uma importante pensadora da relação das pessoas com as máquinas, Suas ideias provocaram uma explosão de debates em áreas tão diversas quanto a primatologia, filosofia e biologia do desenvolvimento. “*Estamos falando, neste caso, de formas inteiramente novas de subjetividade. Estamos falando seriamente sobre mundos em mutação que nunca existiram, antes, nesse planeta. E não se trata simplesmente de ideias. Trata-se de uma nova carne.*” (HARAWAY, 2009, p. 23)

<sup>14</sup> Ilya Prigogine, Moscou, 1917 – 2003, foi um químico russo naturalizado belga. Recebeu o Nobel de Química de 1977, pelos seus estudos em termodinâmica de processos irreversíveis com a formulação da teoria das estruturas dissipativas. “*Chegamos hoje a uma situação teórica completamente diferente, a uma descrição que situa o homem no mundo que ele mesmo descreve e implica a abertura desse mundo. Não é exagero falar dessa transformação conceitual como de uma verdadeira metamorfose da ciência.*” (PRIGOGINE, 1984, p. 1)

farmacologia, de educação, da psicologia que aumentaram a expectativa de vida e, assim, o indivíduo, a sociedade e a espécie vêm sofrendo uma mutação. (SERRES, 2003)

Não foi somente a ciência e a filosofia que sentiram o sopro de novos ventos, também as artes e seu irmão menor, o teatro, foram sacudidos pelo tsunami da transformação. As sólidas bases e referenciais da literatura clássica foram postos em cheque pelas experimentações de inúmeros escritores que, em todas as partes do mundo, lançaram-se à experiência de rasgar o livro das regras e escrever sem elas. A música, segundo o fagotista Adolfo Almeida Jr., começa a alterar seus alicerces e conceitos desde Richard Wagner, na segunda metade do século XIX.

Wagner foi um compositor que se utilizou largamente deste fenômeno criando situações de ambiguidade permanente que aliado a outros fatos ajudou a conduzir a música para o atonalismo ou a abolição de um agrupamento base de fundo nas relações condicionadas pelo sentido de ordem percebido no tonalismo. O uso do elemento metamórfico (quase como um vírus) ajudou a influenciar a evolução na história da música, em uma metamorfose que ampliou o espectro das possibilidades musicais transformando a própria noção de música pelo homem.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Adolfo Almeida Jr. em depoimento ao pesquisador. Adolfo é instrumentista, arranjador e compositor, graduado em Flauta Doce e Piano pela UFRGS, é primeiro fagotista da OSPA/RS e Mestrando em Composição Musical na UFRGS.

As artes visuais expandiram suas fronteiras através de pesquisas artísticas cada vez mais ousadas e provocativas. Nada ficou de pé depois da passagem do movimento dadaísta e das geniais provocações de Marcel Duchamp. Houve uma explosão dos materiais e das formas, mudanças radicais, como a presença do signo verbal no campo visual, as colagens, fotomontagens, etc,. Uma revolução carregou a arte para outra dimensão. Dimensão esta, impensável há cem anos antes. Conceitos foram desautorizados e novos foram criados. Os próprios artistas se responsabilizaram por criar as obras e os questionamentos sobre o conceito de arte.

Até mesmo as sólidas e imutáveis regras da dança se curvaram à transformação, e abriu-se espaço para a experimentação. Coreógrafos do mundo inteiro lançaram-se ao mar para ampliar o espaço da dança. Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, Trisha Brown, Maurice Bejart, Steve Paxton e, a maravilhosa, Pinna Bausch, cada um à sua vez, cada um no seu tempo, derrubaram os muros da dança e metamorfosearam-na. Transformaram dança na nova dança, e levaram milhares de espectadores a alterar seus olhares e conceitos sobre a dança e/ou sobre o que significa dançar na contemporaneidade.

O teatro, finalmente, divorcia-se do textocentrismo, desvencilha-se do poder do dramaturgo e da escravidão ao drama e passa a pesquisar novas formas, novos modelos. De novo, pouco mais de cem anos foram suficientes para assistirmos a colossal transformação que varreu os palcos do mundo inteiro. O teatro amplifica-se em mil formas. Primeiro impulsionado pelas experiências das chamadas *vanguardas russas* e das *vanguardas históricas*. Mais adiante, no período posterior a segunda guerra, o teatro acompanha a revolução

das artes, quando acossado pelas linguagens eletrônicas, que vão se sucedendo uma após outra, decide voltar-se para si, e assume diversificar suas propostas, revisar os seus conceitos, enfim, abrir-se para os novos tempos que estavam sendo anunciados. O professor e pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann enxerga no teatro a mesma mudança de paradigma que Kuhn e Prigogine percebem nas ciências da natureza e que Edgar Morin assinala nas ciências humanas.

Na paisagem teatral das últimas décadas, a série de manifestações que problematizaram com coerência estética e riqueza de invenções as formas tradicionais do drama e de «seu» teatro justifica que se fale de um novo paradigma do teatro pós-dramático. (LEHMANN, 2007, p.29)

Corroborando com o pensamento de Lehmann, o teórico argentino Jorge Dubatti, na abertura do primeiro capítulo de seu livro *Filosofia do Teatro – convívio, experiência e subjetividade*, faz uma declaração apaixonada ao teatro e também comenta o mesmo período pelo qual a cena vem atravessando.

Afirma-se que o teatro é um dos fenômenos artísticos e humanos mais completos e relevantes do mundo atual, sem dúvida já não se sabe muito bem a quem chamar de teatro. Há quase um século, determinar o que é teatro e o que não é, tem se convertido num problema difícil de resolver. (DUBATTI, 2007, p. 7)



Reafirmando a potência da metamorfose na cena ainda destaco a opinião do encenador, ator e pesquisador brasileiro Gilberto Icle acredita que o fixo e o estável são ilusões que só existem em nossas imaginações e declara:

O teatro é isso. Representação de uma metamorfose que se faz presente na metamorfose dos corpos que interagem, que lutam pela impossível perenidade. O teatro, a performance, evidencia a morte pelo acirramento do que há de mais vivo, o fluxo metamorfoseante do acontecimento especializado.<sup>16</sup>

Depois de todos estes argumentos, creio que fica demonstrada a absoluta contemporaneidade que o termo ocupa no pensamento pós-moderno (ou hipermoderno). Através da pesquisa bibliográfica realizada na primeira etapa da pesquisa, encontrou-se perto de cem livros que utilizam a palavra em seu título ou subtítulo. São livros dedicados aos mais variados assuntos que encontram, em comum, um sentido de metamorfose em suas áreas de trabalho e pesquisa. A palavra *metamorfose* é uma epidemia que perpassa as disciplinas e se instala na trindade indivíduo/sociedade/espécie.

---

<sup>16</sup> Gilberto Icle em depoimento ao pesquisador. Icle é ator e diretor de teatro. Doutor em Educação pela UFRGS.

## **paisagem interior – sucessivas experiências.**

### **o olhar polifilético.**

*Polifilético* significa algo ou aquilo que se origina de vários troncos, ou seja: algo que não evoluiu a partir de um único organismo primitivo. Quando pensei sobre quais procedimentos eu poderia utilizar para compor uma poética cênica reveladora de algumas possibilidades metafóricas da palavra *M*, encontrei neste termo um potencial para ampliar a força de indução criadora. O significado desta palavra me indicou um possível caminho para encontrar um objeto artístico que não evoluísse apenas do teatro, visto que o termo *polifilético* sugere que eu abandone os procedimentos tradicionais de criação teatral, e abra a pesquisa para os “vários troncos”, que poderão contribuir para o processo de criação. Percebo na definição de *polifilético* uma possibilidade de ultrapassar poeticamente os limites da transdisciplinaridade. Esta tarefa diz respeito a uma mudança de paradigma, como afirma Pinto<sup>17</sup>: “a *transdisciplinaridade*, a *trans-gressão da disciplina*, é, antes de tudo, um *aponte em direção ao novo*, ao não pensado.” E vai mais longe ao afirmar que:

---

<sup>17</sup> Dr. Moysés da Fontoura Pinto Neto, professor de Criminologia da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em artigo publicado na Revista Trama da Universidade Mackenzie de São Paulo.

Não há como separar transdisciplinaridade de complexidade. Já diz Morin (2001, p. 14) que “o retalhamento das disciplinas torna impossível apreender ‘o que é tecido junto’, isto é, o complexo, segundo o sentido original do termo”. Um fenômeno complexo não exige apenas que o olhar de uma disciplina seja ampliado, tampouco que uma gama de conhecimentos em separado possa se unir para compreender, em uma *soma* de enfoques, o fenômeno. A complexidade exige, sobretudo, um olhar integrado, porém em um sentido bem específico: trans-cendente, trans-gressor. (...) em que a *transgressão da disciplina*, a trans-disciplina-ridade, possa compreender os fenômenos sem o limite disciplinar. (PINTO, 2010, p.3)

Sem querer entrar em maiores e mais profundas discussões sobre o uso deste ou daquele termo, proponho, no presente estudo, a utilização do termo *polifilético* para, justamente, evitar este *limite disciplinar*. Quando se fala *limite* e *disciplina*, fala-se de dois conceitos carregados de significados pejorativos (FOUCAULT, 1998), por si só, coercitivos e que estabelecem fronteiras *entre*. O conceito de *disciplina* vincula-se ao pensamento moderno, cartesiano. Propõem-se aqui, então, a utilização do termo *polifilético*, como alternativa na criação de uma ponte com o pensamento complexo. (MORIN, 1971, P.118). Não se trata de eufemismo. Ao substituir a palavra *disciplina* pelo termo polifilético, o que se está substituindo é a submissão aos limites, pela possibilidade de criar a partir de vários troncos ou ramos, ou seja, algo que “não se desenvolve a partir de um único organismo primitivo”, conforme a definição do dicionário Aurélio.

A diretiva de que as artes performativas deveriam dialogar entre si e com outras disciplinas, foi proposta pelo professor francês Jean-Marie Pradier, numa palestra realizada em Porto Alegre, no ano de 2002. Foi quando comecei a compreender que a assessoria que eu e meu grupo vínhamos timidamente buscando em

outras disciplinas deveria ultrapassar determinadas barreiras disciplinares e instaurar-se como uma prática produtiva no trabalho criativo. Na ocasião, o professor Pradier, um dos criadores de uma nova disciplina chamada Etnocenologia, apoiando-se nas conceituações formuladas pelo físico romeno Basarab Nicolescu, lançou a proposição de que as artes performativas deveriam avançar em direção à transdisciplinaridade. Ensinou que o conceito de transdisciplinaridade foi proposto em 1971, pelo renomado psicólogo Jean Piaget, pioneiro no estudo da inteligência infantil, e que em 1994, foi lançada a Carta da Transdisciplinaridade, no I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade que aconteceu em Portugal. Foi aí que o termo ganhou ênfase nos meios acadêmicos como uma nova abordagem que tentava compreender as múltiplas facetas dos fenômenos, rompendo os limites disciplinares, respeitando às diferenças e os saberes de cada disciplina. Era uma época em que o conceito era mais citado do que compreendido na complexidade de sua proposta ou realmente utilizado na prática cotidiana das artes e/ou das ciências.

Num mundo onde prevalece uma realidade cada vez mais complexa, onde se verifica a preponderância de um ritmo cada vez mais vertiginoso e um emaranhado de infinitas informações, o conceito de transdisciplinaridade surge *como “uma tentativa articulada de enfrentar a complexidade gerada pelo grande número de novas disciplinas, que a cada momento são acrescentadas ao conjunto do saber contemporâneo. (...) para estabelecer pontos de contato entre as diversas áreas do conhecimento humano”*. (PINTO, 2005, P.155).

Basarab Nicolescu, professor da Universidade Pierre e Marie Curie, de Paris, físico especialista na teoria das partículas elementares, preocupou-se em distinguir e definir os termos pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, que Jean-Marie Pradier apresenta com suas palavras:

- 1) Pluridisciplinaridade, que assinala a multiplicidade de avaliações e enfoques. Várias disciplinas, lado a lado, examinam um mesmo objeto a partir de um ponto de vista, porém com métodos diferentes.
- 2) Interdisciplinaridade, mais dinâmica, subentende o diálogo entre as especialidades. Ela traz na sua base a ideia já promissora da necessidade de multiplicar as análises versadas em vez de se contentar com uma única.
- 3) Transdisciplinaridade, vai além do diálogo, para caminhar numa perspectiva de procriação, a noção implica a qualidade criadora do diálogo não somente entre disciplinas mas a conciliação – e por conseguinte a unificação – entre o homem interior e o homem exterior, entre o universo interior e o universo exterior, entre a experiência e a teoria, entre o sujeito e o objeto.

Conforme Basarab, *transdisciplinaridade*, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina, e seu objetivo é “*a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento*”. Justifico minha pretensão para me distanciar deste termo porque acredito que: se, a expressão *transdisciplinaridade* provoca um rompimento com a objetividade e estimula uma aproximação entre o sujeito e o objeto, mesmo assim ainda é possível encontrar nela resquícios que a ligam ao pensamento cartesiano, que vem acompanhando a civilização ocidental há mais de quatrocentos anos, e que sempre foi responsável por minimizar a emoção, a

sensibilidade e a corporeidade, e, principalmente pela divisão dualista entre corpo e mente. Sem dúvida, o dualismo segue sendo até hoje, o mais fundamental instrumento mental que a sociedade ocidental utiliza para pensar a natureza humana.

Pretendo propor um tratamento alternativo para a questão, pois é imperativo que seja instaurado um olhar radicalmente diferenciado daquele aplicado pela *disciplina*, principalmente naquilo que diz respeito à arte. Um novo olhar que se construa sobre a necessidade de uma interatividade global, que trate das distintas dimensões constitutivas do que é humano, a saber: mentais, fisiológicas, físicas e psicológicas. Um *olhar polifilético*, uma mirada que se apoie em *ramos* e não em *disciplinas*; que tenha sua origem inseminada por um *grupo polifilético*, no qual cada integrante não seria oriundo de sua disciplina, mas da sua totalidade constitutiva global; que busque a experiência de atingir, tal qual aconselha Pradier: “*a conciliação entre o homem exterior e o homem interior, entre o universo interior e o universo exterior, entre a experiência e a teoria, entre o sujeito e o objeto*”. Acredito que adotar a expressão *olhar polifilético* adquire uma relevância adicional porque obriga a revisar uma boa parte do pensamento herdado e, além disso, expressa uma insatisfação em relação a este mesmo modelo de pensamento. Da mesma forma, lanço a proposição de acolher o dito *olhar polifilético*, porque a própria definição do vocábulo remete a uma perspectiva de complexidade.

No decorrer da criação de *M*, com a intenção de tornar o processo mais poroso e praticar o *olhar polifilético* na abordagem do tema central, não só ampliei o leque de permutas entre o teatro e outras áreas do conhecimento, como examinei mais detidamente as relações entre as disciplinas, procurando não toma-las

como matérias estanques, mas como *ramos* da frondosa árvore do conhecimento humano. Recorri a informações advindas das mais diferentes áreas para compor um painel sobre a *M* que pudesse ser comunicado aos atores na forma de indicativos para que cada um deles, de acordo com sua subjetividade e sensibilidade, pudesse elaborar uma ideia particular sobre a *M*. Na verdade, realizei uma troca de informações com os atores: entreguei-lhes o mesmo material que disponibilizei para as *Lagartas* e para as *Crisálidas*, forneci algum material em texto, imagem e vídeo sobre *M*, e, em troca, lhes pedi que escrevessem me contando momentos de suas vidas nos quais consideram ter vivido uma real *M*. Minha intenção foi compartilhar diversas e diferentes histórias com os atores. Histórias que vinham de várias áreas do conhecimento humano, do mundo da ciência, do mundo das artes, e de suas próprias memórias. Julgo que, somadas, estas histórias tenham o poder de revolver os meandros interiores de cada ator, de disparar um estado de alerta psicofísico e de iluminar as ações corporais desenvolvidas por eles. Suponho que desta forma estou acrescentando ingredientes no caldeirão onde será cozido o caldo das primeiras aproximações sobre o tema. Estimulei algumas improvisações dos atores relatando teorias sobre a origem da vida, sobre o Big Bang. Talvez, por causa disso, o estudo cênico apresentado no final da primeira série de laboratórios, tenha resultado numa forte tendência do elenco em traduzir a *M* com um caráter eminentemente voltado para as ciências biológicas (seres que se originam e evoluem).

Talvez estas histórias tenham apenas repercutido mais do que as outras, mas houve uma predisposição evidente em direção à biologia e considero que na primeira fase apenas roçamos o objetivo de lançar um olhar

polifilético ao examinar a questão da *M*. Mesmo assim, pode-se observar que os momentos apresentados na *Partitura do Diretor* e na cena final da primeira fase, também se relacionam com a antropologia (as transformações xamânicas; humanidade x animalidade; a questão natureza/cultura), com as artes visuais (o processo de *bricolagem* e seus desdobramentos). Em contrapartida, na cena final da segunda fase de laboratórios, com a exploração de novas possibilidades, afloraram outras conotações e metáforas sobre a *M*, que podem ser observadas na *PD*.

O exercício de um olhar mais abrangente, a prática para alcançar a *mirada polifilética*, vem sendo conquistada no decorrer de cada laboratório através de uma metodologia concebida da mesma forma, que visa experimentar diferentes percursos criativos, pois é aí que se constata que:

*“a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.”* (SALES, 2009, p. 40)



## **cruzamento arte e ciência.**

A arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*; com meios artesanais ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento. (LÉVI – STRAUSS, 1989)

Em *Razão e Prazer*, seu autor Jean-Pierre Changeux, tenta avaliar “*a plausibilidade dos possíveis elos entre a arte e ciência*”. Como neurocientista, biólogo e amante da pintura e da literatura, Changeux investiga o que se passa no cérebro do artista quando ele cria e porque o prazer estético nos preenche com vigorosas emoções? O autor, que vê a pintura como objeto de contemplação, escreveu:

Ciência e Arte são quase indiscerníveis no período da observação e da meditação para se separarem na expressão – se reaproximarem na ordenação – e se dividirem definitivamente nos resultados. (...) A Ciência visa a descrição de “aquilo que é”, a arte participa na evocação de “aquilo que deve” ou “aquilo que deveria ser”. (...) A arte e a ciência completam-se, e enriquecem-se mutuamente. (CHANGEUX, 1994. p.120)

Inspira-se em Schiller para dizer que “*a obra de arte reconcilia as leis da razão com os interesses dos sentidos*”. Utiliza seu conhecimento fisiológico das estruturas cerebrais e neurais para distinguir a percepção de uma simples sensação, e defini as duas. Localiza a sensação nas áreas do córtex cerebral e a caracteriza

como uma atividade transitória. Já a percepção, ele vê como um processo cerebral muito mais complexo, resultante da ativação espontânea de conjuntos de células nervosas mais especializadas.

Como citei acima, foi uma palestra do professor Pradier que me incentivou a pesquisar na interface das disciplinas, num diálogo transdisciplinar ou *polifilético*. No ensaio *O Deserto Científico*<sup>18</sup>, de sua autoria, o professor bate na mesma tecla e lança a pergunta:

Por que razão os estudos teatrais denunciam a falta de interdisciplinaridade, quando as artes plásticas e a música mantêm, desde há muito, relações fecundas com as ciências humanas – a psicologia, a antropologia e a etnologia, particularmente, e as disciplinas científicas como as matemáticas, a física, a fisiologia e, nos dias de hoje, as ciências cognitivas?

Reconheço que o lamento do professor Pradier já pode ser considerado parte do passado, visto que a realidade atual não apresenta mais esta separação radical, esta compartimentalização que ele denunciou há anos atrás. Lembro que o diretor paulista Antunes Filho – na mesma época em que Pradier escreveu o texto acima – já trabalhava inspirado na física quântica, e que o encenador Antônio Araújo, também paulista, dedicou-se a um diálogo entre o teatro e a física clássica. Mas, mesmo assim, percebo que os cruzamentos entre artes e ciência são pontuais, quase exceções a regra descrita por Pradier por volta do ano 2000. E, se o foco da observação se dirigir para o teatro de Porto Alegre, o que se vê é a mesma falta de diálogo

---

<sup>18</sup> O Deserto Científico, Jean-Marie Pradie, publicado na Revista Repertório –Teatro e Dança, Ano 3, número 4, 2000/1, publicada pelo PPGAC-UFBA.

interdisciplinar. De minha parte, como resposta a esta provocação, em algumas produções artísticas experimentei o cruzamento do teatro com esta ou aquela disciplina que, especificamente, se relacionava ao tema, texto ou proposta que estava sendo gestada na ocasião. Como tudo na vida, certamente, estas experiências vem desenvolvendo-se num passo a passo, num aprendizado progressivo e constante que é revisto e aumentado a cada montagem que realizo, e que agora, no processo de criação de *M*, investe-se de um caráter mais amplo e profundo, tendo em vista que se situa como um dos vértices metodológicos do processo, estendendo o leque de comutação entre o teatro e outras áreas do conhecimento. Assim como tateio para descobrir como se dá a pesquisa em arte, ou em teatro mais especificamente, também me movo no terreno movediço e desconhecido do cruzamento entre arte e ciência. Considero duas vertentes importantes para questionar: (1) como o estudo de outras ciências pode se transformar em material expressivo com resultados artísticos, e (2) como pode proporcionar referências imagéticas para o trabalho do ator?



Figura 17: Arena Conta Plínio Marcos: Abajur Lilás; Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne.

Assim, desde a realização do *Projeto Arena Conta Plínio Marcos*<sup>19</sup>, que foi uma das minhas primeiras experiências como diretor, recorri a algum estudo que, particularmente, era interessante para ampliar o conhecimento e aprofundar a discussão dos temas em questão. Para fornecer um substrato de conhecimento a mim e ao atores envolvidos no projeto, busquei na Sociologia o respaldo necessário para encenar os textos de Plínio Marcos. Naquela época, trouxe para os ensaios o acompanhamento de profissionais de outras áreas que me pareciam afeitos aos temas desenvolvidos pelas peças. Tivemos, na ocasião, a participação direta da socióloga Enid Backes que, além de palestras sobre os aspectos políticos e sociológicos contidos na dramaturgia de Plínio Marcos, também capacitou, a mim e ao elenco, a contextualizar os assuntos ao momento político e social que o país atravessava no momento das montagens. Foi também a referida socióloga quem nos colocou em contato com o Sindicato das Prostitutas de Porto Alegre, que imediatamente nos ofereceu a contribuição de algumas prostitutas que assessoraram a atriz Vera Mesquita, intérprete de Neusa Sueli, personagem central de *Navalha na Carne*, e as atrizes Adriane Azevedo, Patrícia Fagundes e Vanise Carneiro, que representavam as três garotas de programa de *Abajur Lilás*. Contamos ainda com a participação da atriz e diretora paulista Ariela Goldmann, que ministrou ao elenco uma oficina de técnicas de luta e violência corporal, que foram utilizadas diretamente em cenas das três peças que compunham o projeto. Apesar de tratar-se de montagens que ainda guardavam um forte teor do teatro realista brasileiro das décadas de 1960/1970, e conservarem,

---

<sup>19</sup> Projeto realizado em 1996/97, no Teatro de Arena de Porto Alegre, que encenou as peças: *Navalha na Carne*, *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Abajur Lilás*, todas de autoria de Plínio Marcos, importante dramaturgo brasileiro.

naquele momento, uma concepção de encenação como tradutora do texto, eu dava meus primeiros passos na direção e na busca de um diálogo enriquecedor com outras áreas de estudo. Talvez, isto não caracterize, verdadeiramente, um cruzamento entre arte e ciência, mas demonstra uma preocupação inicial do encenador em relacionar-se com áreas afins.

Mais adiante, na segunda etapa do Projeto Teatro Brasileiro<sup>20</sup>, ao realizar as montagens das três peças reunidas no *Projeto Trilogia Religiosa* foram possíveis novas investigações através de novas tentativas de cruzamentos. A trilogia religiosa, que pretendia traçar um panorama da religiosidade mestiça do povo brasileiro, era composta pelas peças *Vereda da Salvação*<sup>21</sup>; *O Pagador de Promessas*<sup>22</sup>; e *Auto da Compadecida*<sup>23</sup>. Desta feita, o diálogo, se deu a Teologia, a Antropologia e Etnografia, com núcleos de Religiões Afro-brasileiras, e na pesquisa sobre a cultura, a arte e as festas populares do Brasil, principalmente do nordeste, mas também de Minas Gerais e de Santa Catarina.

---

<sup>20</sup> Projeto Teatro Brasileiro, inspirado no Panorama do Teatro Brasileiro, projeto desenvolvido pelo Grupo TAPA, sob direção de Eduardo Tolentino, na cidade de São Paulo, com o objetivo de encenar espetáculos da dramaturgia nacional.

<sup>21</sup> Peça escrita em 1960, por Jorge Andrade, dramaturgo paulistano. A peça trata de um foco de religião messiânica no sertão brasileiro. Foi apresentada no Depósito de Teatro – Benjamin, em 2000.

<sup>22</sup> Peça escrita em 1960, pelo dramaturgo baiano Dias Gomes. Conta a história de Zé do Burro que pretende pagar uma promessa que fez num terreiro de candomblé, no interior de uma igreja católica. Foi apresentada diante da Igreja Nossa Senhora das Dores em 2001.

<sup>23</sup> Peça teatral em forma de auto, em três atos, escrita em 1955, pelo escritor e dramaturgo nordestino Ariano Suassuna, encenada em 2002 no Depósito de Teatro – Benjamin e em algumas ocasiões como teatro de rua.

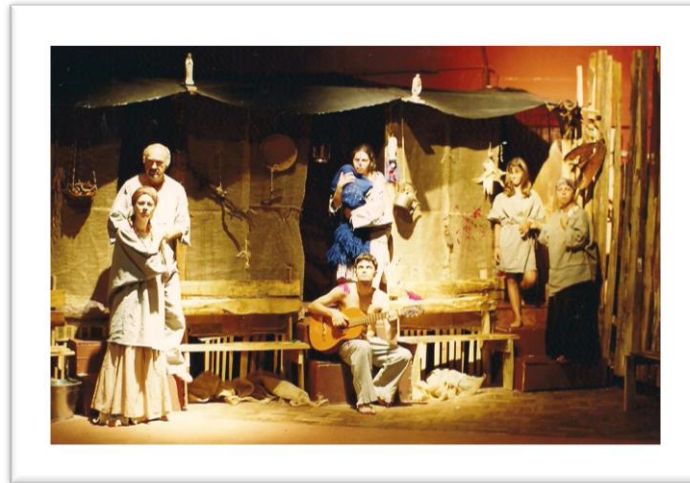


Figura 18: Vereda da Salvação.

O projeto inteiro contou com o engajamento do teólogo Marcelo Schneider<sup>24</sup>, que ofereceu um panorama completo sobre a formação das diversas religiões; um estudo sobre a importância da Virgem Maria e da figura do Diabo no imaginário religioso brasileiro; e uma “olhada” teológica em todo processo desenvolvido durante as três montagens considerando seus aspectos particulares. Graças à participação do Dr. Schneider foi possível atingir um nível de compreensão mais profundo dos aspectos que envolvem o chamado sincretismo religioso

---

<sup>24</sup> Doutor em Teologia Ecumênica pela Faculdade EST, integrante do *Comitê Central do Conselho Mundial de Igrejas* desde 2006.

brasileiro, e o resultado de seus comentários e questionamentos, se fizeram claramente presentificados em cada uma das três peças encenadas.



Figura 19: O Pagador de Promessas.

Se, em *Vereda da Salvação*, que retrata uma comunidade religiosa de crentes messiânicos, aconteceu apenas uma operação hermenêutica, visto que contávamos somente com a participação do referido teólogo, para a encenação de *O Pagador de Promessas*, que tem como assunto central o sincretismo religioso praticado no Brasil, a pesquisa estendeu-se ao universo das religiões afro-brasileiras em duas vias: (1)

trazendo para dentro do processo o ator Mauro Soares, que é, também, filho-de-santo, ou seja, uma pessoa que tem vínculos religiosos com algum Orixá, e (2) participando de rituais em terreiros de práticas religiosas afro-brasileiras. A presença do Mauro colaborou diretamente, não só no engrandecimento da visão e conhecimento de todo elenco sobre os meandros religiosos da história contada por Dias Gomes, e foi definitiva na organização do material coletado nas visitas nos templos afro-brasileiros. A pesquisa nos terreiros, além de instrumentalizar e exacerbar nossa percepção da realidade investigada serviu como substrato para a composição de várias cenas da peça.

Com a encenação da terceira peça da trilogia, que foi o *Auto da Compadecida*, penso que avancei com mais solidez no caminho do diálogo arte/ciência, esta última sendo entendida amplamente como conhecimento e não no sentido estrito e literal, que entende como ciência apenas as ciências matemáticas e/ou as ciências físico-químicas. Partindo do já referido acompanhamento teológico, foi realizada uma pesquisa de campo em Florianópolis e Garopaba (SC), no interior de Minas Gerais (Três Corações, Varginha, Ouro Preto, Mariana e Congonhas) e em cidades da região nordeste do Brasil (Aracaju, Maceió, Recife, Natal, Crato, Juazeiro do Norte, Santana do Cariri e Assaré). Nestas localidades interessava em nossa visita conhecer os hábitos culturais dos habitantes, ou seja, a cultura local, e colher dados etnográficos sobre a cultura brasileira em geral e nordestina em particular. O recorte analítico era travar contato com as diferentes crenças religiosas e, principalmente, com a arte e as festas populares. Além do que o antropólogo polaco Bronislaw Malinowski chamou de *observação participante*, que consiste, basicamente, do envolvimento atento e do contato inter-



subjetivo do pesquisador com o seu objeto de estudo, foi possível recolher um número enorme de fotografias com imagens, tanto do interior das casas, com seus altares religiosos, quanto dos locais onde se realizavam os encontros populares e festivos, tais como praças, quadra esportivas, terreiros e avenidas. Coletaram-se gravações em áudio e em vídeo contendo entrevistas com personalidade culturais (Patativa do Assaré e Ariano Suassuna), religiosas e artísticas (Irmãos Aniceto). Durante o périplo por estas cidades, embora não fosse o foco da pesquisa, investigamos alguma coisa sobre as modas de viola do interior mineiro e os ritmos e raízes da música nordestina, além de um estudo aprofundado sobre a arte *naïf* produzida nas localidades visitadas, que serviram de referências para a construção do espetáculo.



Figura 20: Auto da Compadecida.

Todo este enorme referencial foi compartilhado com os atores e músicos participantes da peça e aplicado diretamente ao espetáculo, sendo possível identificar nas cenas fragmentos retirados da vida do interior mineiro e nordestino, não só no cenário, no figurino e na música, mas, principalmente, na vivacidade do jogo corporal entre os atores. Passo a passo, experimentou-se uma diversidade de enfoques possíveis ao dialogar com outras disciplinas tanto das artes, quanto das ciências humanas, e transformou-se este diálogo em criação artística (SALLES, 2009).

Já na criação do espetáculo de dança *Grávida*<sup>25</sup> a troca se deu com as ciências biomédicas, visto que, o espetáculo partiu de uma pesquisa de campo na qual foram realizadas mais de 200 horas de entrevistas gravadas em áudio e vídeo com médicos, enfermeiras, grávidas e parturientes, que colaboraram diretamente na composição poética do espetáculo.

---

<sup>25</sup> Espetáculo de dança encenado em 2004, pelo Grupo Depósito de Teatro, a partir de ideia de Maria Falkembach, com coreografia de Roberto Oliveira, Maria Falkembach e Luciane Coccaro.

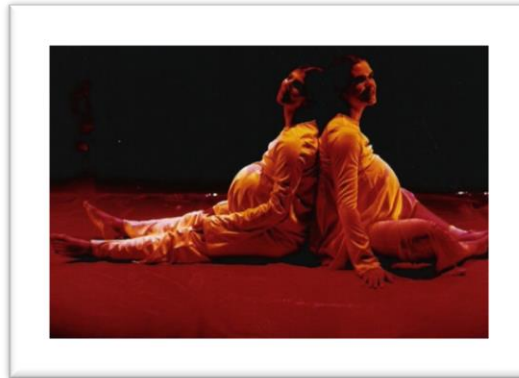


Figura 21: Grávida.

No mesmo ano, com a encenação de *Hilda Hilst in Claustro*<sup>26</sup> partiu-se da ideia de criar não somente um espetáculo, mas, gerar um universo ficcional próprio. Como a peça *O Rato no Muro* (base textual da criação) se passa em um convento, desta vez foi possível estabelecer um diálogo diferente, ainda que profundo com a religião, enfocando o sagrado e o profano. Além disso, foi feito um estudo acompanhado sobre o funcionamento do cérebro, visto que o espectador deveria ser atingido, em regiões cerebrais específicas, que somente são acessadas quando o indivíduo é exposto a fortíssimas cargas emocionais e dramáticas. Para

---

<sup>26</sup> Espetáculo encenado pelo Grupo Depósito de Teatro em 2004, baseado no texto dramaturgico *O Rato no Muro* e em outros fragmentos da obra em prosa e poesia da escritora Hilda Hilst.

tanto, o público foi transportado para um universo próprio e particular instaurado num dos pátios internos do Hospital Psiquiátrico São Pedro antigamente destinado ao confinamento de pacientes do sexo feminino.



Figura 22: Hilda Hilst in Claustro.

Na mesma medida em que fui me afastando da encenação como tradutora cênica do texto, fui me acercando do cruzamento arte/ciência com mais propriedade. Com o passar do tempo e a sucessão de montagens e experiências cheguei ao cruzamento multidisciplinar mais completo e complexo, que veio

acontecer com a encenação de *Dr. QS – Quiriozas Qomédias*<sup>27</sup>. A composição deste espetáculo baseou-se numa pluralidade de enfoques apresentada por um grupo de especialistas em outras áreas do conhecimento humano, possibilitando uma vivência muito próxima do conceito de transdisciplinaridade, pois foi como se a criação do *objeto artístico* fosse, não só a soma das disciplinas que se envolveram no processo de criação, mas, ultrapassando este fato, para causar “*um rompimento que instaura um vazio no saber específico para hospedar o Outro que traumatiza e rompe a ordem*” (PINTO, 2010)



Figura 23: Dr. QS - Quiriozas Qomédias.

---

<sup>27</sup> Espetáculo encenado pelo Grupo Depósito de Teatro em 2005, baseado em peças, poesias, prosas e biografia do escritor maldito José Joaquim de Campos Leão, cognominado de Qorpo Santo.

Primeiramente, foi realizada uma extensa pesquisa e vários seminários apresentados pelos próprios atores e especialistas convidados sobre as escolas dadaísta e surrealista. Interessava descobrir elementos, processos e metodologias de criação destas duas escolas. Do dadaísmo, a extração da rebelião e a experiência da total liberdade de expressão e criação. Do surrealismo, principalmente, no que diz respeito às características de valorização da intervenção fantasiosa na realidade; a utilização do automatismo psíquico; e a exploração do inconsciente, do sonho e da loucura.

A loucura era o principal foco do trabalho, devido ao autor sobre o qual se alicerçava todo trabalho. José Joaquim de Campos Leão, que se cognominou Qorpo Santo, foi acusado de insanidade pela própria esposa e interditado pela justiça. Afora a pesquisa no campo das artes e sobre a biografia do autor, partimos para o cruzamento, principalmente, com a filosofia, a psicologia e a história. A participação desta última foi crucial para situar o processo em relação ao comportamento, à cultura, aos tabus, ao fluxo de ideias e ideais e aos hábitos sociais da época em que Qorpo Santo viveu em Porto Alegre (1850). Todo processo foi acompanhado por historiadores convidados que contribuíram na reconstrução da memória de Porto Alegre em cada um dos atores: o contrabando de mercadorias e escravos, o uso terapêutico da cocaína, a homossexualidade trancada nos baús das residências, a roda dos expostos e a ala dos alienados da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, a moda e as construções no estilo neo-clássico. A visita ao Museu Historiográfico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, verdadeiro museu da loucura portoalegrense, colocou a mim e aos atores em contato

com utensílios e procedimentos hospitalares da época, e com prontuários de internos por diversos motivos. Posso afirmar que a história impregnou o processo de uma memória que se fez presente nas atitudes e na organização do material expressivo que era gerado pelos atores diariamente nos ensaios. Com a intenção de aproximar a encenação de tudo que fosse antagônico à lógica e estivesse fora do controle da consciência, tornou-se necessário conhecer os processos psicológicos envolvidos no caso Qorpo Santo, bem como um estudo pormenorizado da história da loucura (FOUCAULT, 1998), o que se deu com o ingresso de Tiago<sup>28</sup> e Jorge Falkembach<sup>29</sup>, respectivamente, os consultores de filosofia e psicologia durante o processo de criação que durou oito meses.

Através da filosofia, além da história da loucura, vieram, no mínimo quinzenalmente, provocações sobre ética e moral, e acaloradas discussões sobre obediência a normas, tabus comportamentais e princípios éticos, considerando, sempre, que o pensamento e a realização artística são hábitos humanos normais e elementos do seu caráter. Na área da psicologia, os encontros igualmente frequentes e regulares colaboraram diretamente na construção de um discurso sobre o tênue limite entre sanidade e loucura. Mas, estas ciências não atuaram somente no âmbito cultural do texto, nem numa simples operação hermenêutica, visto que elas desencadearam propostas de improvisação, elementos de composição cenográfica, instigaram o desenho da luz, se instalaram nos corpos dos atores e nas raízes das suas interpretações, que mostravam ao espectador

---

<sup>28</sup> Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>29</sup> Psicólogo e membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

um retrato comprimido (BROOK<sup>30</sup>) da sociedade porto-alegrense que condenou Qorpo Santo à proscrição e, conseqüentemente, à morte. É inegável que cada uma destas trocas inseminou a *poiesis* do espetáculo em sua totalidade. A associação destes estes estudos e vivências multidisciplinares, junto com outros procedimentos teatrais que foram utilizados na montagem, resultaram na *performance* energética (LYOTARD<sup>31</sup>) dos atores e na produção de um espetáculo que causou forte impacto no espectador, que não somente assistia a uma peça, mas também, participava de uma experiência cênica.

Desta vez, no experimento *M*, a missão que impus a todos foi estabelecer uma relação mais íntima entre as diversas matérias e os distintos pensamentos a respeito do mesmo assunto. Como pensar *complexamente* o teatro? Como trabalhar sobre uma fonte sensível (germe de partida) desprovido de temática ou ideologia precisa e previamente estabelecida? Como organizar as unidades conforme a ciência do *bricolage*? Este estudo fundamenta-se no cruzamento entre teatro e ciência, entre as artes e as ciências, para confrontar a palavra-tema com a realidade e o imaginário de pesquisadores, estudiosos e profissionais das mais variadas áreas das ciências e das artes. Trata-se de um estudo prático/teórico para conhecer como a *M* pode ser percebida em cada um de seus “troncos”, em cada um dos seus ramos. Neste contexto o que estivemos

---

<sup>30</sup> Em (BROOK, 1993, p. 8) o célebre diretor inglês diz: “*A vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação de espaço e compressão do tempo criam esta concentração.*”

<sup>31</sup> Jean-François Lyotard (1924 – 1998) f filósofo francês, um dos mais importantes pensadores na discussão sobre a pós-modernidade. Segundo Lehmann (2007, p. 58) Lyotard “*fala de uma ideia de teatro diferenciada, da qual se deve partir caso se queira pensar um teatro para além do drama, o qual é chamado de “teatro energético”.*”



investigando foi como traduzir *poeticacenicamente* os diversos significados, acepções, tensões e medidas da palavra-chave. Creio que é este caminho é perceptivelmente apontado na *PD*, principalmente, na variação dos momentos descritos.

processo.



Figura 24: Primeira chamada para seleção de elenco.

Em todas as encenações que fiz a partir de 2008, ano em que o Grupo Depósito de Teatro se esfacelou, tive que recorrer à fatídica seleção de elenco. Digo *fatídica* porque não me parece uma situação confortável nem para o ator, nem para o diretor. Eu pelo menos não me sinto à vontade quando exposto a esta situação. Se, o ator é obrigado a concorrer com colegas tão bons quanto ele, o diretor é forçado a fazer sua primeira escolha, e ao escolher determinadas pessoas, rejeita a possibilidade de outras escolhas e determina, no momento em que define o elenco, como será a sua peça. Comete um ato de violência, visto que, castra todas as outras possibilidades. “O ato violento é uma condição necessária para todos os artistas. A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta.” (BOGART, 2011, p. 50)

A seleção de elenco aconteceu pela primeira vez quando propus remontar *O que seria do Vermelho se não fosse o Azul*, peça encenada em 1981, no Teatro de Câmara. Tempos bichudos, nos quais, por motivos financeiros, eu ocupava todas as funções possíveis. Nesta peça, além de ter escrito o texto, eu era o diretor, um dos atores de um elenco de seis e o produtor executivo do espetáculo. Não havia nem um mérito nisso. Apenas era assim que tinha que funcionar. Não dá pra esquecer que eu queria viver de teatro. Insistia nessa loucura romântica de me sustentar trabalhando apenas em teatro. O maior prazer estava em atuar. Depois em dirigir. Dureza era a função de produzir. Vender. Distribuir o produto como querem os markeartistas.

Por ocasião da remontagem, em 2009, participaram da seleção 45 atores disputando as seis vagas do elenco. Achei que era um número bastante expressivo e fiquei embevecido, orgulhoso, cheio de mim. No ano seguinte, preparando a montagem de *Solos Trágicos*, meu trabalho de conclusão do curso de graduação em Direção Teatral, mais uma vez me vi compelido a aplicar uma seleção de elenco. Novamente o chamado foi tremendamente bem atendido. E mais uma vez eu me senti na pele de um importante encenador com quem muitas pessoas querem trabalhar. É verdade que nas duas ocasiões houve um terrível embate entre decidir e desistir. Decidir-se por um é sempre desistir de outros. Mas, também é verdade que eu senti meu ego inflar-se pela resposta alcançada.

Com *Metamorfose*, pela terceira vez, organizei uma seleção de elenco. Mais de 80 pessoas me mandaram e-mails pedindo mais informações. Mais de 40 pessoas me escreveram garantindo que estariam presentes nos três dias de seleção. Eu havia optado pela realização de um processo de longa duração, que possibilitasse um mergulho vertical na matéria. Imaginei formar um grupo que trabalharia de segunda a sexta, durante seis horas diárias, com dedicação total ao projeto.

04,04,12

Primeiro dia da seleção. Vim mais cedo para a Sala de ensaio. Varri a sala preparei o ambiente. Ajeitei umas 40 cadeiras e fiquei esperando pelas pessoas.

Apareceram 4 pessoas sendo q a quarta chegou atrasada. Fiquei absolutamente

Primeiro dia da seleção. Vim mais cedo pra sala de ensaio. Varri a sala. Preparei o ambiente. Ajeitei umas 40 cadeiras e fiquei esperando pelas pessoas.

Apareceram quatro pessoas, sendo que a quarta chegou atrasada. Fiquei absolutamente abalado. Decepcionado. Senti-me atingido por um petardo. Um arpão perfurando meu ego. Quatro pessoas. Eu não podia acreditar. Fiquei atônito por alguns momentos. Dois minutos, três minutos, sem saber o quê fazer. Inicialmente, não consegui disfarçar o meu desapontamento. Então, sentei numa daquelas excessivas cadeiras e falei pra eles sobre a pesquisa e como eu

*achava que ela deveria funcionar. Apresentei-lhes meu plano de voo. Aquilo que deveria ser o primeiro dia de seleção transformou-se numa reunião.*

*Uma das atrizes presente declarou que não poderia participar porque os horários não combinavam com o dela. Durante toda reunião eu estava aflito, pasmo. Não acreditava no que estava acontecendo. Três pessoas. Terminei tudo de maneira rápida e ansiosa. Queria ver-me livre daquelas pessoas e, principalmente, daquela situação constrangedora. Queria sumir. Ficar sozinho. Refletir sobre o que estava acontecendo. “O que está acontecendo?” Perguntei isso inúmeras vezes. Senti-me desprestigiado. Arrasado. Enquanto verificava internamente as razões desta resposta tão inferior as minhas expectativas, decidi suspender o processo. Solicitei um breve adiamento àquelas três pessoas para que eu pudesse repensar o trabalho. Na verdade, eu precisava de um tempo para digerir o fato. (Caderno do Diretor)*

Fiquei diante, digamos, da primeira questão ética do processo: já que apareceram apenas três pessoas, será que eu deveria ter aceitado o episódio, e iniciado naquele instante o primeiro ensaio dando sequência ao projeto? Deveria ter acatado aquele inesperado apelo do A e encarado com naturalidade as coisas como elas se apresentaram? Como o projeto teria se desenvolvido se, naquela ocasião, eu tivesse absorvido

positivamente os acontecimentos da maneira como se apresentaram? Mas, não consegui. Não tive estrutura emocional para suportar o acontecido e pedi um tempo para me recuperar.

Assim que me liberei daquele primeiro dia da seleção de elenco que não houve, passei a formular hipóteses para o ocorrido. Fiz mil especulações sobre os motivos que geraram aquele comparecimento tão baixo. Exagerei nas expectativas? Por certo que sim. Não só quanto ao número de candidatos, Repetindo equívocos comuns entre mestrandos, pretendi abraçar o planeta, realizar na prática um projeto que, não só fosse um arraso, mas que entrasse pra história das artes cênicas. É claro que exagero. Mas, quando penso e revejo anotações antigas e gravações de conversas com minha orientadora, percebo que as pretensões eram enormes e exageradas. A expectativa é o oposto do A. Uma após outra, as aspirações foram se transformando em quimeras. A necessidade de adaptação aos problemas que surgiram foram me encaminhando para os braços do A. Excedi-me ao calcular minha própria importância no meio teatral? Minha fama de diretor carrasco, autoritário e hiper exigente havia desestimulado os atores a trabalhar comigo? Durante o desenrolar do processo repassei e revi, e continuo repassando e revendo cada uma destas questões.

Seria a rigidez do cronograma que eu havia planejado e divulgado aos interessados? A previsão inicial era de que o processo de ensaios durasse pelo menos um ano. Certamente esta pretensão pode muito bem ter desencorajado vários pretendentes. Havia, ainda, de certa maneira, a exigência de uma dedicação quase exclusiva, visto que os encontros seriam diários. Em diversos momentos participei como diretor em processos de criação longos. Em *Dr. QS – Quiriozas Qomédias* foram nove meses de ensaios. Para estrear *O Auto da*

*Compadecida* foram onze meses de ensaios diários. Em *Hilda Hilst in Claustro* atravessamos dois anos de trabalho do primeiro encontro até a estréia, enfrentando, obviamente, algumas trocas no elenco. São processos que permitem que aquele grupo de artistas transforme-se em um grupo de teatro, e esta é uma metamorfose que faz uma enorme diferença no resultado final da montagem. Um processo de criação longo convida ao mergulho vertical na obra que está sendo gestada, possibilitam a maturação permanente da criação que é “*resultado de um estado de total adesão*” (SALLES, 2009, p.36).

Isso me faz pensar sobre a indisponibilidade atual dos atores para vivenciar um processo longo. Parece que assim como se diz que a vida contemporânea ficou mais rápida, também os atores contemporâneos passam a impressão de que são imediatistas e dão preferência aos processos de curta e curtíssima duração. Parece que somente dentro do chamado teatro de grupo (núcleo de artistas unidos em torno das mesmas aspirações que realiza um trabalho de continuidade que leva-os a formulação de uma linguagem que o identifica) são mantidos processos mais longos ou que se torna possível mergulhar nas águas mais escuras e profundas da criação. A maioria das organizações teatrais são compostas por um núcleo restrito, ou mesmo integradas somente pelo próprio diretor. Os atores são satélites, participantes provisórios reunidos para uma específica montagem. Nestes casos, são raríssimas as produções que se dedicam aos longos processos de ensaios. Com certeza é uma questão polêmica que mereceria por si só uma dissertação. De resto, sendo verdadeira a afirmativa de que, atualmente, os atores preferem os processos rápidos, soma-se este fato com a

impossibilidade de oferecer um cachê aos participantes e estão plenamente estabelecidos fatores que, concretamente, desestimulam a participação.

Ainda no processo de deglutir o fracasso que havia sido a primeira chamada para a seleção de elenco, lancei uma segunda, que pretendia ser mais abrangente e atingir outras áreas artísticas e tecnológicas. Com certeza, minhas pretensões eram menos exigentes e o cronograma foi redimensionado, ficando bem mais folgado. O plano de funcionamento do processo passou por uma mutação. Cada ator/atriz ao abraçar o projeto teria que comparecer apenas a um encontro semanal de três horas de duração durante treze semanas. Trinta e nove horas de trabalho. Organizei um cronograma que dividia o trabalho em três grupos de pesquisa. Cada grupo encontrava-se somente em um dia da semana. Foi aí que decidi me abrir totalmente à participação do A.



Figura 25: Segunda chamada para seleção de elenco.



## acaso.

*“Tudo o que existe no universo é fruto do acaso e da necessidade.”*

*Demócrito*



Figura 26: A Telha, Laurent de La Hyre.

Hegel atribui o *acaso* à natureza, o célebre filósofo alemão vê na natureza *“uma acidentalidade desregulada e desenfreada”*. Bergson acredita que o *acaso* surge de uma confusão subjetiva entre a ordem mecânica e a ordem vital ou espiritual. Já Aristóteles atribui o *A* a esfera do imprevisível, isto é *“do que*

*acontece fora do necessário e do uniforme*”. Percebo o *acaso* como uma série de acontecimentos fortuitos dos quais posso me proteger e prevenir ou me entregar desenfreadamente. No caso deste processo escolhi a segunda alternativa. Para o bem e para o mal.

O A inseriu-se de vez no projeto quando tive que reinventar uma segunda versão para o seu funcionamento. Quando decidi não iniciar o processo porque apareceram somente três pessoas eu resisti. Preferi não confiar na existência e resisti àquela sugestão do *acaso* colocando-me frontalmente contra. Mas, logo a seguir tive que empacotar meus desejos pessoais, abdicar de minha preferência por um processo longo em favor de algo mais palatável, trocar a realização de um processo profundo pela total impossibilidade de um mergulho vertical, pois sobraram poucos encontros. Mas, entendi o recado e foi a partir daí que adquiri a firme convicção, não só de aproveitar as fortuitas intromissões do *acaso*, como, também, fazer dele uma constante do processo.

Neste exato momento percebi que houve uma metamorfose no encenador. Meus planos, projetos, idealizações, perspectivas, expectativas, desejos, tiveram que ser revistos e dolorosamente transformados. Fui forçado a sair do meu mundinho fechado, confortável e rotineiro, abandonar minhas certezas, experiência e ideias prontas a respeito de como fazer uma peça de teatro e de como trabalhar sobre uma temática, etc, etc, e encarar o mar aberto da criação, suportar minha própria metamorfose para poder tratar da metamorfose. Colocar-me disponível e aberto à intervenção do elemento externo, numa *“espera pelo inesperado”*. (SALLES, 2009) Meu plano passou a ser, *a priori*, não ter um plano de ação. Aceitar a possibilidade de entregar-me a

uma espécie de rumo vago, confiar na *intuição amorfa* (BROOK, 1987), crer em uma miragem como elemento direcionador do processo. “*O artista é atraído pelo propósito da natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção.*” (SALLES, 2009, p. 33).

Não se trata de uma coisa comum. Normalmente, o processo de montagem de uma peça começa com um planejamento de direção, no qual o diretor traça seus planos de ação, elabora, entre outras coisas, um guia de atividades e metas que desenvolverá ao longo dos ensaios. Mune-se de um cronograma, e de um arsenal de estudos teóricos e exercícios e técnicas que estarão sempre a sua mão em todas as necessidades, permitindo apenas pequenas brechas ao *A*, pois afinal de contas sua intromissão é uma lei da vida. O planejamento não engessa o projeto, pelo contrário, baliza suas ações e confere suas possibilidades de êxito. Além disso, é claro, dá mais segurança à palavra do diretor e outorga as suas decisões uma aura de certeza e liderança. Também é possível que um planejamento minucioso sirva para cercar e eliminar as variáveis envolvidas num projeto e, desta forma, minimizar e proteger-se do surgimento dos acasos, acidentes e necessidades.

Então, não se trata aqui de assumir uma posição contra o planejamento, mas apenas de experimentar uma nova atitude no processo de criação de *M*: conviver com a ausência de um plano de voo. Certamente, esta foi uma decisão que alterou completamente os destinos do projeto. Em primeiro lugar por ser um fator que gera uma insegurança gigantesca entre todos os participantes. Talvez até, isto tenha sido um dos agentes causadores de tantas baixas durante o processo. Mas, na medida em que eu não sabia com quem nem com

quantos atores eu trabalharia em cada encontro, noite após noite fui reafirmando e me acostumando a trabalhar sem plano, confiando nas aparições do A. Durante todo processo procurei, à duras penas, desfazer-me do cinto de segurança e das muletas que me dariam suporte mais firme para cumprir minha função de encenador, que me permitiriam atuar com mais firmeza e certezas diante dos atores e liderar a construção do projeto. Fiz força para permanecer aberto aos acontecimentos surgidos a partir de improvisações. Mantive o olhar atento para capturar momentos especiais, os pequenos lampejos da criação. Interessavam-me os “descuidos” dos atores, seus movimentos fortuitos, seus contatos e relações significativas. Tentei captar os princípios de discursos, os indícios de personagens, as mais remotas chances de cenas. Atento aos *acazos*, senti-me atento aos pequenos atos inseminadores, as primeiras metamorfoses, pude perceber que, como diz Cecília Salles o desenvolvimento da obra vai se dando em sucessivas metamorfoses “*no surgimento de novas formas*”. (SALLES, 2009, p. 77)

O professor Jacques Monod, Prêmio Nobel de Fisiologia e Medicina em 1965, vê uma convergência entre a biologia molecular e a teoria darwiniana da evolução por seleção natural, e afirma que a própria vida poderia muito bem não ter acontecido, já que a evolução se dá ao A, ou seja, pura ausência de finalidade ou propósito. Então, se aceitarmos que a evolução da matéria não se origina de um plano divino, sendo, hoje, considerada como um acidente dentro do grande universo regido pela segunda lei da termodinâmica, não é impossível crer na possibilidade de conduzir um processo de criação com base no *acaso*.

“*Não existe criação artística sem acasos.*” Com esta afirmação taxativa no início do seu livro *Acasos e Criação Artística*, a professora e artista plástica Fayga Ostrower<sup>32</sup> não deixa dúvidas sobre a participação dos *acasos significativos* em processos de criação. Resta saber se é possível utilizar esta infinita cadeia de *acasos* que fazem parte do próprio tecido da vida como estímulo e fonte de criação, fazendo destes incidentes fortuitos, não os coadjuvantes, mas os protagonistas do processo.

Se no decurso da germinação deste projeto se fez necessário acatar ações claramente oriundas do *acaso*; se, durante o próprio processo de criação aconteceram inúmeras interferências do *acaso*, por que resistir ao seu ingresso no processo de trabalho e não aproveitar para aprofundar a pesquisa sobre este fato inerente as criações artísticas, mas, também, atinente a todo ato de criação em geral?

O pintor francês Laurent de La Hyre faz no seu quadro *A Telha* (Ver figura 21) uma tradução pictórica do poema *Um Lance de Dados*, no qual o poeta Stéphane Mallarmé afiança que “*um lance de dados nunca abolirá o acaso*”. Numa mesa de dados que são jogados ao acaso, um acaso maior está por acontecer: uma das jogadoras será atingida por uma telha que cai. A telha demonstra alegoricamente a onipotência do inesperado e sugere que o *acaso* é o verdadeiro responsável pelo bem e pelo mal.

---

<sup>32</sup> Fayga Perla Ostrower, (Lodz, Polônia (1920) – Rio de Janeiro, Brasil (2001), artista plástica atuando como gravadora, pintora, desenhista e ilustradora. Dedicou-se, ainda, como teórica da arte e professora, autora do livro *o Acaso na Criação Artística*, entre outros.

*xx anos de xis,  
xx anos de xerox,  
xx anos de xadrez,  
não busquei o sucesso,  
não busquei o fracasso,  
busquei o acaso,  
esse deus que eu desfaço.*

## metamorfose – uma história.



Figura 27: Lagarta da borboleta monarca.

Uma das primeiras perguntas que me fiz a respeito da *M* foi o que acontece dentro do casulo enquanto a borboleta se forma? Pode parecer uma pergunta boba, mas, com toda certeza, não é. Como a palavra às vezes recebe o significado simplificado de modificação é bom lembrar que metamorfose é uma radical mudança de estrutura que ocorre durante a existência de determinados animais, tais como os lepidópteros e os batráquios. Conhecer os processos que envolvem a alomorfia biológica foi muito importante para que eu e os atores compreendêssemos o impressionante desenvolvimento da metamorfose.

Praticamente tudo o que a lagarta faz é comer. Devoram folhas. Comem o tempo inteiro e reservam todo o alimento que podem. Quando as reservas estão completas e a lagarta se torna adulta, ela encontra um lugar

seguro e troca de roupa pela última vez, transformando-se numa crisálida ou pupa. A crisálida nunca come e raramente se move. Algumas espécies, como as mariposas, tecem um casulo em torno da pupa, em outras, a metamorfose acontece diretamente dentro da estrutura protetora da crisálida.



Figura 28: Crisálida.

É aí que acontece o verdadeiro processo de metamorfose, uma **radical reciclagem da estrutura** do inseto, que é banhado por um suco ácido que provoca **a destruição ou dissolução dos tecidos** da crisálida **de dentro pra fora**. Apenas uma pequena parte dos antigos tecidos celulares não é dissolvida, e justamente esta parte é responsável pela formação e desenvolvimento **dos novos tecidos orgânicos** que formam um novo coração, novos músculos e um sistema digestivo. Ao fim deste processo de **destruição e construção**, à custa de enorme energia, com **movimentos lentos, porém fortes e pontuais**, o novo ser provoca rachaduras na pele da crisálida (ou do casulo quando é o caso) até ficar completamente livre e expandir suas asas. Espera o endurecimento das asas que lhe permitem voar.



## contribuições.

### Notas sobre Metamorfose

Para falar de metamorfose a partir da geografia acho que é preciso expor também esta situação<sup>1</sup> e conhecimento. Por um modo de se ver, qualquer geografia expressa forma – a maneira ou arranjo das estruturas e dinâmicas em paisagem. Como isso nunca é estático, já se compreende que ela – a geografia – também sofre, adquire outra(s) forma(s)/função(ões). Esse modo de pensar é bastante lógico e comum às, assim compreendidas, ciências da natureza.

(...)

Acho que cabe fechar estas notas reiterando a ideia de que a metamorfose é uma essência de nosso espaço cotidiano e que não a vemos por estarmos ambientados mais com a mudança do que imaginamos. O que é permanente é a própria metamorfose e, talvez por isso não seja notada. Ela nos parece normal. Contudo, abala e provoca profundas instabilidades, nos remetendo à tensão. Diz respeito a uma força lenta, que faz interface, se adentra e se afeta. Redefine funções em formas estranhas e faz parte de nosso meio e se faz meio de nossa existência.

Álvaro Luiz Heidrich

Porto Alegre, Maio 2012.

O emérito professor Álvaro Heidrich, doutor em Geografia, relaciona *metamorfose* com *anastomose*, multiplicação dos canais de comunicação entre braços de um rio, por exemplo. Ele diz que:

A dinâmica que impulsiona a anastomose fluvial é ocasionada por um **fluxo forte e lento** do rio que encontra a areia pesada, e isso vai dando **contorno suave**, mas **em ritmo de contínuo avanço** sobre as margens. (...) Ou seja: é metamorfose que se faz pelo curso forte, **uma força lenta que encontra resistência pesada**; em interface. (HEIDRICH, 2012)<sup>33</sup>

Mais adiante, em sua consistente contribuição a este estudo, o professor Heidrich expande a visão da metamorfose do ponto de vista da sua disciplina, lembrando-nos que:

*“Tendo em sentido que a geografia também se refere ao espaço no qual estamos “mergulhados”, compreendo que se refere às coisas que são, que parecem ser, e que também são outras. Estão refuncionalizadas, usam **formas pretéritas para novas funções**. Assim acho que a metamorfose na vida humana é isso, o novo causa enorme dificuldade, exige grande adaptação e pode ser de impacto intransponível para alguns, pessoas ou sistemas.”*

---

<sup>33</sup> Depoimento do Prof. Álvaro Heidrich ao pesquisador.

Dentro da complexa lógica que organiza e envolve o ato de criação, diversos conceitos e termos que aparecem no texto de Heidrich podem ser pinçados, apropriados e manipulados no laboratório teatral, tendo em vista que são suscetíveis de serem ajustados, transformados e reinterpretados nos corpos e nas ações dos atores, pois, afinal de contas, como declara, em sua contribuição a esta pesquisa, Gilberto Icle, outro professor mencionado anteriormente: *“Esforçamo-nos por nos contrapor a esse fluxo contínuo do tempo que leva tudo consigo. (...) Fazemos arte na esperança de perenidade que a metamorfose da existência insiste em desviar.”*<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Depoimento do Prof. Gilberto Icle ao pesquisador.

## construções & destruições.



Figura 29: Metamorfose, Ensaio 7, primeira etapa. Em primeiro plano Lilibell Torrejon.

Tanto o texto sobre anastomose disponibilizado pelo geógrafo Álvaro Heidrich, quanto à historinha sobre o que se passa dentro do casulo no decurso da metamorfose dos lepidópteros, serviram como estímulo para as improvisações dos atores durante a realização dos laboratórios. As frases que grifei a partir da descrição que

ele faz a respeito de um fenômeno fluvial despertaram em mim uma coleção de imagens. A palavra *dinâmica* me remete a dinâmica da cena. A ação obstinada do rio sobre as margens. O movimento denso de contornos suaves. A palavra *fluxo*. O “*fluxo forte e lento do rio*”, tudo me lembra teatro. Trabalhei corporalmente com os atores toda cena descrita pelo geógrafo. Fiz uma associação entre a qualidade dos movimentos descritos no texto do professor Álvaro, a exposição feita acima sobre os atributos da metamorfose da borboleta monarca e a energia que deveria impregnar as ações corporais dos atores. Lembrando: uma radical reciclagem da estrutura do inseto e no fim deste processo de *destruição e construção*, à custa de enorme energia, com *movimentos lentos, porém fortes e pontuais*, o novo ser provoca rachaduras na pele da crisálida (ou do casulo quando é o caso) até ficar completamente livre e expandir suas asas. Nos laboratórios a busca se deu no sentido de reproduzir corporalmente os movimentos naturais descritos em ambos os casos: movimentos lentos e um fluxo constante. As duas ideias me levaram a concluir que na natureza, como na cultura, a metamorfose é um processo que se dá de maneira lenta, num fluxo contínuo, forte, “*uma força lenta que encontra resistência pesada*” (HEIDRICH) e que, obstinadamente, provocam uma alteração na forma e/ou na estrutura.

Além da colaboração do professor Heidrich e do relato sobre a metamorfose da borboleta, usei, também como influxo para experiências cênicas e corporais, a descrição do Big Bang, teoria cosmológica sobre a formação e desenvolvimento do universo, e teorias sobre a origem da vida na Terra. Todas estas “histórias” coincidem e se repetem num mesmo ponto: relatam processos de *destruição e construção*, que relaciono diretamente com os gestos construtores e gestos destruidores que menciona a pesquisadora Cecília Almeida

Salles: “*Gestos construtores são paradoxalmente aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições.*” Todas narrativas também se equiparam em relação a qualidade dos movimentos descritos: um fluxo lento e contínuo que enfrenta uma enorme resistência. Ambos os casos me inspiraram a explorar com os atores possibilidades corporais que exprimissem os atributos mencionados em todas estas metamorfoses. Ao refletir sobre cada uma das quatro “histórias” e confrontando-as entre si, percebe-se que é possível transferir os tipos de forças, velocidades e resistências descritos para o teatro. Vi, em minha imaginação, os atores traduzindo em seus corpos e ações as formas que retratavam os fenômenos narrados, bem como interpretando as variações das qualidades de movimentos e processos interiores e exteriores que ocorrem na *anastomose*, na *metamorfose*, no *big bang* e na teoria da origem da vida no planeta.

Frases como: “*radical reciclagem da estrutura*”; “*destruição ou dissolução dos tecidos*”; “*de dentro pra fora*”; “*movimentos lentos, porém fortes e pontuais*”; possuem, para mim, uma forte carga imagética e um potencial simbólico passível de ser retratado na dinâmica da cena. Todas estas histórias alimentaram o imaginário dos atores e parece que lhes ter capacitado a articular a transformação deste material em ações corporais que traduzem cenicamente a *M*. Estas quatro narrativas, somadas as frases destacadas, acrescidas das outras contribuições de pesquisadores de outras áreas e memórias de *M* vivenciadas pelos próprios atores, quando colocadas em situação de improvisação, são transformadas em sucessões de ações físicas, imagens, lembranças, fantasias e outras associações mentais e sensoriais, que passam a ser um material armazenado, material este que é literalmente ressuscitado ao enfrentar uma nova situação, ou seja, quando convocado a converter-se num ato de expressão artística.

# 3.

*“Eu prefiro ser  
Essa metamorfose ambulante  
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”  
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”  
Raul Seixas*

**inspirações.**



TEN PEN CHii Art Labor em Testlabor

<http://www.youtube.com/watch?v=4OZMcZSUhLM>



**metamorfose.**

*“REPÓRTER – Eis que o senhor pedala em sua bicicleta Todos os dias?”*

*“SRA. DELILE – Diga-lhes Pierre Diga-lhes que isso te salvou Diga como você me disse que devido a se levantar às 7 horas pra fazer seus trinta quilômetros de manhã isso ao menos te tirou da cabeça a ideia a ideia de se dar um tiro Quando não se é mais nada”*

*“REPÓRTER – O senhor fazia trinta quilômetros todas as manhãs?”*

*“SRA. DELILE – Mesmo debaixo de chuvarada ele saía Quando voltava o almoço estava pronto na mesa ele se punha novamente a discutir um pouco”*

*“REPÓRTER – Ele tinha parado de falar?”*

*“SRA. DELILE – Salvo para repetir sempre a mesma coisa”*

*“SR. DELILE – Acabou?”*

Transcrevi acima um trecho da obra *O Programa de Televisão*, escrita pelo dramaturgo e escritor francês Michel Vinaver, porque me identifiquei imediatamente com o Sr Pierre Delile, personagem da peça.<sup>35</sup> Delile, aos 53 anos perde seu emprego como alto executivo de uma colossal corporação empresarial francesa. Como era de se esperar, Delile vai ao desespero. Passa muito mal. Fica à beira de um sério ataque de nervos e depressão. Guardadas as proporções, passei, em um momento da minha vida, agruras semelhantes as que ele vive na peça de Vinaver. Eu e o personagem somos da mesma geração e ambos enfrentamos uma metamorfose em nossas vidas. No ano de 2008 eu e meus colegas, ainda remanescentes, do Grupo Depósito de Teatro, decidimos fechar as portas e entregar os dois prédios alugados na Rua Cândio Gomes, que serviam de sede e trincheira do coletivo. Depois de dez anos de resistência mantendo um espaço, me vi cercado por todos os lados e constrangido a concordar com o fim da aventura. Naquele ano o Espaço do Depósito de Teatro fechou suas portas e me deixou, repentinamente, desempregado, sem função. Uma louca utopia havia se dissolvido no ar. Fiquei numa situação igual a do Sr. Delile. Com 54 anos – apenas um a mais do que Delile – me vi, de uma hora para outra, passando por um longo trecho de turbulência, vivendo a mesma condição do personagem da peça. Desde então, minha vida pessoal e artística vem atravessando um período de transformação. Ele, para livrar-se das cicatrizes, começa a pedalar trinta quilômetros por dia. Sai às sete da manhã e retorna somente na hora do almoço. Eu também tive que escolher entre duas alternativas: ficar

---

<sup>35</sup> Michel Vinaver, nome artístico de Michael Grinberg, dramaturgo e escritor francês, nascido em Paris, em 1927.

remoendo as marcas causadas pelo acontecido ou enfrentar “*o alçapão que se abre sob os nossos pés*”. Senti um chamado para vivenciar uma metamorfose pessoal, uma renovação dos meus rumos artísticos, uma radical mudança nos meus paradigmas pessoais e teatrais, uma revisão das minhas escolhas, posturas e procedimentos. Uma metamorfose: algo morre em mim, para nascer alguma outra coisa. Delile, com suas longas pedaladas, transforma sua visão de mundo e recusa-se a participar do programa de televisão de que trata o título da peça, uma espécie de *Essa é sua Vida!* De minha parte, trato de viver este momento de transição, através do qual posso renovar minhas lentes em relação ao que é arte, ao que é teatro, o que é ser um diretor de teatro.

Minha formação, certamente reforçada pelo meu caráter, fundamentou em mim um padrão de diretor clássico, antigo e ultrapassado. Os modelos que escolhi estavam associados à fama de autoritários, impacientes, irônicos, sérios, exigentes, com respostas básicas e uma capa de segurança a toda prova. Foram os livros de Peter Brook que provocaram a primeira grande mudança na minha maneira de me comportar diante do acontecimento teatral como um todo e, em particular, com os atores. Mas, os resquícios de uma visão de diretor que persiste desde o início do século XX, não são fáceis de apagar. Então, atualmente é um momento em que procuro me abrir para uma transformação, não só em alguns aspectos da minha vida pessoal, mas, também, na minha visão teatral, ao insistir na árdua tarefa de metamorfosear meu *modus operandi*.

De tanto ler sobre o assunto acabei chegando ao lugar de onde, talvez, eu devesse ter partido: das minhas próprias metamorfoses. Sim, no plural, pois 2008 foi também o ano que eu fui aprovado no vestibular e retornei ao Departamento de Arte Dramática para concluir o curso de Direção Teatral. É também o momento em que pressinto meu envelhecimento, o quê, sem dúvida, trata-se de outra penosa metamorfose. Eu, e todos os que pertencem a minha geração, sabemos que se olhar para trás, em direção ao tempo de nossas infâncias, a visão que teremos será a de um mundo completamente diferente, que mais parecerá localizado em outro planeta. Não se trata apenas de uma evolução dos tempos, houve mudanças fundamentais, extremas. Verdadeira, magnífica e concreta metamorfose. Tão aguda e violenta que me faz recordar o *“fluxo forte e lento do rio”*; os *“movimentos lentos, porém fortes e pontuais”*; e *“uma força lenta que encontra resistência pesada”*, forças causadoras da anamorfose citada pelo Prof. Heidrich.

Autorizo-me a citar algumas palavras do filósofo francês Michel Serres<sup>36</sup>. Embora ele tenha nascido em 1930 e eu em 1954, percebo que caberia ouvir a mim mesmo proferindo as palavras dele:

Nos dias atuais, a humanidade parece ter vencido uma etapa na longa duração de seu destino contingente. No fim de minha vida, homens, mulheres e crianças, com os quais vivo, trabalho e penso, não têm com o mundo, com eles mesmos, com seus corpos e com os outros a mesma relação que seus predecessores tiveram antes da última guerra mundial. Tive sorte: minha existência viu a condição humana transformar-se. Posso dizer como e por quê. Não sei ainda em direção a quê. (SERRES, 2003, p. 19)

---

<sup>36</sup> Michel Serres, nasceu em Agen, França, no dia Primeiro de setembro de 1930, conceituadíssimo filósofo, escreveu *O Terceiro Instruído, O Contrato Social e Hominiscências*. Foi professor visitante da USP e é integrante da Academia Francesa.

Por um lado, em que pesem estes 24 anos que separam meu nascimento do dele, também percebo uma significativa e profunda modificação na condição humana, em geral, e na minha em particular. Recorrendo à memória também posso dizer minha parte de como e porque o mundo e os homens foram mudando hábitos, comportamentos e atitudes. Posso perceber claramente que o mundo em que nasci é totalmente diferente do mundo que eu vivo atualmente. Centenas de complexas transformações estruturais, comportamentais e tecnológicas causaram formidável impacto e alteraram para sempre os rumos da presença humana na terra. Trata-se de um período onde as mudanças acentuaram as decepções políticas, os desapontamentos filosóficos, o desencanto com a ciência e a descrença na religião. Estamos num mundo onde “*Assistimos, então, à fragmentação da verdade em muitas pequenas verdades pessoais, porque nenhuma delas nos parece mais crível.*” (TERRIN, p. 375)

Como todos os outros campos do conhecimento humano, também as artes cênicas sofreram substanciais alterações em seus alicerces estruturais. Da encenação de *A Moreninha*, a primeira peça que assisti em 1968, da qual tenho apenas vagas lembranças, a *Les Ephemeres*, espetáculo do Théâtre du Soleil; do Duque de Saxe-Meiningem, que lançou os princípios da direção teatral, a Pina Bausch, que edificou as bases da dança-teatro, as artes cênicas foram sacudidas por um tsunami monumental que modificou integralmente suas feições e intimidades, seus conteúdos e suas formas estéticas. Em pouco mais de cem anos o teatro tornou-se uma arte autônoma e plural. Segundo Roubine:

O fato é que as últimas três décadas do século XIX constituem os primeiros 30 anos de uma nova época para a arte teatral. “Época nova em função da transformação das técnicas, da formulação dos problemas, da invenção de soluções...” (ROUBINE, 1982, p.17)

O torvelinho de mudanças vem ocorrendo desde o final do século XIX e não parou mais. Na década de 30 sucedeu-se a disseminação do sistema de Stanislawski e a propagação das teorias e ideias de Antonin Artaud e Bertolt Brecht, três dos mais influentes teóricos do século. A partir dos anos 50 do século passado, com a geração pós-guerra e o teatro do absurdo, o processo de metamorfose acelerou-se e explodiu numa infinidade de experimentações estéticas que varreram a cena do mundo inteiro dos anos 1960/1970, desestabilizando o diálogo entre o palco e plateia, derrubando dogmas e fronteiras, acentuando os aspectos “subjetivos” da experiência do artista. O teatro se transforma num lugar de experiência intensa que põe à prova e alarga os limites da arte teatral, até desembocar na diversidade de formas e estilos do teatro contemporâneo, que bem pode ser chamado de *novo teatro*.

De minha parte, a partir dos anos 70 passei, não só a acompanhar, mas a integrar o movimento teatral, contribuindo, dentro das minhas possibilidades, na “*delimitação de um novo continente teatral*” (LEHMANN, 2007, p. 27) que vinha sendo empreendida no mundo inteiro por uma ala de criadores que busca redefinir o teatro através da proposição de novos valores e procedimentos. Desde que comecei a fazer teatro, no longínquo ano de 1973, fiz parte do grupo dos catadores de informações. Um grupo de artistas curiosos que queriam saber o que acontecia no mundo e para isso, todos os artifícios eram válidos: viagens, televisão,

colegas, revistas, livros (que demoravam muito a chegar no Brasil) e jornais do eixo Rio/São Paulo. Tínhamos sede de conhecer o que se discutia, o que se pensava e o que se fazia no teatro pelo mundo afora. Como muitos de meus colegas, eu também li os livros disponíveis da obra de Stanislavski e de seu discípulo “brasileiro” Eugênio Kusnet, e tentei aplicar seus ensinamentos nos meus métodos de construção do personagem, tanto como ator, quanto na condição de diretor. A chegada em Porto Alegre do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, de Jerzy Grotowski foi um acontecimento. Acendeu centenas de experiências nas salas de ensaio e de discussões nas mesas de bar. Entusiasmado, criei oportunidades de experimentar em minhas peças alguns conceitos que ele pesquisava, principalmente, no que diz respeito a questão espacial e a relação ator/espectador. E depois destes, muitos outros autores e pensadores do meio teatral se fizeram presentes na minha pauta e na de outros tantos artistas. Artaud, Brecht, Meyerhold, Barba. Tantas ideias, tanta coisa para pesquisar.

Com o advento da internet e do google como ferramenta de pesquisa, acabaram-se as dificuldades de encontrar informações atualizadas sobre o que se passava no mundo. Este avanço tecnológico fez com que aumentasse o número de grupos e encenadores porto-alegrenses que embarcaram no grande barco das transformações cênicas, provocando novas formas, ampliando as fronteiras de cena e arejando as consciências criadoras, da mesma forma que acontecia no mundo. Com a agilidade da informação, espetáculos conceituais e experiências formalistas de conteúdos diversos passaram a ser produzidas por artistas locais, viabilizando que o público “*escapasse da concepção convencional sobre o que o teatro é ou*

*precisa ser*” (LEHMANN, 2007, p. 22) e se colocasse em dia com as investigações que estavam ocorrendo no âmbito das artes cênicas, ao redor do mundo.

Se, em 1998, a inauguração do *Espaço Depósito de Teatro*, me permitiu adentrar com mais propriedade e autonomia no campo das pesquisas cênicas, meu reingresso na universidade em 2008, instaurou outro tipo de espaço: o espaço acadêmico. Ao fechar-se um espaço físico (relembro que o Depósito fechou suas portas em 2008) abre-se outro. Uma esfera propícia e aberta às investigações, a experimentações e a pesquisa. Senti que houve um aumento tanto na quantidade, quanto na qualidade das informações recebidas, e isto funcionou como um incentivo à pesquisa. Foi assim com *Solos Trágicos* (2010) e com *Violência & Paixão* (2011), espetáculos nos quais me permiti experimentar com independência e liberdade. Assim como eu, o personagem de Vinaver também renasce ao cruzar pela sua metamorfose.

*“DELILE – A gente se sente renascer Hoje é um dia de festa para mim Eu enfim reencontrei um emprego Faz quatro anos que eu esperava por isso”*

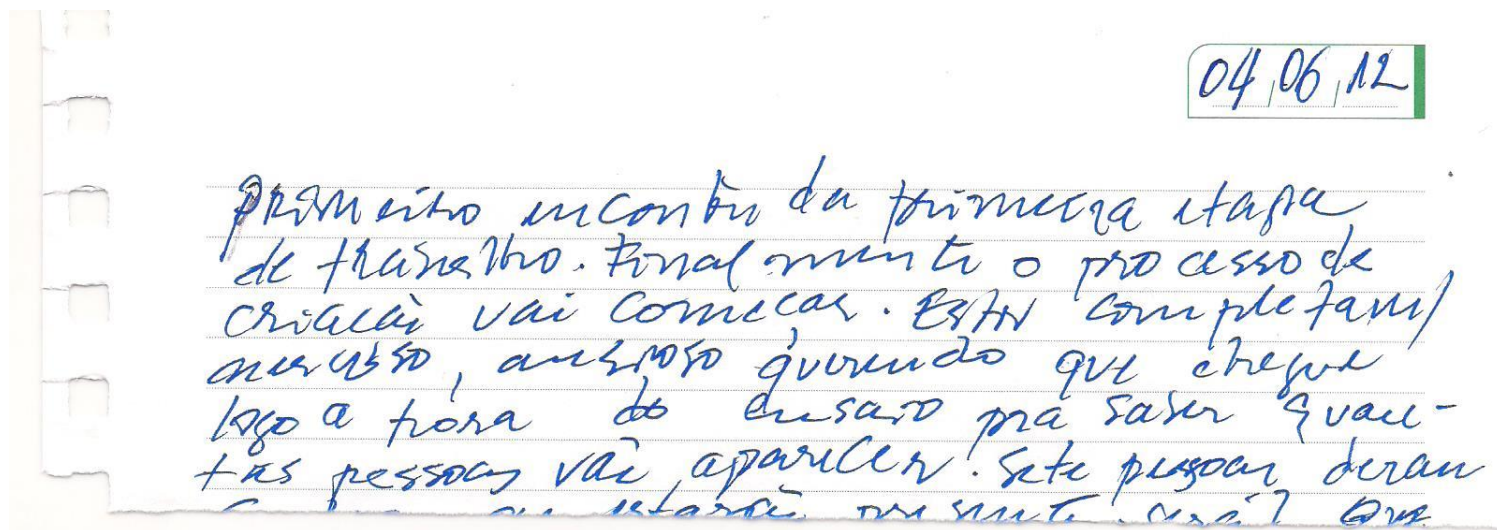
*(Campainha.)*

*“SRA. DELILE – O iluminador e o câmera Boa noite vocês são os primeiros as moças devem estar chegando”*

*“DELILE – Sentem-se Elas não vão tardar O que posso oferecer Uma tacinha de Porto enquanto esperam”*



processo.



Dia quatro de junho de 2012. Primeiro encontro da primeira etapa de trabalho. Finalmente o processo de criação vai começar. Estou completamente nervoso, ansioso querendo que chegue logo a hora do ensaio pra saber quantas pessoas virão. Sete pessoas deram certeza que estarão presentes. Será? Que medo atroz. Sinto-me despreparado, sem confiança em mim mesmo. Não consegui me decidir por nenhuma das

*propostas de trabalho que pensei para o ensaio. Vou esperar as pessoas chegarem e recorrer à intuição. Que nervos! Agora são 19h26: tem quatro pessoas além de mim. Desta vez não tenho como voltar atrás. Começo assim mesmo. 19h30: chegaram mais duas pessoas. Bom, seis é melhor do que quatro. Dá mais consistência ao grupo. Peço que as pessoas se espalhem deitem no chão e fiquem durante dez minutos em contato consigo mesmo. 19h34: agora são nove pessoas. Os que chegam, sentem o clima e deitam no chão em silêncio. Evito dizer que eles estão atrasados como diria em outra situação. Não sei se os sete que disseram que vinham estão aí. Tem até algumas pessoas que eu nem sabia que viriam. Mas estou achando bem legal. Uma boa surpresa pra melhorar o meu ânimo. 19h40: entra mais uma pessoa. Agora são dez. Eis aí o primeiro grupo. Jovens atores e atrizes, todos praticamente iniciantes. (Caderno do Diretor)*

Depois de muitas idas e vindas, expectativas elevadas e, conseqüentemente, frustradas, conversas com minha orientadora e aconselhamentos com as cartas do tarô, inventei o processo mais maluco e bizarro que já tive oportunidade de organizar e participar. A solução que encontrei para resolver a dificuldade de formar um grupo de pesquisa com atores que pudessem encontrar-se todas as noites para ensaiar foi reduzir o tempo de

comprometimento deles com o processo. Imaginei e divulguei uma segunda proposta na qual eu trabalharia três noites da semana (segunda, terça e quarta), enquanto que aos atores caberia apenas uma noite por semana de acordo com sua livre escolha. Formaram-se então três grupos: Grupo de Segunda, Grupo de Terça e Grupo de Quarta. Se, por um lado, esta atitude foi forçada pelo acomodamento da situação de horários, por outro lado, veio de encontro, através do *A*, a um princípio muito caro à pesquisa, uma das amarras do processo criativo: o hibridismo, a mestiçagem, a mescla de diversas de opiniões, olhares e entendimentos sobre a palavra *M*. Não consegui um número suficiente de pessoas para compor o



Figura 30: Grupo da segunda-feira. (De pé: Mariana Consoni, Catharina Conte, Alex Vidaletti, Manu Menezes, Pingo Alabarce, Lilibell Torrejon e Verônica Fernandes. Agachado: Ravel Andrade. Embaixo: Aline Jones e Ketti Cardozo.

grupo. Então, diante da impossibilidade de constituir um grupo, acabei criando três. Fato que parece uma vantagem, mas não é. Foi uma solução paliativa e extremada concebida para resolver uma situação praticamente insolúvel que estava trancando o início do processo prático. Fui forçado a enveredar por este caminho e então, como já mencionei, acabei optando por um cronograma de funcionamento no qual cada ator participaria de um encontro semanal de três horas durante treze semanas sem o compromisso de participar da segunda fase do processo. No total, nesta primeira etapa, seriam trinta e nove horas de ensaio, fato que, de antemão, impossibilitaria qualquer expectativa de verticalidade no processo.



Figura 31: Grupo de terça. Atrás: Mariana Consoni, Kauê Bastos, Fabrício Gorziza, Janaína Lima e Bernardo Vieira. Na frente: Fabiana Santos e Pitti Sgarbi.

## depoimento Janaína Lima (atriz).

*“Falando sobre o processo não foi o que eu esperava... não é o primeiro trabalho que eu faço contigo... e eu não consegui mergulhar à fundo no trabalho, mas eu acho que isso se deu por causa dos poucos encontros que a gente teve, que era um por semana. Acho que isso não contribui no sentido assim da gente se sentir mesmo e pensar... a gente até sai pensando no final do ensaio sobre o que ficou do ensaio na gente, no dia seguinte a gente pensa mais um pouquinho, e no segundo dia, se a gente não tem outro encontro para reavivar o assunto, a gente acaba não pensando mais naquilo. Então, o número de encontros foi uma das dificuldades.”*

Para encerrar esta descrição, por assim dizer, estrutural do processo, cabe ressaltar que apesar de minha insistência em convidar alguns amigos e conhecidos coreógrafos e muitos bailarinos e bailarinas, o pessoal da dança não compareceu. Também não veio ninguém de nenhuma outra área artística ou tecnológica. O chamado não vingou. Lamento, pois tenho certeza que trariam um enorme acréscimo ao projeto.



Figura 32: Grupo de quarta. Atrás: Alex Vidaletti, Kauêh Bastos, Plínio Rodrigues, Francine Kliemann e Fabrízio Gorziza. Na frente: Gustavo Susin, Fabiana Santos e Aline Jones.

Assim como o célebre escritor Millôr Fernandes aplicava em si mesmo a epígrafe: “*Enfim um escritor sem estilo!*”<sup>37</sup>, caberia que eu colocasse em mim mesmo a inscrição “*Enfim um diretor sem um plano.*” É claro que exagero. Mas ao pressagiar o descomprometimento do grupo – fato que acabou confirmando-se – e antever que o tempo seria suficiente apenas para uma aproximação ao tema, foram fatores que provocaram em mim a radicalização de ideia de trabalhar, pelo menos na primeira etapa, ao sabor do A. No escuro. Sem cartas na manga. É preciso compreender que se tratava de um processo totalmente diferente de todas as montagens pelas quais eu havia passado. Atípico. *Sui generis*, conforme descrito acima.

Alcansei excelentes resultados na minha carreira como encenador por ter me dedicado aos longos processos nos quais o mergulho com os atores transmuta-se em ato de expressão, atinge-se a encarnação de uma ideia e sentidos emocionalmente carregados. A forma e o conteúdo emergem da experiência vivida por todos durante o processo, seus prazeres e suas agruras. Somente o fato de não ter desta vez um texto para me apoiar, ler, cortar, imaginar, processar, já era motivo razoável para que eu me sentisse nu, para que eu procurasse caminhos não trilhados. Entrar no ensaio sem saber exatamente o que deve acontecer, quais serão as propostas, o quê será desenvolvido, não é uma coisa de fácil execução e não se trata de leviandade ou preguiça. Só vivenciando esta experiência como um não-plano é que se torna possível compreender a extensão do problema que me coloquei. Por certo, desconfia-se de um diretor sem planos. Mas, neste caso é

---

<sup>37</sup> Millôr Fernandes (1923-2012) foi um desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, tradutor e jornalista brasileiro. De 1968 a 1982 teve uma coluna na revista Veja chamada Millôr, Enfim um Escritor sem Estilo.

preciso assimilar que o plano é não ter plano. Teimosamente eu insisti que a criação devia se originar da palavra *M. E* só. É claro que a partir do momento em que estabeleci que esta fosse a palavra me ocorreram algumas ideias de cenas, me brotaram algumas imagens e fantasias imaginárias. Mas, a pesquisa não diz que eu devo chegar com ideias pré-concebidas, com discursos prontos e/ou alinhavados. A pesquisa não é isso. A pesquisa exige que eu me apresente no ensaio munido apenas da palavra-chave: *M. E* não pensem que isso é uma coisa banal, superficial. Nada disso. Trata-se de um processo diferenciado, que se define como laboratório de experimentação cênica. Para mim e para os demais participantes. Não estou visando um processo normal de montagem de uma peça, com elenco fixo, com ensaios todas as noites, com um texto que vai ser montado, com uma data fixada para a estreia.

Contando com meus anos de experiência na função e algumas vagas propostas do que poderia ser feito a cada encontro parti para os laboratórios aberto à improvisação. Confiei na minha intuição e na presença permanente ou ocasional do *acaso*, para entrar na sala de ensaio, desde o primeiro dia até o último, sem saber exatamente o que seria feito ou em que ordem às coisas aconteceriam. Mas, cabe ressaltar que *sem saber o quê fazer* não é igual a não saber o que se quer.

Mesmo sem pretender interferir direta e demasiadamente na criação fez-se necessário que eu me apegasse a alguma coisa que lembrasse organização. Assim, dividi os cento e oitenta minutos de ensaio em três momentos distintos: no primeiro tempo, com duração de setenta e cinco minutos, acontecia o *aquecimento*; o segundo período, com sessenta minutos de duração, era dedicado às aproximações sobre o tema através da prática da *improvisação*; o último momento, com tempo de trinta minutos, cabia à troca de comunicações entre o diretor e os atores.



*“Todo ator, em maior ou menor grau, sofre alguma resistência de seu corpo.”*  
*Michael Chekhov (1986, p. 2)*

*“O corpo é o lugar de um conjunto de resistências: resistências físicas das articulações, da musculatura, da coluna vertebral (...), mas também resistências físicas que seu inconsciente pode opor às exigências da exibição teatral.”*  
*Jean-Jacques Roubine (1987, p. 43)*

*“O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa.”*  
*Jerzy Grotowski (1976, p. 84)*

*“Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções e pensamentos.”*  
*Sônia Machado de Azevedo (2002, p. 136)*

## aquecimento.

A prática do aquecimento ocupa tanto tempo porque deve atingir mais do que um trivial aquecimento físico, daqueles compostos por alongamentos e exercícios ginásticos. O aquecimento, assim como o entendo, exige a integração de propostas que permitam flexibilidade mimética, invenção plástica, imaginação simbólica, além do controle do aparelho muscular e do virtuosismo corporal. O momento do aquecimento deve estimular as potencialidades criativas e produtivas do ator. Desde Stanislawski e seus adeptos foi fartamente reconhecido o fato de que a *teatralização* do corpo solicita muito mais do que a habitual reprodução de um treinamento atlético. A prática corporal do aquecimento “*deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e uma autoanálise.*” (ROUBINE, 1987, p. 44)

Evito aqui utilizar a palavra *treinamento* em relação ao trabalho do ator por acreditar que este termo, atualmente, identifica-se intimamente com atividades empresariais, com o treino de funcionários da indústria, comércio e serviços para capacitá-los a exercer suas funções à altura dos objetivos competitivos e mercadológicos das empresas. Mais anteriormente, estes termos estiveram intrinsecamente associados à educação física, ao esporte e ao uso militar, concentrando-se em objetivos mecânicos que visam o desenvolvimento de determinadas habilidades esportivas ou militares e visam alcançar a maximização das competências musculares, no caso dos atletas, e as técnicas de sobrevivência, no caso dos militares. As palavras *treinamento* e *treino* sugerem uma mecanização e um condicionamento das respostas do indivíduo frente às situações que se apresentam. Ora, o corpo do ator deve estar livre das mecanizações, sejam elas impostas pela vida, sejam oriundas de um treinamento. Da mesma forma que a ioga, as meditações transcendentais, o tai-chi-chuan, recusam a noção de *treinamento* e preferem autodenominar-se *práticas corporais alternativas*, acredito que também nas artes cênicas cabe mais apropriadamente usar a expressão *práticas corporais do ator*. Afinal de contas, tanto Grotowski quanto Barba – apenas para citar dois exemplos de encenadores que se utilizaram e difundiram o termo *treinamento* – clamavam pela desautomatização do ator. O diretor polonês, através da via negativa, diz que: “*O ator não se pergunta mais: “Como posso fazer isto?” Em vez disto, deve saber o que não fazer, o que o impede.* GROTOWSKI, 1976, p. 85), e prega a “*eliminação desses obstáculos que variam de ator para ator*” (IDEM). Portanto, posso dizer que Grotowski propunha que cada ator buscasse libertar-se dos seus condicionamentos. Eugênio Barba, conclui que: “*É este caminho (o treinamento) que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física.*” (BARBA/SAVARESE, 1995, p. 245) Com toda certeza, e a conclusão é minha, a palavra *independência* não tem nada a ver com *treinamento*. São termos excludentes. Na minha opinião, os dois

estão usando a palavra errada para a coisa certa.

Para obedecer estes princípios decompouho o aquecimento em quatro partes: alongamento, resistência, força e criatividade. No atual processo, devido à pressão exercida pelo tempo exíguo, reservei para esta última um momento separado e único. Assim, quanto ao aquecimento, passo do habitual alongamento – ao qual nunca dedico mais do que dez ou doze minutos – aos exercícios de resistência, através dos quais pretendo trabalhar o brio, a confiança e a determinação do ator. Afora aquecer suas articulações, vértebras e musculatura estriada esquelética, os exercícios de resistência provocam o desimpedimento das defesas; exercitam as oposições corporais; renovam a energia e dão vigor ao intérprete. Para a execução desta etapa dedico quarenta e cinco minutos e me utilizo, principalmente, de meditações orientais ativas, dança livre com música e movimentos corporais sem música ou com música apenas de fundo.

Cada um destes fatores e exercícios que empreguei contribui diretamente para colocar o ator em contato com seu eu criativo mais profundo. Libertar seus sentimentos e colocar seu *corpo integral* em pleno e total funcionamento. Os atores foram solicitados a expressar a *M* unicamente com seus corpos, em seus corpos. E para que isso possa eclodir, ou seja, para que o ator possa ser efetivamente um criador, ele tem que passar por um conjunto de práticas que o liberem de suas limitações pessoais. O corpo do ator deve entrar diretamente em contato com o prodígio da expressão, e acredito que isto que eu denomino de *aquecimento*, este conjunto metodológico que venho formando já há algum tempo, atinge exatamente este objetivo e alcança plenamente todas as metas. Por outro lado, tenho consciência, também, de que estas práticas se tornam mais eficientes quando aplicadas ao longo de um tempo mais longo. Assim como uma peça precisa de um número entre 20 e 30 apresentações para encontrar seu ritmo, seus tempos, seus climas, também o *aquecimento* leva um tempo para se tornar eficaz.

## **meditações orientais.**

As meditações orientais mais conhecidas, as que todas as pessoas pensam quando alguém fala a palavra meditação, é a meditação passiva, que é aquela em que pessoa senta no chão ou sobre uma almofada, com as pernas cruzadas e aí permanece por um tempo de olhos fechados ou olhando para um determinado ponto ou, ainda, abrindo ao máximo seu campo de visão para que os olhos não se fixem em nada. As meditações ativas foram criadas pelo líder religioso indiano conhecido como Osho Bhagwan Shree Rajneesh, que desenvolveu técnicas para descarregar o stress e tensões físicas e psíquicas, conectar os canais psico-físicos, e, somente após esta *limpeza*, ingressar com maior propriedade num estado meditativo. Diz-se que uma pessoa está num estado de meditação quando ela não está fazendo absolutamente nada, quando toda a atividade cessou e ela simplesmente é, apenas sendo. Segundo os ensinamentos de Osho, as meditações ativas tornam a vida mais intensa, com mais alegria, mais clareza, mais visão e mais criatividade. A meditação ativa torna o praticante mais *“centrado”*.

## depoimento Fabiana Santos (atriz).

*“Certamente, o que mais me marcou, foi o fato de participar das meditações que nós fizemos, foi muito importante para mim, pois como eu falei uma vez após o ensaio, eu estava passando por uma fase na minha vida atravesssei uma fase que estava me deixando muito endurecida em relação a vida e ao meu trabalho como atriz. Eu estava me fechando, eu me sentia com muita coisa guardada, que eu não conseguia expressar... estar lá foi decisivo pra que eu pudesse reverter esta situação... eu estava consciente do meu endurecimento... e participar deste trabalho, de meditações como o giberish<sup>38</sup> foi muito importante porque me abriu um espaço que eu não tenho na minha vida cotidiana... foi muito bom... porque ali eu falei de tudo pra mim mesma...”*

---

<sup>38</sup> Meditação No Mind onde o acólito permanece durante quarenta minutos falando em voz alta numa língua inventada também conhecida como Giberish ou Blablação.

## **movimentos.**

Quando trabalho com movimentos aplico, fielmente, os nove exercícios propostos por Michael Chekhov no primeiro capítulo do seu livro *Para o Ator*. Ao considerar o corpo do ator como seu instrumento de expressão no palco, Chekhov busca o funcionamento integrado entre o corpo e “*psicologia*” do intérprete. Ele acredita que a série de exercícios sugeridos atendem os requisitos particulares da profissão ao desenvolver a sensibilidade, apurar os impulsos criativos psicológicos, e aperfeiçoar o ator como um “*condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza*”, para alcançar a “*completa obediência do corpo e da psicologia do ator.*” (CHEKHOV, 1996, p. 6) Nesta sequência de exercícios Chekhov estimula que o ator sinta dentro de seu peito a existência de um *centro imaginário*, do qual partem todos os impulsos para todos os movimentos realizados pelo corpo. A seguir propõe movimentos corporais amplos e bem definidos que trabalhem com as seguintes energias: *moldagem, flutuação, voo e irradiação*. Além de proporcionar um aquecimento muscular, acredito que estes exercícios de Chekhov, realmente atingem as quatro qualidades mencionadas pelo ator russo: desenvoltura, forma, beleza e integridade.

## dança.

Mas, o exercício de aquecimento que tem merecido minha preferência é, simplesmente, solicitar aos atores que dance livremente, expressivamente. Peço-lhes que se conectem com a música e procurem entrar em contato com a sua própria dança e que permitam que seus corpos se movimentem com liberdade, desativando suas prováveis restrições mentais. Incentivo que se movimentem a partir das articulações, deslocando-se por todo o espaço, variando ritmos, velocidades e níveis, pesquisando novas possibilidades de movimentos, buscando sempre a ideia de soltar o corpo de suas amarras musculares e bloqueios energéticos. Por um lado, a dança permite que se alcance um aquecimento corporal profundo, visto que põem em funcionamento todos os conjuntos musculares. Por outro, propicia o rompimento, ou pelo menos o afrouxamento, das cadeias particulares de movimento que cada ator traz consigo. A dança força o ator a explorar o espaço exterior e a examinar, constantemente, o espaço corporal interior, criando, por assim dizer, uma *sensação de si mesmo*, uma autoconsciência do gesto, do movimento e do corpo como um todo. A aplicação da dança como método de aquecimento corporal, em médio prazo, proporciona ao ator um excelente aperfeiçoamento integral, pois aumenta a resistência física, contribui para a agilidade, flexibilidade e elasticidade dos movimentos, corrige a má postura, restaura o fluxo energético e, de quebra, incentiva a imaginação. Noções e princípios, tais como: equilíbrio, dilatação, presença, oposições, energias, equivalências e composição, são operados naturalmente através da dança, que incrementa a liberdade do ator e lhe fornece a chave para “*um corpo decidido*” (BARBA, 2009), um corpo/mente preparado para reagir de imediato. (LABAN, 1978)



## **ações básicas de esforço.**

Para trabalhar o item *força* destino os vinte minutos finais do aquecimento. Para esta etapa, normalmente, são propostos exercícios tais como: abdominais, apoios de braço, flexões, torções e saltos, entre outros. Penso que, embora necessários, este conjunto de exercícios corporais são demasiadamente atléticos e, como tal, resultam no enrijecimento dos músculos e, conseqüentemente, no fortalecimento das couraças musculares. Por isso, prefiro trabalhar com as ações básicas de esforço criadas por Rudolf Laban ou com exercícios de bioenergética desenvolvidos por Alexander Lowen. Ambas as opções me oferecem um excelente resultado na preparação do ator para o trabalho criativo.

O ser humano tem um impulso natural para o movimento. Todo movimento envolve seu impulso e um *esforço* para realiza-lo. Os movimentos cotidianos abarcam impulsos atenuados e se caracterizam pelo uso do mínimo esforço necessário para alcançar algum rendimento. O ator, em situação de representação, gera impulsos especializados que já nascem carregados de esforço e energia. Através da variação dos fatores de movimento (peso, espaço, tempo e fluência) o ator modula suas ações abordando, ora valores tangíveis, ora valores intangíveis. Utilizando uma série de verbos que exprimem ações básicas e derivadas, Laban propôs exercícios para enriquecer os hábitos de esforço dos intérpretes. Uso as sequências de ações e as ações básicas de esforço como substitutos dos exercícios ginásticos, não só porque foram criados especificamente para a dança e o teatro, mas também porque são importantes para quebrar os hábitos pessoais de esforço que transformam os movimentos do ator num padrão particular e imutável.

## bioenergética.

Conheci esta técnica em 1990 quando encontrei uma dupla de terapeutas que desenvolvia um trabalho nesta linha. Durante três anos participei na condição de paciente, tanto de atividades em grupo, quanto de sessões individuais. A seguir, fiz um curso de um ano de formação em bioenergética, e ocupei, durante seis anos, a posição de terapeuta auxiliar. A principal função dos exercícios bioenergéticos é eliminar tensões musculares, que se originam em conflitos emocionais, ampliando a vitalidade do organismo e estimulando o equilíbrio. A técnica terapêutica criada por Alexander Lowen tem como objetivo restabelecer a livre circulação do fluxo energético pelo corpo e auxiliar o indivíduo *“a retomar sua natureza primária que se constitui na sua condição de ser livre”* (LOWEN, 1975, p. 38)

Minha experiência anterior com a técnica comprovou largamente seus benefícios no aumento de funções tão elementares quanto à respiração, movimento, emoções e auto expressão. Aprendi que o emprego bem dosado de alguns exercícios preconizados por Lowen podem beneficiar os atores das seguintes formas: incrementam tremendamente a conexão corpo/mente; libertam o ator de tensões excessivas e da ocorrência de uma possível e contumaz rigidez crônica; diminuem os níveis de ansiedade; recuperam o potencial completo de auto expressão; desbloqueiam os sentimentos e condicionamentos; aliviam as tensões da musculatura do diafragma, pescoço e garganta desobstruindo a função vocal. A prática da bioenergética torna os atores mais abertos e flexíveis tanto no que diz respeito aos seus corpos, quanto no que se refere ao seu caráter e comportamento em geral.

## depoimento Bernardo Vieira (ator).

*“Aí eu chegava lá e daí tinha aquela coisa do aquecimento, e aí a gente fazia bioenergética e eu tenho muita dificuldade com bioenergética... pra entrar nas coisas de fato... eu... até não sei **se** até hoje eu consegui de fato entrar realmente, assim, sabe... Eu também não sei como analisar se agora eu entrei, agora eu não entrei... É muito assim uma coisa de não ter um olhar de fora quanto ao que eu tô fazendo e ao mesmo tempo de estar sempre tentando buscar isso... eu sinto que eu me perco dentro e não consigo me esvaziar, não consigo tirar a cabeça das outras coisas e de repente em algum momento rola isso... e então foi mais ou menos isso assim... eu também tenho algumas limitações físicas e coisa e tal... de um encurtamento na coluna que me faz sentir muita dor nas coisas, sabe? Então, aqueles exercícios mais físicos eu ia até o meu limite assim... como aquele de levantar as pernas... depois os braços... tentando respeitar o meu limite, mas também tentando dar tudo de mim pra poder entrar...”*

## **improvisação.**

A segunda parte do ensaio, contava com sessenta minutos e constava de uma proposta de improvisação ativa. Tratava-se da parte criativa do ensaio que, propositalmente, desmembrei do aquecimento, dei-lhe um tempo maior e um espaço próprio para que se desenvolvesse. Lancei mão da improvisação em todos os doze encontros realizados na primeira fase do processo de criação, com a intenção de buscar, junto com os atores, uma aproximação sobre o tema *M*.

A improvisação é um recurso tão largamente empregado como método de construção e composição cênica, que dispensa que eu me detenha em explicações e definições sobre o tema. Posso afirmar que a usei em todas as peças que dirigi e acredito que ela faça parte de todas as montagens feitas em todo universo teatral a partir dos anos 1960/1970. É, sem dúvida nenhuma, um artifício poderoso, uma técnica de ensaio para acercar-se e prospectar fragmentos cênicos, cacos de ideias, pedaços de cena que ao unir-se irão compor e fixar as formas finais do espetáculo. Já Stanislavski se referia a improvisação como o melhor impulso para a criação. De seu tempo até o nosso, passando por Artaud, Grotowski, Living Theatre, Barba, construiu-se um verdadeiro mito da improvisação, tanto que hoje existem diversas técnicas, muitos graus e inúmeros exercícios de improvisação. Para Barba, na improvisação:

Elementos que já tinham sido assimilados reaparecem dando a impressão de ser “espontâneos” e assumem significados diferentes segundo as variações, as combinações, as sucessões, o ritmo e os contextos. (BARBA, 2010, p. 62)

O que denomino como *improvisação ativa* é a mesma coisa que o diretor paulista Antônio Araújo chama de *improvisação livre*, que se dá, segundo ele, quando “os atores teriam mais liberdade para improvisar a partir do estímulo do conceito, procurando dialogar com ele pelo viés sensorial, emocional, imaginativo, etc.” (ARAÚJO, 2011, p. 34) Concordo com Araújo na crença de que esse tipo de improvisação são veículos tradutores entre “a pesquisa científica e a expressiva” (IDEM). Araújo aponta outra classe de improvisação: a *improvisação expressiva* e define-a da seguinte maneira: “*Improvisações expressivas: visavam à criação de movimento expressivo, situações dramáticas ou fragmentos de cena a partir dos conceitos estudados.*”:(IDEM) Jamais pensei na possibilidade de tal classificação. Talvez porque o termo que utilizo, *improvisação ativa*, tenha o efeito de englobar os dois termos usados por Antônio Araújo. A *improvisação ativa* seria equivalente a *improvisação livre* nos primeiros encontros, nas primeiras aproximações sobre o tema. Enquanto que no decorrer do processo, com o aprofundamento natural das improvisações, fossem surgindo na *improvisação ativa* os mesmos contornos que o colega percebe na *improvisação expressiva*. Na verdade, nós dois nos servimos da improvisação como uma prática cotidiana dos atores com o intuito de levantar materiais e momentos nos quais a pesquisa científica se relacione com o processo de criação e se torne material expressivo.

Apenas como contextualização, Antônio Araújo no processo de criação de *O Paraíso Perdido*, buscou o diálogo da arte-ciência e entre arte-religião. No cruzamento com a ciência, ele e seu grupo, o Teatro da Vertigem, confrontaram o teatro com algumas leis da física.

Pretendíamos, por meio do estudo teórico-prático dos conceitos de mecânica clássica, aprofundar nossos conhecimentos sobre o movimento do corpo humano e investigar os possíveis desdobramentos daqueles princípios no movimento expressivo do ator.

O resultado que Araújo alcançou num processo que durou um ano é louvável tanto pelo seu caráter artístico, como pela sua contribuição para a pesquisa. Cá do meu lado, com vinte sessões de laboratórios, persigo em *M*, também um estudo teórico-prático para contrastar teatro/ciência, defrontar a cena com uma multiplicidade de estímulos de diversas áreas do conhecimento.

A base metodológica dos laboratórios durante o *Experimento M* foi a improvisação ativa, na qual, a princípio, os atores são instados a improvisar “a partir do estímulo do conceito, procurando dialogar com ele pelo viés sensorial, emocional, imaginativo” (ARAÚJO, 2011), para, num segundo momento, visar a criação de situações dramáticas e, até mesmo fragmentos de cenas, expressando o conceito estudado, no caso *M*. No decorrer deste trabalho surgirão descrições mais detalhadas sobre as indicações dadas aos atores, mas é possível afirmar que as improvisações, no início do processo eram de cunho individual, e somente mais adiante é que passaram a ser coletivas. Com exceção de uma ou duas tarefas previamente encomendadas aos atores, não era dado um tempo de preparação, pois as improvisações eram instantâneas e se desenrolavam numa sequência, num jogo entre as orientações do encenador e a resposta dos atores. A regra fundamental era que o ator buscasse traduzir esteticamente com a totalidade do seu corpo a

noção particular sobre *M*. Não se buscava uma noção de *personagem*, mas os atores eram induzidos pela direção a compor figuras de teatro, criaturas que fossem a expressão da *M*. Havia momentos de jogo entre os atores, onde se buscava a interação, a relação entre as diversas criaturas que surgiam a cada momento.



Figura 33: Improvisação 11 Grupo de Terça.

Introdução  
 Na construção deste experimento ceteri  
 co me propus a criar uma dinâmica  
 própria original a partir da palavra M.  
 A terceira é última parte do encontro  
 temna 30', q eram gastos em  
 conversas sobre  
 Laboratório  
 Aproveitamento integral do  
 Tempo

*A terceira e última parte do encontro, tinha trinta minutos de duração, que eram gastos em conversas sobre os resultados alcançados no ensaio, as possibilidades que se apresentaram, reflexões gerais e genéricas sobre o desempenho e dificuldades encontradas pelos atores, e discussões teóricas sobre a palavra-tema, além, é claro, das combinações habituais e necessárias. Tentei aproveitar integralmente o tempo, encadeando um momento no outro com a intenção de provocar uma imersão do ator no trabalho que, por ser contínuo, não lhe permite espaço de dispersão. Desde o primeiro ensaio repetimos os três momentos descritos acima e os encontros posteriores cumpriram, mais ou menos a mesma mecânica de funcionamento.*



## Laboratório 1.

Vale lembrar que o artefato cênico, o objeto artístico resultante desta pesquisa que, inicialmente, seria uma cena, alterou-se, devido, principalmente, a exiguidade do tempo, para a composição da *Partitura do Diretor*, a *PD*. Dito isto, minha avaliação é de que o conjunto de exercícios aplicados durante o processo, em alguma medida, bateu nos atores como um tratamento de choque, provocando o imediato engajamento energético do elenco. Havia, também, a inconstância na frequência dos atores que incomodava a todos e interrompia o fluxo de crescimento do trabalho minando semanalmente o processo em sua ética mais elementar que é o comparecimento de todos os comprometidos. Foi difícil de driblar esta situação, mas naqueles que concluíram o processo, é possível identificar algum crescimento em suas atitudes corporais, nos seus índices de concentração, nas suas formas corporais. Evitando transformar os laboratórios numa rotina variei o emprego dos exercícios descritos. Lembrando sempre que cada um destes exercícios ou técnicas são melhor aproveitadas quando usadas num período de tempo mais prolongado, é notório que, no presente processo de criação, as meditações foram de extrema importância para desativar alguns bloqueios pessoais e buscar a abertura dos atores para experimentar uma técnica não usual e extra cotidiana. A dança livre e expressiva somada aos movimentos chekhovianos e as ações básicas de esforço de Laban, provocaram os corpos/mentes do elenco, exercitaram as suas imaginações e deixaram seus corpos mais maleáveis. A bioenergética, mesmo utilizada em apenas três encontros, foi eficaz ao atuar na resistência física e psicológica dos atores. Volto a frisar que o tempo é uma variável extremamente importante na aferição dos resultados.

achando sim legal. Um boa surpresa p/ melhorar meu ânimo. 19:40 Entra + 1 pessoa. Agora são 10. Eis aí o 1º grupo. jovens atores e atrizes, todos praticam iniciantes. + 5 min de silêncio 19:45 cada ator entregue as suas próprias sensações, temores, pensamentos e intuições. Aproveito o tempo p/ controlar meu próprio

Mais cinco minutos de silêncio. 19:45. Cada ator entregue e suas próprias sensações, temores, pensamentos, impressões e intuições. Aproveito o tempo para controlar meu próprio nervosismo. E, também, para decidir que caminho tomar para orientar o ensaio. Opto pelo habitual: coloquei música e lhes solicitei que dançassem buscando soltar o corpo, liberá-lo de suas tensões, defesas, condicionamentos sociais e energéticos. Dançaram durante quarenta e cinco minutos. Enquanto os atores dançavam, eu os observava e pensava qual o próximo passo. O tempo, sempre curto, era uma preocupação constante. Fui obrigado a queimar as etapas costumeiramente empregadas: deixei de lado o entrosamento entre os atores, não me preocupei com a equalização dos seus saberes artísticos e técnicos, passei ao largo das considerações iniciais presentes no começo de qualquer processo de criação. Muito pelo

*contrário. Como me interessava trabalhar com a nudez, já neste primeiro encontro pedi aos atores que ficassem nus durante o período no final do aquecimento. Primeiro reagiram com surpresa. Houve um impacto, uma perturbação que logo foi controlada e todos, nos três dias, acabaram tirando suas roupas.*

*Prossegui com uma brevíssima sessão de bioenergética aplicando os exercícios Arco para Frente e o Arco para Trás, dois procedimentos básicos que compõem um conceito central da bioenergética chamado Grounding (Ver figura 28). Imediatamente passamos ao momento seguinte: uma improvisação ativa para realizar uma primeira incursão ao tema. Foi fazer uma sondagem no imaginário dos atores a respeito do tema metamorfose, lhes pedi que representassem corporalmente seu entendimento sobre a palavra-chave. Foi nossa primeira aproximação com o tema. Os atores se depararam com o problema de expressar, somente com seu corpo, o que sentem a respeito da palavra-chave e apresentaram suas respostas físicas, criativas e expressivas, às vezes isentas de censura, às vezes complicadas por uma pesada autocrítica.*

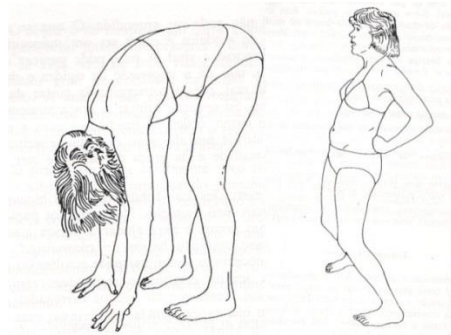


Figura 34: Exercícios de bioenergética.

Com o encadeamento entre as duas primeiras partes eu busquei colocar o ator em estado de disponibilidade para o trabalho criativo, conectá-lo ao seu corpo e às exigências expressivas que lhe são requeridas, provocar a instauração de uma poderosa concentração que vai guiá-lo durante duas horas e meia, quase ininterruptamente. Digo quase, porque é natural, que durante todo este tempo, algum pensamento ou período de racionalização atravesse e se sobressaia no meio das ações, emoções e sensações múltiplas pelas quais o ator é forçosamente chamado a transitar. Como já disse, os exercícios empregados visavam atingir o ator em vários pontos, além de lhe aquecer fisicamente: distribuir a energia por todo corpo, dissolver ou diminuir as tensões corporais, forçar desequilíbrios e deslocamentos, pesquisar e ampliar a capacidade de criar movimentos e expressar-se livremente através deles, forçar o ator a se relacionar com o tempo e espaço, conceitos tão caros ao teatro, criar o hábito de ter sempre um foco preciso no olho e amplitude na abertura do

seu olhar. E mais: trabalhar com diferentes energias, diferentes qualidades de movimentos, surpresas, mudanças de direção, mudanças de ritmo, pausas e outras variações.

Procurei induzir os atores a procurar movimentos plásticos, cênicos, “*limpos*”, desde sua origem; tentei incutir-lhes a ideia de começo e fim em cada movimento, e utilização de diferentes energias ou qualidades ou fatores de movimento. A expressão “*fatores de movimento*” é utilizada por Rudolf Laban, para quem:

Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência. (LABAN, 1978)

Creio que os “*fatores de movimento*” se equivalem ao que Arthur Lessac chama de “*estados energéticos*”, que ele divide e classifica como *potence*, *radiance* e *buoyance*, que poderiam ser traduzidos como energia da lama, energia de choques elétricos e energia da água, respectivamente. Nestes, por sua vez, percebo uma correspondência com as qualidades de energia propostas por Michael Chekhov, que as divide em quatro e denomina-as *modelagem*, *flutuação*, *irradiação* e *voo*. Ainda relaciono tudo isso com a teoria de Jacques Lecoq que ao tratar de movimento anuncia que:

Meu objetivo é fazer com que o ator volte a encontrar essa liberdade de movimentos que prevalece na criança antes que a vida social lhe imponha comportamentos mais convencionais. (LECOQ, 2001)

O professor de teatro francês não fala em qualidades, mas, fala em *tratamentos*, maneira com a qual ele chama “*um conjunto de variações destinado a explorar diferentes possibilidades do movimento.*” Ele aponta

três grandes princípios dos tratamentos: a *ampliação e diminuição, equilíbrio e respiração, desequilíbrio e progressão*, e trabalha sete diferentes energias, que são: *pesado, leve, econômico, contido, robô, alerta para jogo e alerta para briga*. (LECOQ, 2001).

É claro que não foi possível trabalhar com cada um destes mestres e seus conceitos de movimento e energia, mas, através dos exercícios de Michael Checkov, foi possível colocar os atores em contato com diferentes possibilidades de variação das suas energias para aplica-las na criação de materiais sobre *M*. Meu interesse, como já foi dito, era buscar através da improvisação, que os atores incorporassem e desenvolvessem temas ou situações que traduzissem estética corporal/mente as ideias contidas naquelas frases as quais também já me referi anteriormente (“*destruição ou dissolução dos tecidos*”; “*de dentro pra fora*”; “*movimentos lentos, porém fortes e pontuais etc.*”). As dificuldades que se apresentaram eram muitas e de naturezas diversas: o pouquíssimo tempo disponível, a falta de um texto, roteiro e/ou personagem, a utilização unicamente do corpo para expressar a *M*, o frio intenso da sala, os encontros apenas semanais, a (in)frequência dos colegas, a nudez e outras adversidades anteriormente relatadas. Diante deste quadro, as respostas dos atores as minhas proposições podem ser consideradas muito positivas e, até certo ponto, surpreendentes, no sentido de que apontaram caminhos e contribuíram direta e indiretamente para a composição da *PD*. O material que retornava como fruto das improvisações realizadas a cada laboratório apresentavam qualidades diferentes. Às vezes surgia revestido de um rico conteúdo expressivo, no qual o ator

lograva exprimir apenas com seu corpo recoberto de uma camada de argila e algum adereço, caracteres que remetiam o observador a ideia de *M* e criavam fragmentos de possíveis discursos. Outras vezes, o teor das improvisações resultava em matéria figurativa, representação de uma *M* que ocorria na imaginação do ator e manifestava-se nas suas ações corporais. A sensação que tenho é que os atores driblavam cada uma das dificuldades. Numa noite de frio excessivo cobriram-se com cobertores verdes e transformaram-se, diante dos meus olhos, nos enormes casulos e ovos que constam da *PD*. Instados a expressar noções de *M* apenas com seus corpos, os atores responderam com sua animalização, ou desumanização, fatores que me apontaram caminhos para tratar de um tema que me interessava: animalidade X humanidade. Na tentativa de cumprir minhas orientações e a responder aos estímulos que eu lhes apresentava, e tendo que operar com conceitos novos, muitos deles completamente desconhecidos, ou que, pelo menos, nunca tinham pensado a respeito, retornavam imediatamente com um material intuitivo que me surpreendia pela sua consistência, honestidade e energia.

## uma experiência.

Ao final do segundo encontro solicitei aos atores dos três grupos que viessem metamorfoseados para o próximo laboratório. Pedi-lhes que se transformassem em “outros”, outro ser, talvez um alter-ego, uma *persona*, uma figura de teatro. Não se trata de uma técnica, mas de um procedimento inventado durante as improvisações daquele dia. Criar uma figura diferente de si, em si, não quer dizer uma *M*, mas, sem dúvida, quando o ator se transporta para outro ser, há, na passagem entre um ser e outro, uma forma de *M*.

A noção de “roupa” é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais –, processo onipresente no “mundo altamente transformacional” proposto pelas culturas amazônicas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 351).

É claro que não é só assim que a *M* se verifica. Mas decidi não criticar a ideia e manter o pedido: que viessem transformados de casa, ou que transmutassem no camarim, e que entrassem em cena já envergando sua *persona*. No encontro seguinte os atores usaram os momentos iniciais da improvisação para compor, seria melhor dizer, rascunhar, esboçar a figura diferente de si mesmo que eu havia solicitado. Sempre levando em consideração o tempo exíguo em que tudo é forçosamente obrigado a acontecer, a prática apontou alguns caminhos e sugestões cênicas. Primeiro pedi que as figuras se deslocassem pela sala, logo a seguir sugeri que se reconhecessem, porém, ainda sem jogar com os colegas, ou seja, trabalhando em silêncio e individualmente.





Figura 35: Laboratório 3, Grupo de Segunda.

Pedi que, simplesmente, avistassem as outras figuras que andavam por ali. Depois de um tempo, ao longo do qual, todos puderam criar corporalmente alguma figura diferente de si mesmo, transportar-se de si para outro ser, outra figura. Houve quem apostasse na animalização da figura, houve quem buscou a

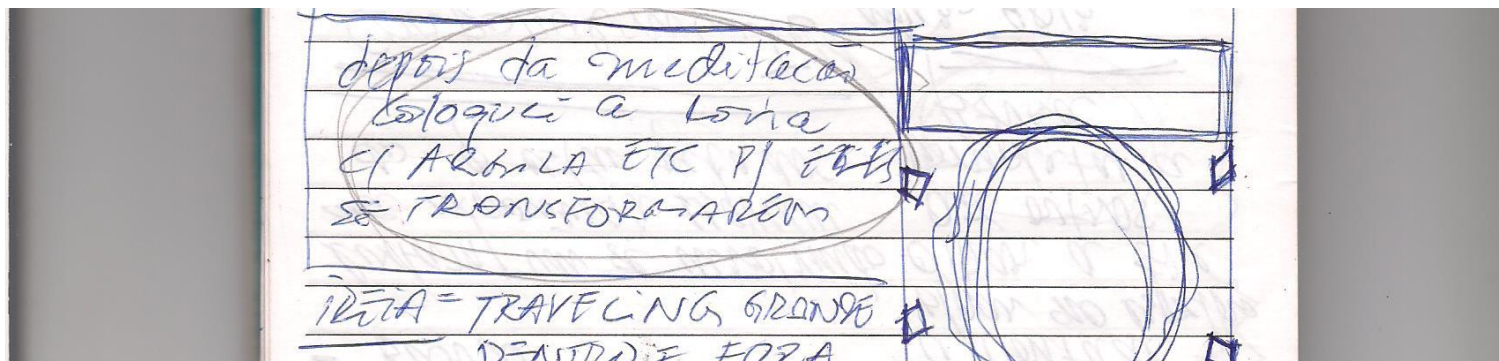
metamorfose do ator em personagem aproximando-se do teatro realista e de uma concepção stanislawsiana. Houve quem se utilizasse de clichês, mas, ao final de algum tempo cada um tinha uma figura instalada em seu corpo.

Quando julguei que estas “figuras” se encontravam razoavelmente estabelecidas, pedi-lhes que entrassem em relação com as outras “figuras” que se deslocavam pelo ambiente, e permiti que usassem sons ou mínimas palavras para exercitar a comunicação entre os seres. Passado mais um tempo, depois que todos já haviam se relacionado com todos, solicitei que trocassem de figura com alguém por quem se interessassem. Surpresa geral. Houve, por um momento, um impacto muito forte, um susto generalizado. Mas, aos poucos, cada ator foi procurando algum colega para executar a troca solicitada. Superado o primeiro momento de medo, a maioria experimentou uma estranha e inesperada liberdade de movimentos. Todos os seus movimentos corporais se ampliaram, e todos tentaram imitar de alguma forma a criatura com quem havia trocado. Às vezes, aconteciam verdadeiras caricaturas, mas todos se iluminaram e descobriram novas possibilidades de ser. Neste momento aconteceu uma metamorfose. Não só pela transformação de um ser em outro, mas, primeiro pela assimilação da ideia, depois, novamente, pelo momento de passagem de uma figura para outra. Aconteceu um choque quando a movimentação corporal primeiramente contida e tímida se metamorfoseou numa série de ações corporalmente libertas quando todos se viram forçados a trocar de pele uns com os outros.

Além disso, como quase sempre os figurinos da primeira figura não servia para a segunda pessoa, como os adereços não se encaixavam tão bem no segundo hospedeiro quanto no dono original, o resultado foi que surgiram criaturas híbridas. Seres que ficavam entre os primeiros protótipos a quem procuravam imitar, e um novo ser que se misturava a sua própria criação. A avaliação que faço sobre a utilização do exercício é positiva porque através dele pude vislumbrar novos aspectos relacionados à *M*, como por exemplo, a possibilidade de criar uma cena, desenvolver uma partitura ou desenhar uma figura a partir de algumas propostas que surgiram no laboratório. O fato de alguns terem recorrido à animalização do seu corpo, encaminhou a pesquisa para o campo da discussão sobre as oposições entre humanidade e animalidade, entre natureza e cultura. E, exatamente, no momento em que aconteceu a troca, ficou evidente uma tendência que me levou a dar uma guinada do processo em direção a esta temática tão cara a antropologia contemporânea, conforme questiona Lévi-Strauss, na introdução de *Estruturas Elementares do Parentesco*: “*Onde acaba a natureza? E onde começa a cultura?*” (LÉVI-STRAUSS, 1976)

Eu fiquei Interessado, principalmente, pelo divisor que trata da humanidade x animalidade e no debate sobre as fronteiras entre natureza e cultura. Estimulei os atores a “animalizarem-se” e pedi que buscassem qualidades e contornos animais nos seus movimentos corporais, pois conforme o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “*O corpo humano pode ser visto como lugar de confrontação entre humanidade e animalidade.*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 388). Para aprofundar a experiência sobre o assunto, eu quis saber o que os atores pensavam sobre o que distingue os humanos dos outros animais, então, incentivei-os a responder sobre: (1) O que me torna humano? e (2) O que me torna animal? Como era de se esperar, as respostas demonstram arraigados preconceitos sobre a superioridade humana em relação ao reino animal. Prejulgamento que contemporaneamente vem sofrendo uma metamorfose.

## bricolagem – a ilha.



Para não fugir a regra, todas as etapas do processo de criação foram realizadas na penúria e escassez, na qual o trabalho criativo aparece como um esforço, uma reação violenta à precariedade de recursos. Para driblar esta situação e descobrir alguma forma de induzir o processo criativo dos atores, eu tinha que improvisar alguma proposta em cada laboratório. O término do período de aquecimento era a deixa para que eu tirasse da cartola uma sugestão, um comando, uma orientação para a continuidade do ensaio. Nem sempre isso foi uma coisa fácil. Houve momentos de forte angústia e desorientação enquanto buscava desesperadamente uma ideia. Passei por crises de depressão e urgências variadas durante os ensaios quando

cabia a mim saber o que propor para os atores. Somente depois do oitavo laboratório é que se tornou possível contar com os resultados do encontro anterior e levar adiante alguma situação já trabalhada.

No quinto laboratório inventei a “ilha”. Os atores já estavam na metade da prática de uma meditação ativa chamada *Mandala*, e eu ainda não sabia qual seria o próximo passo. Encontrava-me numa situação tremendamente angustiante, estressante e desconfortável. Mas, “*o desconforto é um mestre*”. (BOGART, 2011, p. 118). Seguindo esta máxima pregada pela diretora norte-americana Anne Bogart, enquanto percorria com os olhos as paredes do gabinete de trabalho e com o pensamento todos os cantinhos da minha cabeça, enquanto olhava as máscaras pregadas nas paredes e ansiava atrás de uma ideia, lembrei-me de Lévi-Strauss e de um texto seu que apresentei numa aula da disciplina de Antropologia Contemporânea sobre o *bricolagem*. Segundo o “pai” do estruturalismo em Antropologia, trata-se da execução de um trabalho pelo uso de modos e procedimentos que evidenciam a ausência de um esquema pré-programado e dispensa os expedientes e as normas acolhidos pela técnica. Caracteriza-se pela utilização de materiais fragmentários pré-existentes, nos quais é possível observar um caráter mitopoético. “*O universo instrumental do bricoleur é fechado e ele deve arranjar-se com um conjunto limitado, sempre finito, de utensílios e materiais que não são definíveis por um projeto.*” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33).

Num rasgo de improvisação, no final da sessão de *Mandala*, que termina com os participantes de olhos fechados, convidei os atores a sentarem-se formando um círculo. Sem que eles percebessem, mantendo a sala na obscuridade, coloquei no centro da sala uma lona plástica preta, e sobre este plástico tive a ideia de

distribuir alguns objetos que eu tinha a minha disposição naquele momento: argila em pó, tintas, máscaras, papel pardo, etc., num obrigatório processo de *bricolagem*.



Figura 36: *M – Bricolage – A Ilha*.

Com o auxílio destes materiais e objetos os atores puderam transformar seus corpos exteriormente, mudar suas “roupas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011) e efetuar, logo a seguir, uma metamorfose que modifica

sua forma corporal. O jogo prossegue com os atores improvisando ativamente, ou seja, em movimento contínuo, buscando, inicialmente, completar suas criaturas, dotá-las de vida e corpo próprios. Depois, quando sinto que estão mais seguros a respeito das figuras que propuseram, solicito-lhes que avancem buscando relacionar-se com o meio ambiente e com as outras figuras que o habitam. Aos poucos, avançar novamente, dirigindo-se para cada uma das duas fases obrigatórias para a sobrevivência de qualquer ser vivo: alimentação e reprodução. Após a reprodução, onde mais uma vez, nos deparamos com seres híbridos e, agora, acompanhados por alguns rizomas textuais. Durante todo o tempo instei os atores para que eles construíssem uma forma corporal para seus seres, buscando referências em suas imaginações e em suas memórias, para perceber como aqueles seres, que eles haviam (ou pretendiam ter) criado, respiravam, como se movimentavam, como se deslocavam pelo ambiente, como poderia ser corporalmente, esta criatura. Somente depois que todos conseguiram estabelecer a segunda criatura, foi que lhes pedi que morressem e, assim, encerrassem a improvisação.



Figura 37: Improvisação na Ilha.

É importante salientar que cada etapa destas que, num processo normal de seis meses de ensaio, seriam completadas em, no mínimo, uma semana, foi realizada em duas horas e meia durante neste laboratório.

A partir deste dia voltei a usar a “ilha” em quase todos os ensaios subsequentes. Aos poucos fui encontrando mais objetos e materiais que faziam parte do acervo do *Grupo Depósito de Teatro*, e que existiam em grande quantidade: cabides, velas, elásticos, fitas, jornais, flores, folhas de papel celofane azuis e vermelhos, sacos de papel pardo, uma grande variedade de tintas têmperas, etc. A estes elementos foram acrescentados outros estímulos, tais como: sonoridades dissonantes, experiências musicais e alguns recursos de iluminação. Com a saturação de objetos e materiais literalmente atirados sobre aquele plástico preto a impressão que se tinha era a de um lixão, mas um lixão rico em possibilidades de utilização e reciclagem. A troca do plástico preto por um plástico mais grosso e resistente azul transformou a ilha em uma lagoa, que permaneceu sendo chamada de ilha. Inicialmente, saturar a ilha com a presença de objetos não foi um objetivo consciente, mas num segundo momento passou a ser uma proposta para ver a dissolução da forma. Partindo de um suporte que carregava alguns materiais e objetos, mas que mantinha uma forma observável, paulatinamente, fui sobrecarregando a “ilha” de um permanente excesso de informações e uma exorbitância de signos. Sem dúvida, os objetos e boa parte dos materiais sofreram uma drástica metamorfose: com o uso foram transformando-se em peças de lixo. De positivo posso dizer que alcançamos vários momentos individuais nos quais ocorreu uma *M* exterior, tanto na composição visual, quanto na forma corporal. O



laboratório aponta um caminho que, através de mais ensaios, pode efetivamente ser interiorizado pelo ator na sua busca pela expressão da *M*.

Temos aí uma breve descrição dos momentos mais importantes do processo de criação desenvolvido nesta primeira etapa, na qual foram construídas duas ideias que tem a função de apontar caminhos, sugerir possibilidades, despertar *insights*, permitir acesso à faísca primordial, não de apenas uma, mas de várias cenas. Trata-se de uma massa, que embora bruta, é rica em promessas cênicas. Não são cenas acabadas, mas um caldo grosso de onde poderão sair os mais refinados pratos.



Figura 38: Processo *M*: a Ilha.

## Paisagem interior — nudez.

"Ainda que nossos corpos sejam imperfeitos, frágeis e de aparência estranha, não nos impede de compartilhá-los completamente nus com o público, nem oferecê-los sacrificialmente para a câmera de vídeo. Mas devo esclarecer uma coisa: não é que nós sejamos exibicionistas (pelo menos não todos nós). Na verdade, é sempre doloroso expor e documentar nossos corpos imperfeitos para a intervenção cirúrgica da mídia, cobertos de implicações políticas e culturais. Nós não temos escolha. É como um "mandato" por falta de um termo melhor."

Guillermo Gomes-Peña<sup>39</sup>

Fui convidado por Diego Mac<sup>40</sup> e Tatiana Vinhais<sup>41</sup> para participar da GeoCoreografia, espetáculo coreográfico integrado a 8ª Bienal do Mercosul, que aconteceu entre 10/09 e 15/11 de 2011, agregando o subtítulo *Ensaio de Geopoética*, cujo objetivo era a valorização dos espaços a partir de uma aproximação não usual, não tradicional. A GeoCoreografia reuniu mais de quarenta atores e bailarinos para a realização de uma única apresentação. Trata-se de um espetáculo performático, que se utiliza das linguagens da dança e do teatro, e, ao longo de 28 minutos de duração, apresenta uma sequência de oito coreografias. O principal

---

<sup>39</sup> Tradução minha. Do original: “Aunque “Aunque nuestros cuerpos son imperfectos, frágiles y de apariencia extraña, no nos importa compartirlos completamente desnudos con el público, ni ofrecerlos sacrificialmente a la cámara de vídeo. Pero debo aclarar una cosa: no es que seamos exhibicionistas (por lo menos no todos los somos). De hecho, siempre resulta doloroso exhibir y documentar nuestros imperfectos cuerpos, intervenidos por la cirugía mediática, cubiertos de implicaciones políticas y culturales. No tenemos otra opción. Es casi un “mandato” a falta de mejor término”.

<sup>40</sup> Coreógrafo e bailarino de Porto Alegre.

<sup>41</sup> Jovem diretora de teatro de Porto Alegre, integrante do Grupo Teatro Geográfico.

objetivo da encenação é explicitar a beleza da arquitetura do lugar, e chamar atenção para um espaço pouco visto da cidade de Porto Alegre.

Como pesquisador, considero que tive uma oportunidade única de avançar um passo na minha investigação sobre a utilização estética do nu no teatro, pesquisa que venho desenvolvendo faz algum tempo, já que a proposta era de que minha “personagem” fosse um etnógrafo que desce uma escadaria, com sua máquina fotográfica, observa o local “diferente” em que se encontra tão absorto em sua pesquisa de campo que nem repara que está nu. Num determinado momento, numa ação em grupo, todos os atores/bailarinos cessam seu movimento, ficam imóveis. É a minha deixa para entrar em cena. Devido a distância em que me encontro, o público não consegue perceber que estou nu (Figura 41).



Figura 39: GeoCoreografia. Figura ao fundo.

Passo pelo primeiro grupo de bailarinos e fotografo-os. Neste momento, a plateia inquieta-se, pois começam a perceber que estou sem roupa. Continuo a descida. Mais uma foto. O público tem certeza de que estou nu. Começam as primeiras manifestações audíveis. Desço mais um pouco e chego ao terceiro grupo de atores. Fico, mais ou menos, a cinco metros de distância da primeira fila de cadeiras. Viro de costas para a plateia e me posiciono para fotografar este último grupo. Surgem aplausos, risos, assobios, apupos, gritos. A manifestação sonora da plateia dá a dimensão do impacto causado pela nudez. Logo em seguida, sem me virar de frente para a plateia, torno a subir a escadaria e sigo até sumir na escuridão.



Figura 40: O Etnógrafo nu. GeoCoreografia.

A outra experiência recente trata do nu coletivo e acontece na *Farra de Teatro*, manifestação teatral que acontece desde 2002 no estacionamento da Usina do Gasômetro, e que chegou ao ápice de, em 2005, colocar cento e vinte três atores nus num local público com mais de seis mil pessoas na plateia. Existe, neste espetáculo, uma cena que termina com praticamente todos os atores nus numa atitude de solidariedade com uma pessoa que teria sido apedrejada. Forma-se um grupo compacto de, mais ou menos, setenta pessoas inteiramente nuas.



Figura 41: Farra de Teatro.

Interessa-me refletir sobre estes momentos de nudez individual e coletiva, já que neste detalhe reside uma séria dificuldade a ser superada pelos atores. Várias questões se abrem a partir da experiência nudez, seja ela individual ou coletiva. No âmbito do ator a questão que mais se impõe é porque se considera difícilíssimo executar uma cena que requer nudez? Algo que deveria ser a coisa mais natural do mundo, assim como andar ou comer, reverbera dentro do ator, remexendo em vergonhas e pudores. Na outra ponta está a reação do público. Como a plateia encara a presença do ator nu? Não se pode dizer que é com absoluta naturalidade.

Ao longo da história a questão da nudez foi tratada de inúmeras formas, mas sempre se mostrou tão atraente quanto controversa. Na tradição cristã, conta-se no Gênesis, que Adão e Eva, perambulavam nus pelo Jardim do Éden, e somente se deram conta de sua própria nudez quando levaram um puxão de orelhas do Criador pelo fato de terem comido a maçã proibida. A partir deste evento os dois, imediatamente, cobriram-se com folhas de figueira e a nudez foi abolida do paraíso. Apesar disso, a nudez se manteve presente como parte da conduta de praticamente todos os povos antes e durante o período paleolítico. Na Grécia, berço da civilização ocidental, a nudez era muito bem aceita e, chama atenção o fato de que durante toda Antiguidade Clássica havia uma persistente indiferença em relação à nudez. Diz-se mesmo que os soldados espartanos combatiam nus. E, também, os primeiros atletas olímpicos podiam ser contemplados nus em pleno exercício esportivo, já que o corpo masculino era símbolo de potência e virilidade, um indício de saúde física. No âmbito “popular” havia os banhos públicos, verdadeiros pontos de encontro da vida na *polis*, que integravam a nudez

como uma experiência cotidiana entre os pares e na frente de escravos e servidores. A nudez diante de escravos e animais era considerada moralmente insignificante. Já no Oriente Médio a questão era vista de forma mais conservadora: os banhos públicos frequentados pela elite eram atacados e a nudez das mulheres diante dos servos era condenada.

A partir do século IX, com a ascensão e o poder ilimitado alcançado pela Igreja Católica, a nudez recebe uma carga pejorativa e pecaminosa de significados sexuais e genitais. Da Europa feudal até a chegada da Renascença, muito se discutiu a respeito da exposição do corpo nu, bem como sobre as funções do vestuário, que cobriam o corpo, não só por proteção e adorno, mas também por pudor. Relatos de comunidades “estranhas”, reais ou fictícias, onde todos andavam nus, provocavam grande celeuma e discussão entre os que aprovavam e percebiam o fato como natural, e aqueles que consideravam uma atitude primitiva, passível de total reprovação. Durante o período o corpo nu envolve-se em noções de exílio, rejeição, proibições e tabus, que se encaminham diretamente para uma distinção sexual. No entanto, tanto o nu masculino, quanto o feminino, provoca uma grande ruptura entre a vida privada e a vida coletiva, ou pública. O nu é segregado ao banho solitário, reservado à clausura, e não deve ser revelado, pois a sua revelação é motivo de vergonha e fragilidade. O nu masculino passa a ser observado como destruição da ordem, do comportamento e da boa aparência, denota desordem gestual e incongruência psíquica, mas, dependendo da ocasião, pode ser visto também como associado aos ritos de sociabilidade e coesão do grupo. O nu feminino é associado a ganhos materiais, provocação sexual, estímulo à sensualidade, que é utilizada como engodo para atrair e trair incautos.

Considera-se que *por natureza*, a mulher é destinada ao confinamento, ao retiro da casa, ao pudor extremado, porque seu corpo é um perigoso artefato de sedução e luxúria. De maneira geral, a nudez é vista como uma regressão ao estado selvagem, uma espécie de retrocesso que animaliza o ser humano, dando vazão a agressividade e o bloqueio de qualquer comunicação.

No final da idade média, com o desenvolvimento econômico, o homem social passa a ser um homem vestido, a nudez aprisiona o natural do homem, e o corpo nu é entendido como depravado ou decaído. O vestuário é uma das marcas essenciais da convivência social e a conduta moral define que o corpo deve ser vestido. A nudez cabe à pecha de regressão em relação à ordem coletiva, e sobre o corpo recaem pesadas e rigorosas condutas de civilidade, que permanecem sobre a orientação religiosa que segue associando a nudez ao pecado original. E mais do que isso, criou-se a ideia de que haveria um *pudor natural* que levaria o ser humano a esconder algumas partes do corpo. Além de aprisionar o corpo, a repressão atinge a sensualidade espontânea coibindo o toque pessoal e provocando a negação radical de toda a qualquer intimidade. Mesmo com a chegada dos ventos iluministas existe um leque de hábitos corporais que permanecem numa zona de ilegitimidade dissimulada e vergonhosa. As relações corporais, o contato com o corpo, o olhar sobre o próprio corpo e o corpo do outro (homem ou mulher) é mantido numa área permeada pelo segredo, pelo silêncio.

Somente no final do século XIX surge uma leve onda de liberação corporal, talvez porque o corpo deixe de ser visto como algo que é exterior à pessoa. Percebe-se uma liberação maior nos gestos e no comportamento físico em geral, em direção a uma abertura a possibilidade de prazer físico, o que vai



proporcionando uma alteração na relação do indivíduo com seu próprio corpo, bem como, com os corpos dos outros. No século seguinte, o que se vê é um avanço, tanto no entendimento do que é “corpo”, quanto da nudez, ocorrendo, ao longo dos anos, uma flexibilização das regras e códigos corporais. Na segunda metade do século XX atingimos a idade do culto ao corpo, o momento é de libertação através da prática de esportes e das atividades físicas, pois zelar pelo corpo adquire o significado de deixa-lo pronto para ser mostrado. Do maiô ao biquíni duas peças, e deste até tanga e o top-less; da queima de sutiãs à mini-saia, e daí ao surgimento da pílula anticoncepcional, em combinação com a diminuição do poder dos dogmas e tabus impingidos pela Igreja Católica e suas irmãs correlatas, ocasionam uma galopada em direção a desrepressão do corpo e, conseqüentemente, da nudez. A pele, antes coberta, vai aos poucos ficando exposta ao sol e aos olhares. Fica de tácito e comum acordo que o corpo é o lugar da identidade, e que ter vergonha do corpo é sentir vergonha de si próprio, da sua própria pessoa. É hora de assumir o próprio corpo. A moda se liberaliza porque o corpo deve ser recapitado, de ser reinventado e entregue, aberto, a visão dos outros.

Apesar de todas as libertações e liberalizações que se possa imaginar, o nu, seja feminino ou masculino, permanece até hoje trancado no armário, ou melhor, nas intimidades dos banheiros, das saunas; conserva-se exilado às praias de nudismo, ou pior, às *UTIs* hospitalares. Generalizando, é na arte e na pornografia que o nu recebe permissão especial para aparecer, embora a segunda ainda esteja sujeita a críticas, e vista com um olhar pejorativo. Na arte, o nu é praticamente tolerado. Já a pornografia recebe uma condenação social e só é admitida com restrições, sob vistas grossas.

A possibilidade do nu refugia-se na arte. E aí encontramos extensos exemplos na literatura e nas artes visuais. Acontece no teatro e na dança, e em praticamente todos os meios de expressão artística. O cinema usa, abusa e até força situações de nudez parcial ou total de corpos de homens e mulheres. Uma listagem das obras que utilizam o chamado *nu artístico* seria interminável e, possivelmente enfadonha. Todas as escolas e *ismos* têm a sua coleção de nus, porém sempre sujeitas à contemplação e à crítica. O pintor inglês William Blake, declarou que “*a arte jamais poderia existir sem expor a beleza da nudez*”, por isso, é lícito dizer que o nu pertence à arte, é da arte. A comunhão entre arte e nu é tão completa, parecendo até que a beleza e a sensualidade do nu estão na própria essência da arte. Mas, será que a beleza é inerente ao corpo humano, de tal maneira que ele possa ser visto, em si, como uma potencial obra de arte? O fato é que o corpo humano nu, retratado em uma obra de arte, provoca fascínio e encantamento, além de propiciar uma conexão do homem com seu próprio ser e com a existência como um todo.

O corpo humano nu emite uma carga de sensualidade, no sentido de percepção e estimulação dos sentidos, que incentiva os artistas a procurarem, na representação da nudez, um caminho para provocar uma intensa vibração interior em seus possíveis espectadores. A visão do corpo nu, tanto para o artista, como para aquele que desfruta a obra, promete uma ligação profunda com a nobreza do ser e desperta as mais variadas impressões e significados, fazendo com que se cumpra um dos mais importantes mandamentos da arte: despertar sensações. Na permanente e interminável queda de braço entre a arte e a religião e outros poderes

conservadores, a arte nos liberta de padrões fechados e estabelecidos, colocando-se uma forma de aceitação da nudez, que apesar de satanizada, combatida e proibida é, cada vez mais, consumida.

Depois de servir a todas as artes, o nu encontra no teatro, na dança e na *performance*, que são as artes da presença física por definição, um novo status experimental. A partir dos anos 60 do século passado estas três formas de expressão artística foram invadidas por experiências que se utilizam da nudez para chocar, provocar e sensibilizar seus espectadores. Mas, certamente é no campo da *performance*, arte híbrida por natureza, que vamos encontrar as experiências contemporâneas mais radicais em relação a utilização do corpo nu como suporte da criação artística. Um dos grupos mais importantes na área da *performance* ficou conhecido pelo nome de *Ativistas de Viena*, cujas apresentações, no início dos anos 70, provocavam manifestações de nojo, asco, revolta e repulsa. Os *Ativistas* misturavam nudez, sexo, política e escatologias diversas: fezes, urina, vômito, pornografia e sacrifício de animais, para lograrem seu principal objetivo, o de que ninguém permanecesse indiferente.

Em 2008, o artista plástico santista Maurício Ianês, ocupou um dos salões da 28ª Bienal de São Paulo, com o projeto de expor-se nu, durante os treze dias de duração da mostra, morando no local, sem roupas, sem comida e sem água, contando apenas com possíveis colaborações do público visitante. Com esta *performance*, Ianês pretendia questionar a relação de dependência entre o artista e o público.



Figura 42: Maurício Ianês, Zona Morta, 2007.

Em 2007, Ianês já havia apresentado a *performance* Zona Morta,, na qual permaneceu durante duas horas deitado no chão com o corpo coberto apenas de purpurina dourada. A *performer* paraense Berna Reale apresentou em 2009, o trabalho *Quando Todos Calam*, no qual ela passou uma tarde, nua, deitada em frente ao mercado Ver-o-Peso, em Belém. Em 2011, Berna apresentou a *performance Sem Título*, na qual a artista foi retirada de um caminhão frigorífico e, amarrada a um suporte metálico, atravessou a capital paraense sem roupa.



Figura 43: Berna Reale, performance *Sem Título*, no Mercado Ver o Peso, Belém, Pará, 2011.

Com estes últimos exemplos é que se vincula minha participação na GeoCoreografia, bem como a proposta de colocar todo o elenco nu em uma cena da *Farra de Teatro*. O corpo é o principal material de significação, um portador de significados por excelência. “*De fato, nossa principal obra de arte é nosso próprio corpo, coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas.*” (GOMES-PEÑA,

2005, p. 202) A *performance*, faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético-teatral (LEHMANN, 2007). O *performer* usa seu corpo como matéria significante, então, neste sentido pode-se dizer que a *performance* é a arte do corpo presente em relação ao tempo, ao espaço e ao outro. O artista coloca seu corpo em exposição total no presente, em ação, deixando aparente toda sua humanidade para que o espectador se reconheça como matéria, como ser perecível que ele também é.



Figura 44: GeoCoreografia nas escadarias da Igreja Nossa Senhora das Dores, 2012.

A atual experimentação, estudo e aproveitamento do nu em *M* – condição colocada aos atores desde o primeiro laboratório – se junta às duas experiências realizadas recentemente, e relatadas acima, para que se

volte a apreciar as questões anteriormente levantadas, ou seja: em que difere o nu natural, considerado vulgar, acintoso, provocativo e criminoso, do nu artístico, enquadrado por um olhar estético? Por que um ator ou *performer*, na maior parte das vezes, sente vergonha de expor-se nu? Por que, interiormente, não é tranquilo se mostrar nu, algo que deveria ser tão natural, sem sentir um furacão de sentimentos, nos quais predominam temores, medos, vergonhas e pudores muitas vezes insuperáveis? E a plateia? Como a plateia contemporânea encara este ato natural: condena e chama de indecente, ou admira e lhe confere o estatuto de Arte, ou, simplesmente, debocha e torna o acontecimento risível?

Somente num período muito remoto da civilização ocidental a sociedade foi tão tolerante com a nudez como acontece na contemporaneidade. No Brasil, o Ministério da Justiça autorizou o nu sem apelo sexual. Isso significa o fim do preconceito contra o nu?



Figura 45: Notícia do jornal O Sul, edição de 24 de março de 2012.

Novamente a discussão escorrega para o campo da antropologia retornando a questão da natureza x cultura. A nudez é uma condição natural, biológica: o homem nasce nu. Já a possibilidade de permanecer ou não nu, pelo resto de sua vida, é determinada pela cultura do lugar onde nasceu. Nas sociedades ocidentais modernas a nudez foi banida. Logo que nasce, em pelo menos 99,9% dos casos, o bebê é coberto por cueiros, antes mesmo de ser entregue a mãe para sua primeira mamada. É como se fosse envolvido pelo elemento que lhe obriga, pelo resto de sua vida, a esconder sua nudez, em razão de normas e padrões que lhe são transmitidos. É certo que, quando alguém se mostra nu, esta pessoa está transgredindo uma interdição estabelecida e propondo um novo olhar sobre o fato.



A nudez em público escancara acintosamente o esquema dicotômico do pensamento ocidental e revelam algumas das grandes antinomias que frequentam o Ocidente moderno, aquelas que ocasionam os chamados grandes divisores: *natureza/cultura*, *indivíduo/sociedade* e *animalidade/humanidade*. Observando os valores evocados por cada um dos termos destas três oposições, percebe-se que o primeiro grupo de conceitos, de cada uma delas, representa um estado mais *natural*, que permite e legaliza a situação de estar nu. Já, o segundo grupo denota uma condição *cultural*, de onde se originam todas as interdições em relação à nudez. Então, se a ideia de sociedade é uma condição natural, como justificar e explicar a interdição do nu? Por outro lado, se a sociedade se constitui “*real ou formalmente a partir de indivíduos associativos*”, estes devem, entre outras coisas, é claro, estar vestidos para que sejam considerados “socializados”, “isto é, *constrangidos pela inculcação de representações normativas a se comportarem de um modo determinado*”? (VIVEIROS DE CASTRO, 2011)

Na visão do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro “*a antropologia não parece poder passar facilmente sem estas dicotomias*” (2011 p. 308), o que faz com que estes conceitos (natureza e cultura) sejam exaustivamente discutidos pelos pesquisadores deste campo do pensamento humano. Encontramos este debate em Claude Lévi-Strauss, Roy Wagner, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, Tim Ingold, Philippe Descola, e em muitos outros nomes das ciências sociais. Num ponto parece que todos concordam: veem o homem como um ser, em essência, natural e cultural, já que seria impossível responder onde acaba a natureza ou onde começa a cultura (LÉVI-STRAUSS), tão intrinsecamente estas duas se encontram associadas. Todas

as necessidades humanas mais básicas, determinadas pela condição biológica, tais como fome, sede, sexo, etc, estão inseparavelmente vinculadas a normas e classificações, a valores e interdições, que são advindas, exatamente, daquilo que é cultural em nós. Então, chega-se a conclusão que estar vestido em público é uma regra social determinada pela cultura ocidental, que encontrou, talvez, desta maneira um jeito de afastar, ou demarcar nossa porção humana da nossa porção animal. Vestidos, parecemos mais humanos. Assim dita nossa cultura.

Mas, segundo o antropólogo José Carlos Rodrigues: *“qualquer cultura está destinada a enfrentar eventos que a desafiam (não será esta sua natureza mais fundamental?), seja quanto a seus limites interiores e exteriores, seja quanto aos seus princípios”* (RODRIGUES, 2003, P. 60), ou, enfim, quanto às determinações (e interdições) que estes mesmos princípios estabelecem. Relembro, então, que a *performance* se coloca como um destes eventos que afrontam a cultura, pois aqui *“o único contrato social que existe é nossa coragem para desafiar modelos e dogmas autoritários, e continuar empurrando os limites da cultura e da identidade.”* (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 203)<sup>42</sup>

O *performer* é uma espécie de cartógrafo experimental que ocupa um “território” conceitual, cujas fronteiras são mutáveis, não-permanentes, *“um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não só*

---

<sup>42</sup> Tradução minha. Do original: *“El único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los limites de la cultura y de la identidad.”*

*são tolerados, senão estimulados*". (IDEM, 2005, p. 203)<sup>43</sup> O corpo do *performer* é o centro absoluto de seu universo simbólico, portanto capaz de criar uma ponte entre *natureza/cultura*, entre *animalidade/humanidade*. Além disso, como verdadeira matéria-prima da *performance*, o corpo ainda atua como uma metáfora do corpo sócio-político e, ao estabelecer todas estas conexões permite que o público igualmente as reconheça em seus próprios corpos. (IDEM)

Ainda caberia relacionar a semelhança entre o trabalho do *performer* e a função do xamã, e o *Manifesto Ciborgue*, de Donna J. Haraway, com o corpo-ciborgue, artifício utilizado por alguns artistas performáticos. Quanto ao primeiro caso, uma possibilidade seria confrontar o texto de Eduardo Viveiros de Castro sobre Xamanismo, onde ele define o xamanismo amazônico *“como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos”* (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 358); e as ideias contidas no livro *O Ator como Xamã*, do diretor Gilberto Icle, que reconhecem no xamanismo e no êxtase uma metáfora muito próxima do processo de trabalho e criação do ator. Para Gilberto Icle o ator se equivale ao xamã porque também realiza *“uma transcendência do corpo e da mente”* (2006), como fica comprovado no trecho destacado:

---

<sup>43</sup> Tradução minha. Do original: *“um lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas”*.

No momento da atuação o pensamento se aquieta; mas isso não acontece com toda a razão. Apesar de não pensar, o ator usa a razão, pois o trabalho do ator é um trabalho de inteligência muito rebuscado. No entanto, aquele pensamento linear que funciona no cotidiano para guiar e medir nossas ações não conduz a êxitos, não permite estabelecer relações de presença com a plateia. Provavelmente similar ao que o zenbudismo classifica como não-atribuição, o estado em que se encontra o ator permite uma inteireza da ação a tal ponto que todas as divisões cotidianas entre corpo e mente, entre pensar e agir, ficam provisoriamente suspensas (ICLE, 2006: p.79).

Quanto a Donna Haraway o cotejo seria com o trabalho do *performer* australiano Stelarc. Ele foi o artista que decretou a obsolescência do corpo humano e apresentou a proposta de criar extensões para as capacidades humanas, utilizando tecnologia ultramoderna e acoplando próteses eletrônicas, que, de alguma forma, sempre estão conectadas ao seu corpo. Haraway, de forma absolutamente visionária e politizada, diz que “*um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção*”, (HARAWAY, 2009, p. 36), e vai mais longe ao perguntar “*porque nossos corpos devem terminar na pele?*” (IDEM, 2009, p. 92.) Na certa, em ambos os casos, teríamos uma discussão profícua.

Sendo a nudez, inegavelmente, um fato natural, conhecido de todos, coube à cultura criar mecanismos para lidar com esta questão, tanto no sentido de interditar a nudez, quanto na direção de proporcionar situações, ambientes e locais onde, em diferentes graus, o corpo tem permissão para mostrar-se diante dos outros. A arte é um destes respiradouros, um dos lugares habitados pela possibilidade do nu. Teatro, dança e *performance* têm a possibilidade de tornar o corpo nu em presença do espectador, fato que, nas palavras de Guillermo Gomez-Peña, simplesmente, “*resulta*

*impossible “substituir” la magia inefable de un cuerpo pulsante, sudoroso, inmerso en un ritual vivo frente a nuestros ojos”. (GOMEZ-PEÑA, 2005, P. 208)*

Concordo em gênero e número com a colocação de Gomez-Peña e na reflexão sobre a *M*, percebe-se que a busca é o confronto entre o estar nu, desnudar-se diante de uma plateia, e presenciar a nudez de várias pessoas. A utilização da nudez na *PD* é um reflexo deste procedimento nos laboratórios. Em *M* a nudez mesmo destituída de sensualidade preenche-se de sedução e se torna provocante por querer provocar, é entendida como a escolha de uma forma artística, é bem aceita pela plateia que a percebe de forma integrada e estética, e causa a dissolução temporária antinomia natureza/cultura. Como aconteceu repetidamente nas duas ações anteriores, desta vez também uma enorme parcela do público aplaudiu a cena e, conseqüentemente, o nu.



Figura 46: Experimento M. Laboratorio 12.

### **depoimento Anderson (Pingo) Alabarce (ator).**

*“Gostei de experimentar essa coisa da nudez, por exemplo, que é uma coisa que eu não tinha feito ainda e que nos primeiros momentos foi difícil. Nunca vou esquecer o que tu falou: não é o fato de tirar a roupa mas de pensar porque tu não está tirando a roupa. É o que eu achei mais importante: é porque tu tem vergonha? É porque isso ou aquilo? Por causa do teu corpo? Achei que foi legal pra mim. Isso já foi uma metamorfose...”*

### **depoimento Aline Jones (atriz).**

*“Foi a primeira vez que eu fiquei nua num trabalho e isso foi muito legal. Eu venho de uma família muito conservadora e isso foi muito importante pra mim assim... sei lá... assim... enquanto mulher... assim de ver o corpo como uma coisa mais normal do que a gente considera que ele é.”*

## depoimento Ketti Cardoso (atriz).

*“Acho que foi bacana a experiência com a nudez. Não esperava ficar nua o tempo inteiro... não tenho problemas com isso, mas foi diferente.”*

## depoimento Lilibell Torrejón (atriz).

*“Eu nunca tinha trabalhado com a nudez, mas sempre quis. Apenas não queria aquela coisa de nudez por nudez. Eu queria experimentar isso, mas de maneira justificada... e foi o que aconteceu.”*

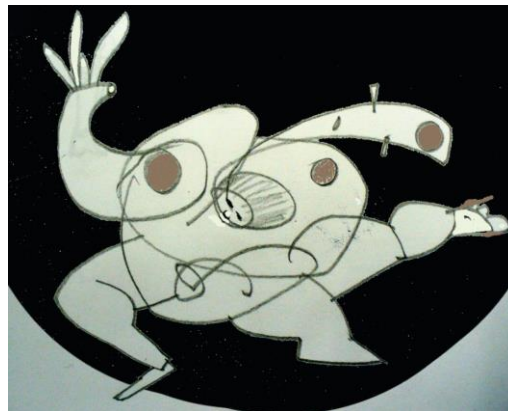


Figura 47: Desenho de Zuppo a partir do laboratório 9.

## Laboratório 2.

Após a avaliação dos resultados produzidos na primeira etapa de laboratórios, a pesquisa ingressou em sua segunda fase. Procurei levar em consideração as reflexões, dúvidas, provocações, pistas e alternativas apontadas pelas *Crisálidas* e *Borboletas*, e propus aos atores uma guinada radical que alterava em duas vias o percurso seguido até aquele momento: (1) retirar todo material, objetos, adereços e artifícios de qualquer natureza, para trabalhar apenas com seus corpos despídos ou vestidos com suas *roupas de trabalho*; (2) pesquisar e experimentar a utilização do texto, visto que este domínio foi pouquíssimo explorado na etapa anterior. Se antes dei preferência ao excesso de material, a saturação de elementos e signos, que beiravam (e destacavam) a poluição visual, agora, seguindo palpites e orientações, a nudez dos atores combinava com a nudez total do ambiente. A professora Rosyane Trotta provocou: “*Com dois banquinhos não haveria metamorfose?*” Zupo, artista plástico participante das *Crisálidas*, em depoimento dado ao pesquisador, verbalizou suas observações da seguinte maneira: “*Tirar as coisas que são excessivas e deixar o corpo do ator se manifestar. Limpar tudo. Trabalhar com o ator sozinho, sem nada mais do que o seu corpo*”. Por que não verificar a hipótese que eles apontavam?

Seguindo à risca esta nova orientação, passou-se da profusão de cores, materiais e objetos para a pobreza franciscana do espaço vazio. O espaço, o tempo e o corpo do ator, somados a entrada de uma



pesquisa relativa ao texto, tornaram-se motivos de preocupação e pesquisa. Na primeira série de laboratórios foram testadas, principalmente, as sonoridades vocais, vocalizações, sons guturais e algumas palavras. Na segunda, a pesquisa estendeu-se à questão do texto. Que tipo de texto poderia ser enunciado? O quê deveria dizer? Como seria dito? Quem o profere?



Figura 48: Experimento *M*, segunda fase de laboratórios.

A segunda etapa sofreu vários abalos. Das oito *Borboletas* que participaram do primeiro momento da investigação somente cinco se dispuseram a continuar como integrantes da pesquisa. Levados por motivos variados o estudo sofreu três baixas importantes. Depois de pensar para montar uma agenda comum, ficaram combinados quatro encontros semanais, sendo que em apenas um deles eu teria os cinco atores juntos, coisa que não chegou a acontecer nenhuma vez. Por força de compromissos pessoais, os laboratórios desta fase ocorreram com a participação de, no máximo, três atores. Então, das vinte sessões, com três horas cada, experimentamos partituras corporais, ações físicas que incorporassem a *M*, e, primordialmente, textos que poderiam ser utilizados. Se me detive mais descrevendo os acontecimentos e reflexões da primeira etapa do faço na segunda, é porque devido a acentuadas alterações na frequência do elenco não foi possível chegar a proposições conclusivas. Mesmo assim, usando como estopim um texto que surgiu numa improvisação da primeira fase:

“Como você corta os seus vegetais?” (Proferido pela primeira vez pelo ator Bernardo Vieira)

passamos a pesquisar outras expressões e textos que poderiam fazer parte de um possível roteiro, integrar a *PD*. Vários tipos diferentes de textos retirados de diferentes fontes começaram a surgir e começaram a ser testados nos laboratórios. Encontrei no livro *Hominescências*, do filósofo francês Michel Serres, o texto abaixo. Ele aparece na página 21, num capítulo chamado *O começo de uma outra humanidade?* Fui tocado pela forma

poética, pelo otimismo exalado pelo texto e pelas imagens que provoca e pedi aos atores que o trabalhassem e apresentassem num laboratório. Talvez pelo reduzido espaço de tempo dedicado ao texto não se atingiu nenhum momento significativo.

**texto 1.**

*“Assim como a luminescência ou a incandescência aumentam ou diminuem, por clarões e ocultações, uma luz cuja intensidade se esconde e se mostra, que estremece em seu começo ainda que esteja sempre pronta a se extinguir; assim como a adolescência ou a senescência avançam na idade madura ou na velhice real francamente confessada, ambas acabam por regredir às involuções de uma infância ou de uma vida que elas próprias lamentam, mas que deixarão em breve; assim como a eflorescência ou a efervescência designam igualmente processos marcados por essa desinência denominada “incoativa”. Adjetivo que designa um início de floração, de efervescência ou emoção; assim como a planta arborescente assume pouco a pouco a forma ramificada, o porte ou a aparência de uma árvore... o processo de hominescência acaba de assumir igualmente seu lugar, embora não saibamos ainda que homem irá produzir, enaltecer ou assassinar. Será que alguma vez o soubemos?”*

Michel Serres

Abaixo outro texto que foi testado pelos atores. Porém, buscava-se soprar fragmentos do texto enquanto tentava traduzi-lo corporalmente, trabalhando sobre imagens provocadas por “*corpos se confundem com máquinas*”, “*rasgar o corpo*”, “*pernas estranhas, as vezes retorcidas. Alguns tem braços curtos demais, já outros os tem longos como tentáculos*”, além de outros possíveis estímulos que os próprios atores reconhecessem no texto.

**texto 2.**

*Na era cibernética, no momento em que nossos corpos se confundem com máquinas e com animais não-humanos, o inconsciente muda de forma. Seu aspecto corpóreo também quer se manifestar. (...) Rasgar o corpo é também descosturar as amarras de séculos de construção de camisas de força que foram atando nossos desejos e pulsões. Estes desejos, na medida em que são desamarrados, caminham com pernas estranhas, às vezes retorcidas. Alguns têm braços curtos demais, já outros os têm longos como tentáculos. Como hordas de homúnculos libertados de séculos de cativeiro, desacostumados à luz do sol, estes seres recalcados e abjetados tomam vida do outro lado das armaduras e criptas que antes os*

*continham. Eles olham com dificuldade para a luz aqui fora. Eles nos assustam, demoramos a reconhecer neles coisas que temos dentro do nós e que, até a pouco tempo, apenas víamos no registro onírico e na fantasia artística-literária.*

Mas, a experiência textual que mais se completou foi quando se retomou o texto inventado pelo Bernardo:

“Como você corta os seus vegetais?”

Pensei em trabalhar com frases curtas. Pequenas assertivas que levassem os espectadores a pensar sobre uma série de assuntos. Na verdade pensei que eles seriam bombardeados por questões tão diversas quanto a origem da vida e como você corta seus vegetais? Pedi primeiro aos atores e depois numa rede social que todos completassem a seguinte frase: “Hoje eu acordei com uma pergunta muito insistente na minha cabeça:...” e/ou “Hoje eu acordei com uma certeza na minha cabeça:...” Com as respostas de todos montei um mosaico de indagações que são oferecidas ao público sem nenhuma hierarquização ou lógica sequencial ou qualquer outro método de acomodação. Abaixo alguns exemplos do material enviado através do Facebook.



22:39

1. HOJE EU ACORDEI COM UMA PERGUNTA MUITO INSISTENTE NA CABEÇA:

O que eu quero falar/responder com a minha arte?

2. HOJE EU ACORDEI COM UMA CERTEZA NA MINHA CABEÇA:

Quero fazer arte.



22:52

1. HOJE EU ACORDEI COM UMA PERGUNTA MUITO INSISTENTE NA CABEÇA: ..."Prá onde que eu vou?!"
2. HOJE EU ACORDEI COM UMA CERTEZA NA MINHA CABEÇA: ".É prá frente que se anda."



**Ana Bandeira** · Amigo(a) de [Cecília Lauritzen Jácome](#)1. Porque não consigo lembrar tudo o que se passa nos meus sonhos, mesmo sabendo que passei a noite toda sonhando? 2. A partir de hoje, vou dormir com uma caderneta e uma caneta prá anotar tudo o que sonho.

- [Curtir](#)



**Debora Azevedo** · 15 amigos em comum1) Pra que? 2) No fim, nada disso importa.

há 2 minutos via [celular](#) · [Curtir](#)



**Daniel Coelho** · 261 amigos em comum

- 1) Meu presente influencia meu futuro e meu passado?
- 2) Eu Sou absolutamente livre aqui e agora!

há 2 minutos via [celular](#) · [Curtir](#)



[Antonio Macalão de los Santos](#) Completando a segunda: acordei com a certeza de que cada vez preciso estar aberto as



[Andreia Campagna](#) 1. Que dia é hoje?



[Andreia Campagna](#) 2. Tenho que mudar muitas coisas na minha vida!

há 19 minutos · [Curtir](#)

Estes são apenas alguns exemplos de vários que passaram a integrar a *PD* conforme pode ser conferido no referido material. A grande contribuição e o maior resultado da segunda etapa estão diretamente ligados a investigação no caminho do texto, visto que as improvisações corporais não atingiram efeitos significativos. A aproximação do período natalino trouxe trabalho remunerado e outros compromissos para os atores, tirando-os dos encontros e fazendo com que, na realidade, se desencontrassem, exatamente o contrário do que se poderia desejar.



Figura 49: Experimento *M*, Segunda Fase.



# 4.

*“E assim, as figuras fazem girar o teatro em torno de seus eixos de pesquisa que são, no fundo facilmente identificáveis: a relação entre mecânico e vivo, entre o pensamento e a máquina, a fronteira entre o homem e a máquina, entre o homem e o animal, entre o humano e o não-humano, entre a vida e o pensamento, entre a matéria viva e a forma, entre as palavras, e não as coisas, mas os vivos, etc.” (PEYRET, 2012)*

## metamorfoses.

“Tomando em sua mão algumas sobras do mundo, o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele. A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose.” (Henri Focillon, apud SALES, p. 92)

Henri Focillon é autor do livro *A Vida das Formas*, nele explicita a qualidade original e livre da representação artística, procura demonstrar que a arte constitui um cosmos harmonioso, perene e dinâmico, avivado por um movimento interno próprio. Focillon acredita que a arte é sempre o ponto de partida ou o ponto de chegada de experiências estéticas ligadas entre si, formando uma espécie de proveniências formais múltiplas que ele designa por *M*. São estas *M* que dão à obra de arte o seu carácter único e a fazem participar da evolução universal das formas plásticas que, ainda segundo Focillon, “*estão submetidas ao princípio das metamorfoses, que as renova permanentemente*”. (FOCILLON, 2011, p. 17)

Trazer a palavra *M* para o interior de um processo de criação e elegê-la como tema central torna ainda mais evidente as *M* de que Focillon trata em seu livro sobre a vida das formas no tempo e no espaço. A imersão neste mote, tanto na prática, quanto na teoria, demonstra que a *M* é recorrente na arte, atravessa e envolve o ato criador, faz com que eu me aperceba dos diferentes modos de ação transformadora e sinta que “*o desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de formas novas*” (SALES, 2009, p. 77) Utilizar o termo como fonte operacional e trabalhar tão intimamente sobre ele, revelou que a *M* é um caminho de mão dupla: tanto pode acontecer de fora para dentro, de acordo com o comando do acaso e da

necessidade, algo inesperado que quando acontece não adianta protestar nem resistir; quanto pode ocorrer de dentro pra fora, quando nasce de uma determinação de ordem natural ou por uma decisão pessoal, uma ação deliberada. É possível, tanto ir ao seu encontro, quanto entregar-se e recebe-la. Em qualquer uma das duas formas irromperá um processo radical, doloroso e, às vezes, dilacerante, que corrompe e destrói as formas e conteúdos antigos, trazendo a renovação intelectual e espiritual, na qual os altares das velhas ideias serão destruídos. Sem querer cair num lugar comum, nem simplificar a magnitude e complexidade do conceito, posso dizer que é muito importante abrir-se à *M* ou, no mínimo, aceitar a possibilidade da sua presença e invasão sem aviso prévio. Estar aberto à mudança e a transformação, no sentido mais profundo do termo, requer coragem e disposição. O senso comum almeja fechar-se às *M*. Acredita e tenta manter-se distante delas, protegendo-se de diversas maneiras. Como artista, procuro trafegar na contramão. Ao abrir-me para a *M*, abro-me para o risco (pois *“sem aceitar o risco, não pode haver nenhum progresso, nenhuma aventura”*) (BOGART, 2011, p. 54), e para a desorientação:

Quero usar o teatro para questionar os limites e as fronteiras da experiência humana. Em toda peça que eu dirijo quero questionar meus princípios formais, estéticos, estruturais e narrativos. Quero permitir a desorientação pessoal necessária para entrar em contato com o material e as pessoas envolvidas. E quero incluir a desorientação como um fio no tecido de cada produção. (BOGART, 2011, p. 76)

Tenho certeza que a ocorrência da *M* nas mais diversas áreas do conhecimento já ficou fartamente demonstrada no decorrer deste estudo, assim sendo, cabe, agora, denunciar sua intrínseca inserção no percurso de criação de um objeto artístico, reconhecendo sua presença e participação constante nos diversos aspectos de uma

produção teatral. Durante todo o desenrolar da prática foi possível resgatar e atualizar antigas pesquisas sobre o espaço, o tempo, a palavra e o corpo, desta vez sob o olhar da *M*. Pude constatar que as *M* que ocorrem nestes quatro elementos caracterizam uma *M* bem maior, que eu poderia denominar de *M* da encenação. Entre outras coisas, ainda faria parte desta *M* da encenação a *M* que se manifesta na relação dos atores com os elementos e aquela que se processa na transformação dos objetos em signos ou na ressignificação destes. Mas, as *M* não param por aí. O processo ao processar-se acaba por reprocessar o artista/pesquisador, metamorfoseando-o (REY, 2002), e, além disso, a *M* replica-se e invade o campo da pesquisa e do próprio processo.

É possível, além de seguir o rastro das *M* que acontecem na pesquisa, no processo e no encenador/pesquisador, descrever o traçado deixado pelo caminho das ideias que surgiram nos laboratórios e que foram gravadas em diversos registros recolhidos a cada encontro e que aparecem, também, nos depoimentos dos atores. Então, além da *M* da encenação, do processo ou das formas, como diria Focillon, a avaliação das cenas brutas permite refletir sobre a *M* no discurso, ou seja, aquela que se dá na evolução das ideias e na criação dos elementos básicos da narrativa. Pensar naqueles momentos em que do conjunto de imagens algo se sobressai, desprende faíscas de sentido e começa a compor um fragmento narrativo que entra em contato com o tema maior. É na captura destes preciosos momentos que acontecem na maioria das vezes ao sabor do *A*, que o encenador/pesquisador volta constantemente sua atenção, interessado em reunir elementos para a construção da *PD* que vem para organizar e editar o imenso e variado material produzido pelos atores.

## metamorfose na pesquisa.

Acompanhado pela ideia de que o artista/pesquisador “*constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*” (REY, 2002 p 130), observo que houve uma significativa alteração nos objetivos iniciais lançados no começo da pesquisa e percebo que os mesmos se desintegraram, desestabilizando minhas ideias e colocações básicas sobre o assunto, para reorganizarem-se posteriormente. Sinto que houve, entre mim, o processo e a pesquisa, uma tríplice adequação que foi ativada pelo caos e pela escuridão em que tudo é lançado pela ação *A*, e que desembocou nas proposições atuais que são a elaboração da *PD*. Esta deve ser considerada como anotação de uma sequência de momentos que devem nortear o detalhamento da encenação, ou seja, a descrição de um conjunto de ações básicas de cada cena. A *PD* poderá ser reavaliada e, até mesmo, reescrita, pois se trata de um elemento vivo, fato que facilita uma contínua renovação na *M* de suas formas.

No andamento dos laboratórios diversas vezes me vi compelido a optar por escolhas que me conduziram a caminhos distintos daqueles projetados por mim lá atrás no começo desta trilha que, inicialmente, pretendia pesquisar uma profusão de conceitos diferentes e compor um artefato cênico completo e acabado. Foi preciso que eu me adaptasse às mudanças, exigências e desígnios do processo e procurasse, de fase em fase, equalizar meus focos de investigação, pois parece que a pesquisa em arte também segue a regra de revelação da obra:

Para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra. (REY, 2002, p. 130)

Para a efetivação da *M* se faz necessária uma sucessão de acasos. É como se toda *M*, para realizar-se em sua plenitude e força, fosse movida, primeiro, pela necessidade, e, depois, por uma conjunção de ações desestabilizadoras provocadas pelo *A*. Ao acolher a presença do *A* no âmago do processo, estava permitindo, sem saber, que ele se infiltrasse, também, no âmbito da pesquisa. É verdadeiro acreditar que, como na vida, o *A* sempre participa de qualquer projeto, mas isso não invalida a possibilidade de atraí-lo, tê-lo como um convidado especial, e não como um penetra indesejável. O senso comum, mais uma vez, aconselha que se faça um extenso planejamento estratégico, que se formulem metas, que se tracem objetivos, check-lists, controles, adequações, análises, etc., para diminuir ou, se possível, eliminar a participação do *A*. Reconhecer o *A* como um novo elemento estimulador da criação artística e tomar a decisão de trabalhar com a atuação do acaso é aceitar que ele se infiltre por todos os poros da criação. É renunciar ao planejamento ostensivo, é abandonar os planos, ou melhor, refazer novos e novos planos sabendo que vai desistir deles logo adiante. Segundo Barba: *“Você deixa reinar o acaso. Não busca a partir de uma lógica descritiva, mas dinâmica”*. (BARBA, 2010, p. 110) Certamente, o artista, ao enfrentar estas condições, passa a vivenciar momentos de solidão e medo de atirar-se no escuro para criar o que parece estar criando-se a si próprio. O encenador

habitado a colocar os atores em contato com a improvisação como fonte geradora de material passa ele mesmo à condição de improvisador, pois sob certos aspectos, a improvisação e o *A* equivalem-se, aproximam-se e atraem-se.

A experiência no dia a dia dos laboratórios, certamente, além de afligir a mim e aos atores, afetou a própria pesquisa. Os atores tiveram que lidar com o aspecto de um desgoverno, com uma busca, aparentemente, sem rumo, num laboratório que era uma selva de perguntas e um deserto de respostas. Quanto a mim, mesmo sabendo que *“se não há obstáculos suficientes em determinado processo, o resultado pode carecer de rigor e profundidade.”* (BOGART, 2011, p. 142), senti uma forte sensação de angústia e desamparo, insegurança perante os atores, a pesquisa e o processo como um todo. Dúvidas me atazanaram o tempo inteiro e eu também me perguntava seguidamente se sabia em que escuridão estava tateando e o que eu esperava encontrar lá adiante. Somente a certeza de estar vivendo uma experiência genuína do espírito e do coração me acalmava, estimulava e permitia que eu persistisse em desenvolver o processo apenas com a palavra *M*, e levar o princípio do *A*, de maneira coerente ou incoerente, *ad absurdum*. Concentrava-me ao máximo, queria estar atento aos acontecimentos fortuitos, as ações coincidentes e as próprias *coincidências* e *casualidades* que, é claro, surgiam a todo o momento do material gerado pelos atores. Os ouvidos e os olhos interiores se aguçavam para receber lições do âmbito do *desconhecido* e destacar possibilidades cênicas nas sequências de ações desenvolvidas nos laboratórios. Eu lutava para estabelecer prováveis associações, relações e sincronismo entre meus pensamentos, visões e ideias, e o material produzido. Como ensina o filósofo pragmático norte-americano John Dewey: *“o artista que se importa de modo peculiar com a fase da experiência (...) não evita os momentos*

*de resistência e tensão. Ao contrário, cultiva-os, não por eles mesmos, mas por suas potencialidades.”* (DEWEY, 2010, p. 77)

Com a aceitação irrestrita do A a pesquisa teve que assumir esta situação de conflito e metamorfosear-se como de resto ocorreu em cada um de nós participantes. O A não vem moldando somente o aspecto criativo ou poético-teatral da prática, pois ao mesmo tempo em que iluminou e enriqueceu o processo e a pesquisa, constituiu-se numa fonte inesgotável de problemas práticos que surgiram no andamento dos laboratórios e que tiveram que ser resolvidos, alterando tanto as questões pesquisadas, quanto os resultados esperados. Um processo de criação é um ato dialógico que acontece de maneira integrada e altamente complexa. Não é possível separar os diversos componentes positivos das dificuldades que integram o processo criador. A lista das dificuldades não pode ser abatida pelo rol de itens favoráveis. Eles interagem, atuam na evolução criativa. Portanto, deve-se considerar que o acaso está atuando diretamente tanto na pesquisa, quanto no processo criativo que acontece na sala de ensaio, bem como na desobediência aos planos e cronogramas.

Por tudo isso, cada alteração na rota, cada desvio no itinerário do processo forçosamente era acompanhado por uma reformulação da pesquisa. Cada decisão afirmada descartava, conseqüentemente, todas as outras possibilidades, mas enquanto as decisões eram tomadas, novas probabilidades eram criadas pelos atores. De fato, era do jogo corporal dos atores, que advinham os conceitos e noções que necessitavam ser investigados, das suas ações surgem vestígios de cenas que novamente se tornam escolhas. Por exemplo, quando os atores numa das sessões de improvisação sobre o tema produziram um material que nitidamente sublinhava a animalização dos seus corpos, que eram redefinidos pelas suas ações físicas (STANISLAWSKI, 1997) e movimentos corporais, ingressou no processo uma provável narrativa sobre a já citada discussão entre *humanidade/animalidade*, e incentivou-me a pesquisar sobre assunto. Assim, o processo vai se desenrolando e a pesquisa tem que ser constantemente reorientada em novos parâmetros, pois também ela constrói-se por tentativas.



**depoimento Bernardo Vieira (ator).**

*“E o teu trabalho foi uma coisa que me deu um baque. Porque é uma ordem que não é uma ordem da ordem, é uma ordem espontânea, subjetiva e tal.. uma ordem da desordem. Por mais que tu saibas pra onde tu tá querendo levar a coisa... mas é isso... de estar aberto pras coisas... Isso me incomodava muito assim de saber que eu... de tentar aceitar isso...”*

**depoimento Lilibell Torrejón (atriz).**

*“Eu também nunca soube pra onde que iria... mas, não sei... eu confio em você...”*

**depoimento Aline Jones (atriz).**

*“Gosto muito desta primeira etapa porque ela está num lugar que a gente não sabe o que é que vai ser, mas ela vai ser alguma coisa que me instiga muito, que fica perto deste lugar da performance... que a gente não está pensando em um espetáculo quadrado e de alguma coisa que tu já vai pelo texto...”*

**depoimento Pitti Sgarbi (atriz).**

*“Não sabia o que iria acontecer, e quando eu descobri que era uma pesquisa e eu era um dos ratos do laboratório não consegui dormir bem, fiquei pensando no que eu ia fazer, como eu ia fazer, aonde eu fui me meter!!”*

## metamorfose do processo.

Quando o artista não aperfeiçoa uma nova visão em seu processo de fazer, ele age mecanicamente repete algum velho modelo, fixado como uma planta baixa na sua mente. (DEWEY, 2010, p. 132)

Lá no início, nos primórdios deste projeto, tinha-se a proposta de encenar cinco cenas curtas trabalhando em cada uma as relações com o espaço, o tempo, a palavra e o corpo. As cenas seriam apresentadas em cinco espaços diferentes evidenciando cada um dos referidos termos e confrontando-os com a *M*. Por força dos acontecimentos, o processo foi se remodelando, reorganizando-se “naturalmente”. A ideia inicial das cinco cenas foi ultrapassada, e no lugar dela avançou-se para uma mais modesta que previa apenas um evento, possivelmente, uma cena com duração de trinta minutos. Mais adiante, tendo em vistas novas alterações no trajeto, também esta concepção foi abandonada em favor da criação e organização de uma *PD* que encerraria esta etapa do processo e da pesquisa.

Encontra-se fartamente exemplificado no decorrer deste estudo que o processo sofreu perturbações de várias classes e ordens que forçaram a tomada de decisões por este ou aquele caminho. Mesmo assim, é claro, que além da palavra *M*, algumas coisas foram mantidas a todo custo, como por exemplo, uma frase que acompanha o processo desde seu início: “*O meu propósito é falar de corpos que foram mudados em diferentes tipos.*” (Ovídio). Manter em alta consideração esta frase fez com que, nas três etapas do processo, o fio

condutor fosse o corpo do ator, suas manifestações, ações e movimentações. **E** foi deste centro que partiram todas as perceptíveis transformações sofridas ao longo do percurso. Estas transfigurações foram feitas de crises, de idas e vindas, de desorientação, de escolhas, das construções e destruições que caracterizam a violência inerente ao ato criativo. (BOGART, 2011). Foi, exclusivamente, dos corpos dos atores em fricção e confronto com a palavra *M* que o processo foi se desenrolando e se articulando como ideias e/ou propostas para a composição de cenas. Houve um momento em que cheguei a pensar em retornar a ideia inicial de montar cinco cenas em cinco lugares diferentes porque eu saía com ideias e proposições diferentes de cada laboratório. Ao final da primeira etapa eu tinha anotações sobre (1) a cena do barro; (2) a cena dos ovos; (3) a cena dos moradores de rua; (4) a cena com a “ilha”; (5) a cena do cilindro giratório; e (6) a cena dos casulos. Ao final da segunda fase, visto que foram trilhados caminhos absolutamente diversos e apontaram para outras tantas probabilidades, principalmente, no que diz respeito aos textos que surgiram e que foram descritos anteriormente.

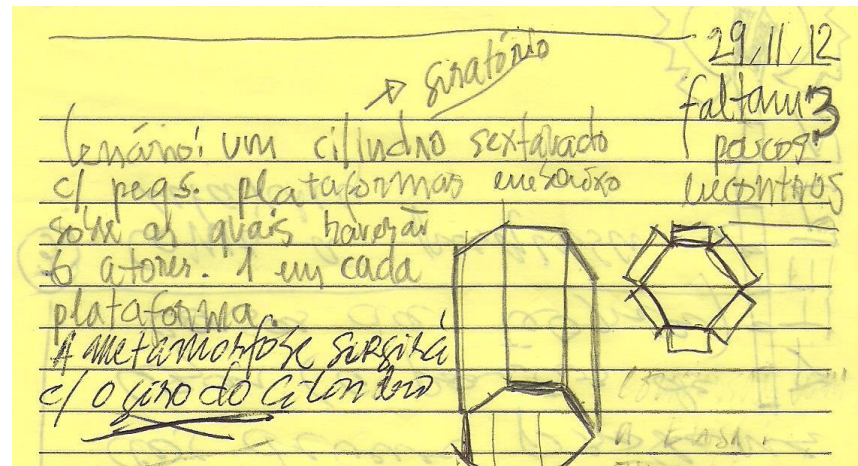


Figura 50: Cilindro giratório - proposta de cena. Caderno do Diretor.

Quando decidi, na primeira fase, trabalhar com três grupos distintos ( o que por si só já daria uma excelente pesquisa) apareceram duas opções principais: a primeira, operar em cada grupo com um mote diferente, oferecendo estímulos diferentes aos seus componentes, e pesquisar três aspectos dessemelhantes da *M*; a segunda, experimentar os mesmos motes nos três grupos e analisar os diferentes resultados que, fatalmente, surgiriam. A primeira opção foi testada apenas nos encontros iniciais, pois devido a oscilação na frequência de alguns elementos dos grupos, acabei dando preferência a segunda alternativa. Desta forma, o trabalho proposto no Grupo de Segunda era avaliado e reapresentado ao Grupo de Terça com ligeiras e pontuais modificações que visavam mais o aprofundamento das questões abordadas do que a apresentação

de uma proposta inédita e/ou divergente da anterior. Da mesma forma acontecia no encontro com o Grupo de Quarta, eu reelaborava as proposições, alterando-as e/ou direcionando-as para um foco similar. Mesmo assim, a utilização dos mesmos motes, muitas vezes dos mesmos objetos e dos mesmos estímulos, fossem musicais ou no âmbito das propostas do encenador, geravam materiais cênicos diversos que me inspiravam possibilidades cênicas diferentes.

Para exemplificar vou narrar uma situação: os encontros da primeira etapa foram realizados durante os meses de junho, julho e agosto, época do rigoroso inverno da região sul. Devido ao frio congelante e a falta de calefação da sala, seguidamente os atores usavam cobertores verdes para cobrir-se em momentos de relaxamento ou no espaço final, normalmente, dedicado ao bate-papo. Como os cobertores estavam sempre por perto, aos poucos, passaram a ser usados em cena.



Figura 51: Metamorfose 1 - Aquarela do encenador.

Então, por exemplo, numa improvisação do Grupo de Segunda, três atores me induziram a produzir a aquarela que aparece na figura 51, pois o uso que deram aos cobertores somados às roupas, aos adereços que utilizavam e ao ambiente no qual a improvisação se realizava, conduziu minha imaginação para a figura de três enormes baratas. Já o grupo da noite seguinte utilizando os mesmos cobertores reproduziu figuras que remetiam a ovos e seu jogo de ações me levou a imaginar a cena retratada na aquarela da Figura 52.



Figura 52: Metamorphose 2 - Aquarela do encenador.

Estimulado pelas duas experiências anteriores, na noite do Grupo de Quarta partiu de mim a proposta de utilizar os cobertores como elementos da improvisação. Os atores deste grupo usaram cordas para pendurar-se na estrutura superior da sala e auxiliaram uns aos outros a encapsularem-se em gigantescos casulos para desta forma começar o trabalho de improvisação. Imaginando que a cena poderia acontecer num bosque ou mata virgem fechada, o trabalho desta noite deu origem a aquarela da Figura 53 e uma breve

descrição da “cena” no Caderno do Diretor. Cabe ressaltar que a impressão foi tão forte que este fragmento foi escolhido para fazer parte da *PD*.



Figura 53: Metamorfose 3 - Aquarela do encenador.

Ao conduzir os laboratórios mantive acesa ideia de que: *“O processo de criação é este enfrentamento desencontrado entre o caos e a ordem, entre desequilíbrio e equilíbrio.”* (REY, 2002, p. 133). O fato de não trabalhar sobre a estrutura sólida que é representada pelo texto dramático e a presença de personagens



que dialogam e representam papéis e contam uma história inteligível jogou, a mim e aos atores, na área sombria do desconhecido. A presença constante do *A*, conforme exposto no item anterior, ao mesmo tempo em que gerava hesitação e instabilidade, afigurava-se como um processo inusitado, através do qual se pode transpor barreiras e acessar, mesmo que vagamente, o inconsciente. Mas, penso que por mais inseguros e desconhecidos que sejam os terrenos pelos quais os participantes do processo se aventurassem ou mergulhassem, certamente, acabar-se-ia em terra firme, pois como já disse: *não saber o quê fazer não é igual a não saber o que se quer* ou, digo agora, aonde se quer chegar. Graças à opção em colocar atores, encenador/pesquisador e processo em estado de improvisação (tornando este termo como equivalente ao *A*) joga-se alguma luz sobre sentidos da palavra *M*. Os atores iluminam aspectos corporais da *M* e criam fragmentos de discursos sobre o assunto, enquanto buscam, eles mesmos, sofrer a *M* “*que os tornará obra*”. (AZEVEDO, 2002, p. 175) O encenador/pesquisador procura responder ou reagir no instante mesmo “*em que o acaso surge em nossa atenção*” (OSTROWER, 1995, p. 4) e imbuir-se de conteúdos cênicos (possivelmente) significativos que pudessem ser reunidos numa *PD* que se relacionasse com a *M*. No âmbito do processo, a cada laboratório, surgiam novas descobertas, apresentavam-se um leque de insólitas possibilidades que se uniam para traduzir cenicamente a *M*, como aconteceu, por exemplo, quando o uso da máscara emergiu numa das experimentações livres entre os atores (Figura 54), pois as metamorfoses “*podem ser evocadas mediante procedimentos mágicos ou com o uso de trajés e máscaras*” (LEHMANN, 2007, p. 128).

As noções de “roupa” é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais. (...) e se utilizam de máscaras animais dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usados no contexto ritual apropriado. (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, P. 393)



Figura 54: Atores usam máscaras em improvisação. Laboratório 5.

As máscaras ganharam um destaque que pode ser observado, tanto descrito na *PD*, quanto encenado na última etapa deste processo. Não só pelos motivos estudados em Viveiros de Castro, mas, principalmente, por que:

Em todos os registros o teatro é transformação, *metamorfose*, e cabe levar em conta a advertência da antropologia do teatro de que sob o esquema tradicional da *ação*, se encontra o esquema mais geral da *transformação*. (LEHMANN, 2007, p. 128)

## metamorfose do encenador – pesquisador.

A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra. (REY, 2002, p. 123)

Tive a sorte de nascer numa data que me permitiu acompanhar as metamorfoses históricas mais agudas que atingiram a prática teatral no decorrer do século XX, e presenciar a transformação paulatina da mentalidade dos criadores. Em 1974, quando ingressei no CAD (sigla pela qual é conhecido hoje é o Departamento de Arte Dramática – DAD/IA/UFRGS), os ventos teatrais sopravam da Polônia a traziam notícias sobre as experiências de Grotowski e seu teatro laboratório. As possibilidades espaciais multiplicaram-se, os laboratórios com os atores proliferaram-se pelos grupos do mundo inteiro. Julian Beck e Judith Malina vieram a São Paulo. Notícias divulgavam as experiências com o potencial dramático do tempo que Bob Wilson fazia nos EUA. Michael Kirby pregava o *happening*. Quantas ideias, quanta transformação em tão pouco espaço de tempo. Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral*, publicado na França em 1966, fala da função do autor e avalia que “*A evolução a que assistimos assemelha-se a uma mutação.*” (P.72). No epicentro de tremendas ondas sísmicas estão: a percepção do teatro como arte autônoma; a ratificação inquestionável da função do encenador; a mudança de atitude em relação ao texto; e a exigência de uma mudança de postura, também, em relação ao ator. A disseminação das informações sobre o que acontecia no mundo

espalhou uma diversidade interminável de ideias, experimentações e novidades que apontavam para um momento e uma época feérica de investigações no campo teatral. A ocasião contagiava, também, os criadores locais fazendo com que muitos grupos e encenadores porto-alegrenses embarcassem no grande barco das transformações cênicas, testando novas formas e alterando os limites da cena embalados pela revolução que acontecia na Europa e nos EUA.

Como participante ativo desta reviravolta artística, mas também, filosófica e científica, fui me constituindo como encenador a cada montagem que se somava em meu currículo e, de forma autodidata, apoiando-me nas minhas influências, buscando referências, e inventando meu próprio caminho como encenador com base nas informações vigentes ao longo desta trajetória. Como já foi dito, me fundei como um daqueles diretores de teatro à moda antiga, embasado em parâmetros tradicionais e, até mesmo, preconceituosos em relação a esta função. Minha formação conduziu-me a um posicionamento autoritário e uma postura vinculada à valorização excessiva do texto, permitindo-me apenas mediatizar o sentido de texto ou, no máximo, oferecer uma visão pessoal da obra. Máximas infinitamente repetidas me ensinaram a *criar uma relação de respeito e não de competição com o texto; a não querer aparecer mais do que ele; a não pretender mostrar-me melhor do que ele; a descobrir e revelar todas as suas nuances e possibilidades*. No começo de minha carreira como encenador eu entendia que a palavra era a essência do drama e seu elemento principal. Ainda bem que esta fase não se prolongou por muito tempo, pois fui, aos poucos, me desvencilhando destes e de outros conceitos

ultrapassados e me associando aos novos ventos que sopravam com força e estilhaçavam, não só o *textocentrismo*, mas também a hierarquia entre os instrumentos do espetáculo.

Mas o problema de ser um encenador que toma como referência modelos antiquados, não afeta apenas o trato com o espetáculo como um todo, concerne, principalmente, a relação diretor/ator, que se ressentem com o exercício do poder autoritário e soberano de um sobre o outro. É claro que existem atores que beberam das mesmas fontes, e, ainda hoje, dão preferência ao velho diretor teatral, pai comandante detentor do cetro da aprovação/desaprovação. (SPOLIN, 2006, p. 6) No primeiro caso, o diretor se enche de respostas básicas e genéricas e veste uma capa de segurança a toda prova, para “enfrentar” os atores. No reverso da moeda estão os atores que esperam todas as indicações e definições e propostas e todas as respostas do começo ao fim do processo. A leitura atenta de Roubine, Grotowski, Artaud e Peter Brook embalaram meus primeiros passos numa abissal mudança paradigmática em minha maneira de pensar o teatro, de percebê-lo em mim e refletir sobre uma conduta ética e estética, e uma orientação mais aberta. Estes quatro mestres me inocularam o veneno de um novo teatro, com um novo diretor, e seus ensinamentos renovaram minhas lentes, revigoraram meus olhos e apresentaram novas paisagens ao meu olhar. Mas, os resquícios de uma visão de diretor que persiste desde o início do século XX, não são fáceis de apagar, principalmente naquilo que diz respeito à relação entre o encenador e os atores, por tratar-se de uma relação interpessoal e por isso mesmo sujeita as inflexões do caráter, da moral e do comportamento humano, que são mais resistentes à *M*.

Em 2009 o Grupo Depósito de Teatro, como integrante oficial do Projeto Usina das Artes, passou a ocupar a Sala 402 da Usina do Gasômetro. No ano seguinte ingressei no curso de Mestrado em Artes Cênicas, fato jamais imaginado em momento algum da minha vida. Abria-se um novo espaço físico ao mesmo tempo em que se ampliava o meu espaço acadêmico. O momento de um salto para a reorientação das minhas buscas artísticas, liberdade para me lançar em direção a chamado *teatro experimental*. Com este espírito de independência e liberdade encenei os espetáculos: *Solos Trágicos* (2010) e *Violência & Paixão* (2011), e imbuído dos mesmos sentimentos trabalho na composição do Experimento *M*. Considero meu retorno à vida acadêmica um divisor de águas. Um verdadeiro *upgrade* em minha vida como artista, já que me senti convocado a reavaliar minha produção passada, bem como, provocado a refletir mais profundamente sobre meus próximos passos na criação cênica. Então, atualmente é um momento em que procuro me abrir para mais uma transformação da minha visão teatral, onde eu deixo de repetir mecanicamente, ou programadamente, alguns gestos e ações do passado que teimam em dificultar minha relação com os atores, e passo a insistir na metamorfose do meu *modus operandi*.



Figura 55: *Violência e Paixão*.

No caso do Experimento *M*, várias fatores contribuíram para as *M* do encenador e do pesquisador. As escolhas do primeiro direcionavam as preocupações e estudos do segundo, enquanto que este, em troca, ia revelando a dimensão teórica que toda obra contém em si mesma e causando um redimensionamento do processo e conseqüentemente do criador. (REY, 2002) Investigar sobre a *M*, refletir sobre ela sob a ótica do *A*, e descrever minha “*confrontação pessoal com o processo de criação*” (REY, 2002, p. 128) neste estudo a na confecção da *PD*, fazem com que eu torça para que o dramaturgo espanhol Fernando Arrabal tenha total certeza do que fala quando diz que: “*Quanto mais o obra do artista for governada pelo o acaso, confusão e inesperado, mais estimulante e fascinante será.*” (ARRABAL apud CARLSON, 1997, P.445). Mas, acima de tudo, é compor um experimento cênico a partir de uma única palavra que está gerando os fios que entretecem o casulo de dentro do qual eu renascerei metamorfoseado, pois:

Nas práticas teatrais em que o percurso que conduz ao espetáculo já não consiste na realização de um texto e uma linguagem previamente definidos, em que a sala de ensaio se torna o lugar onde se engendra o projeto, o fazer teatral resulta do diálogo da equipe consigo mesma e a concepção se detém sobre o processo. A função do encenador sofre uma transformação paradigmática, uma vez que já não se trata da competência de realização de uma ideia, da fiscalização de uma linguagem, mas da fundação das formas e das relações de criação. (TROTТА, 2006)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Rosyane Trotta é pesquisadora e doutora pelo Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Em [www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06\\_018.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_018.pdf)

( Percebo que, até aqui, estou utilizando indistintamente as palavras *diretor* e *encenador*. Uso-as como sinônimos.

Então, talvez, se faça necessário e pertinente abrir um parêntese para esclarecer alguns pontos: (1) explicar porque, na maior parte das vezes, não traço uma diferença na nomenclatura; (2) o quê eu entendo por ser um encenador; (3) se existe alguma distinção entre os termos, visto que existem modelos diversos, que distinções são essas?; (4) levando em consideração apenas o presente processo, posso dizer que me senti confortável dentro do modelo de encenador proposto por Patrice Pavis?

Recorrendo ao meu velho parceiro Roubine, lembro que, “no sentido moderno atribuído a palavra”, o primeiro artista nomeado como encenador foi Andre Antoine. Roubine ensina que Antoine foi a primeira *assinatura* do teatro, equiparando-se a maneira como Manet ou Cézanne assinavam seus quadros. Além disso, coube a Antoine teorizar sobre a encenação ao sistematizar suas concepções. Roubine diz:

“reconhecemos o encenador pelo fato de que sua obra é outra coisa – e é mais –do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas, ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas a peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator.” (ROUBINE, 1982, p.25)

No *Dicionário do Teatro Brasileiro*, de J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, o verbete “*diretor*” simplesmente remete para “*encenador*”, onde se lê: “*trata-se do agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na*



*concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma plateia.*” O verbete revela que o encenador é o responsável pela opção estética do espetáculo, e que o termo vem a ser a tradução “*do seu correspondente francês metteur en scène*”. Mas, o referido registro faz uma ressalva ao afirmar que “*o termo empregado mais frequentemente, entre nós, para expressar esse ofício, como foi descrito acima, é o de diretor teatral.*” Já Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, tem o verbete “*diretor de teatro*” (directeur de théâtre), o qual é relacionado com a figura do administrador, responsável pelo orçamento e programação do teatro, entre outras coisas. Encontram-se também os registros “*direção de ator*” (direction d’acteur) e “*direção de cena*” (régie). Este último se refere à pessoa responsável pelo palco, “*principalmente quanto ao som, à luz e a contra-regragem*”, e o primeiro termo está ligado à pessoa que aparelha, que orienta o ator em seu trabalho sobre si mesmo. Em Pavis aparece o termo “*encenação*”, coisa que não acontece no *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Além deste, Pavis também discorre sobre o verbete “*encenador*”, que define como sendo “*pessoa encarregada de montar uma peça. Assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição.*” É interessante notar que o *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos, que não tem registros associados aos termos “*encenação*” e “*encenador*”, define “*direção*” como sendo, exatamente, o produto da criação do diretor que resulta num espetáculo de teatro. Já o “*diretor*” é definido como “*o principal responsável pela parte artística da produção de um espetáculo*”, e a ele compete “*a definição do elenco, a condução dos ensaios, a coordenação do trabalho dos demais artistas e técnicos, e, acima de tudo, a formulação da proposta intelectual do espetáculo e a definição do estilo a ser adotado.*” Percebe-se, então, uma forte coincidência entre o que o professor Vasconcellos chama de *diretor* e o que Pavis define como *encenador*, e que de fato

existe certa correspondência em relação aos dois termos, que são mesmo, muitas vezes, por diversos autores, utilizados como sinônimos.

A partir destas informações chego as minhas próprias deduções sobre uma distinção entre o vocabulário de nomes. Tomando como referência os termos franceses “*metteur em scène*”, geralmente traduzido por *encenador* (mas que também pode significar *realizador*), e “*régisseur*”, que é traduzido como “*gerente de palco*”, mas que também pode ser entendido como “*diretor*”<sup>45</sup>, entendo que o diretor, ou seja o *régisseur*, sugere uma visão exercida a partir de um forte componente de autoritarismo e através da imposição de ideias; enquanto que o encenador (*metteur em scène*) está mais fortemente associado a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia um sistema de sentido e mantém o foco criativo na linguagem determinada para a cena. Concluo que o termo *encenador* pode ser considerado uma espécie de evolução da expressão *diretor*, pois enquanto este último assume uma conotação mais dura, de uma prática mais executiva, na qual os atores devem submeter-se as leis rígidas de composição e diretivas demasiado tirânicas, o primeiro, ou seja, o encenador vincula-se a ideia de conciliador dos diferentes componentes da representação, reúne e coordena a intervenção de diversos criadores e decide as conexões entre os diferentes elementos cênicos buscando a formação de um sistema orgânico completo.

Sendo, então, o responsável por uma concepção de conjunto e pelo desenho da ação dramática, é o encenador que concebe, rege e harmoniza a totalidade do espetáculo. E é sob o grande guarda-chuva oferecido pelo termo *encenador* que

---

<sup>45</sup> Segundo *Le Robert* o termo *régir* significa dirigir, gerir, governar.

se abrigam as diferenças e divergências entre, por exemplo, Bob Wilson e Peter Brook, entre Ariane Mnouchikne e Frank Kastorf. A denominação coloca-se como único denominador comum no qual todos os “modelos” de encenadores possam ser reunidos.

Quanto a mim, considerando apenas o presente processo, com a prevalência dada a pesquisa, me vi absorvido por um, digamos, hibridismo entre o encenador e o pesquisador, sentindo-me desenvolver uma *pesquisa de encenação*, ou uma *pesquisa de encenador*. Se eu fosse fiel ao encenador, sinto que deveria rejeitar as adversidades e seguir um plano estético claro e pré-determinado, sem jamais abrir mão de qualquer coisa que pudesse comprometer a chegada, o resultado, ou seja, o espetáculo. Mas, o encenador teve que, forçosamente, abrir espaço para o pesquisador, teve que tornar-se mais maleável, teve que se adaptar as situações, mesmo que isso significasse que o resultado não seja o espetáculo, e, sim, um caminho que aponte em sua direção. )



Figura 56: Croquis de Yannis Kokkos para Tartuffe

## metamorfose no discurso – *PD*.



Figura 57: Hilda Hilst in *Claustro*, *Dr. QS* e *Solos Trágicos*.

Olhando para trás, pensando no longo percurso que já trilhei no teatro, considerando minha experiência, a de meu grupo e a de outros encenadores e grupos com os quais tive oportunidade de trabalhar, é notório que, tradicionalmente, uma montagem começa a partir da escolha de um texto, seja ele dramatúrgico ou não. Alguém (na maioria das vezes o diretor) traz para o grupo um texto teatral, um roteiro, uma poesia, um conto, uma letra de música, uma bula de remédio ou a lista telefônica, e propõe aos atores um projeto de encenação. Ou, pode ser que, por necessidade ou prazer, um grupo de atores percorra sebos, livrarias e bibliotecas catando textos que serão lidos e confrontados em intermináveis reuniões, até que uma das suas leituras seja

escolhida e receba a chance e a honra de ser encenada. Não saberia dizer quantas vezes ouvi a clássica conclamação: “Precisamos encontrar um texto para nossa próxima montagem”. É claro, que a montagem pode ocorrer a partir de uma ideia, um *insight*, uma imagem, mas o que estou querendo demonstrar é que a tradição teatral ocidental reza que a encenação parte de um texto. Comigo nunca se deu de forma diferente e minhas montagens sempre tiveram como ponto de partida um texto dramático.

Com toda certeza, este fato não é um privilégio nem uma deficiência minha, já que se trata de uma tradição de sacralização do texto, uma supervalorização do material textual que vem desde os gregos, atravessa os tempos e se desenvolve a pleno vapor a partir do século XVII e marca de maneira indelével o espetáculo ocidental. Vê-se, então, que as formas teatrais vinculadas ao texto (tragédia e alta comédia) merecem total relevância desde um passado remoto, enquanto as práticas teatrais que valorizam outros elementos do espetáculo, tais como a farsa, a pantomima, a comédia de bufões, e, inclusive, a *commedia dell'arte*, são consideradas insignificantes e rotuladas de, no mínimo “popular” ou até mesmo marginal. Historicamente, interiorizou-se um sistema de valores que só veio a ser questionado a partir do século XX, quando o mundo teatral ocidental dividiu-se entre uma ala fiel ao texto, aqueles que entendem o teatro como o texto e sua cena, e outro grupo, os dissidentes, que percebem o teatro como uma arte autêntica e autônoma. (ROUBINE, 1982).

Independente deste racha que permanece até os dias de hoje, a tradição ocidental ainda é calcada no *textocentrismo*, ou seja, parte da premissa que o teatro se origina de um texto e depende dele para acontecer,

visto que o texto é a matriz que aciona todo o processo de criação cênica, alimentando a imaginação de encenadores, atores e técnicos, e induzindo-os, intelectual e criativamente, à composição do espetáculo. O texto é o centro organizador, pois que é ele que determina e orienta cada passo dado em direção à concretização da montagem. O teatro visto desta maneira é encarado como a mais perfeita tradução cênica ou o preenchimento de *lacunas* do texto (PAVIS, 2008), e deve subordinar-se e manter o mais alto grau de fidelidade às ideias do dramaturgo. O fato é que a relação entre texto e cena sempre foi, e continua sendo, conflituosa, responsável por uma discussão que se arrasta por pelo menos quatro séculos, e que, apesar de ser exaustivamente debatida, permanece incrustada no pensamento teatral de muitos encenadores e atores da contemporaneidade. É claro que, atualmente, uma enorme parcela das produções teatrais se distancia desta visão clássica em relação ao texto e trabalha no sentido contrário ao compromisso com o texto e com a hierarquia dos elementos teatrais (LEHMANN, 2007), mas é indiscutível que mesmo as experiências contemporâneas mais inovadoras “*não inventaram um teatro sem texto*” (ROUBINE, 1982, p. 70), e que o texto continua sendo o sustentáculo do império teatral.

O texto no sentido de um conjunto essencial de significados (organizado geralmente em forma de “drama” e fixado por escrito) que a encenação podia modificar, modular, acentuar, radicalizar, mas não ignorar por completo, este texto continua um elemento constituinte para o teatro até os dias de hoje. (LEHMANN, 2009, p.87)

Retornando a reflexão sobre minha relação com o texto, como artista formado pelas ideologias vigentes no século XX, percebo que me tornei um híbrido. Já fiz referência no item anterior quanto ao meu apreço e valorização excessiva do texto na escala de valores do espetáculo no início de minha carreira. Mas, é incontestável que me libertei da tutela do autor e acolhi a permissão para tratar o texto como um material, como mais um elemento, como um pretexto para a criação teatral, e logo me filiei à corrente que acredita que o teatro deve afirmar-se como uma arte específica, autocéfala e soberana, e é contra a submissão da encenação ao texto. “*A finalidade do teatro é o espetáculo.*” (ROUBINE, 1982, p. 57) Mas, é notório que tanto Artaud quanto Craig, tanto Meyerhold quanto Baty, Brecht, Grotowski, Brook, Kantor, Mnouchkine, e uma lista infindável de encenadores, utilizam-se do material textual para, a partir dele (ou através dele), construir suas experimentações cênicas. Cada um inventa e reinventa uma teoria sobre o *tratamento* que o texto deve receber e procura justificar o seu uso desta ou daquela maneira. Nas mãos destes encenadores, o texto transforma-se em um “*texto-pretexto*” (ROUBINE, 1982, p. 66), ou, simplesmente, um *pretexto* para a encenação. Ou como afirma Tadeusz Kantor: “*Nós não representamos Witkiewicz, nós representamos com Witkiewicz*”. (KANTOS apud PICON-VALLIN, 2006, p. 78)

Passo a passo, de montagem em montagem, venho cuidadosamente radicalizando no emprego do texto apenas como um *pretexto* para a montagem de uma peça, e ao exercício de desierarquizar as linguagens envolvidas na composição da escritura cênica. Vejo-me como eclético, bebendo em diversas fontes sem observar uma linha rígida de pensamento, mas, mesmo realizando experiências no campo do texto dramático,

percebo em mim mesmo e nos atores com os quais tenho trabalhado que estamos fortemente presos a um pensamento ainda acorrentado as exigências do drama. Escravos da fábula, dos personagens e da estrutura dramática com começo, meio e fim. As minhas experiências anteriores ao espetáculo *Solos Trágicos*, originaram-se de um texto da dramaturgia nacional, e, se posso afirmar que autorizei a mim mesmo a apropriação cada vez mais contundente, e perceber em cada uma das montagens várias experimentações formais, posso também, inegavelmente, constatar que me servi de conteúdos fortemente associados a mais tradicional estrutura, melhor seria dizer, cultura dramática.

Em *Arena Conta Plínio Marcos*, projeto já citado que constava da montagem de três peças de Plínio Marcos, o texto era o centro da encenação. Dediquei-me a pesquisa espacial, a sonoplastia e a iluminação. A camada visual se destacava, mas o centro era o texto na íntegra. Havia até um choque entre a ousadia visual e espacial e a atuação naturalista dos atores que encarnavam e defendiam bravamente seus personagens. Já na montagem de *O Pagador de Promessas* realizada no ano 2000, sobre o “clássico” de Dias Gomes, alguns fatores forçaram a tomada de decisões no sentido de colocar as ações num contexto que as fizesse desviar de sua significação implícita (BARBA apud FÉRAL, 2004, p.120), e exigiram uma reorganização dos elementos textuais: (1) as redundâncias e repetições contidas no texto; (2) a previsibilidade do desenvolvimento da intriga; (3) a realização da encenação num espaço não-convencional (adro da igreja Nossa Senhora das Dores); e (4) a popularidade da obra. Tudo isso motivou cortes, alterações na ordem das cenas, acréscimo e supressão de personagens, eliminação dos espaços de tempo, *dosagem* do equilíbrio entre a continuidade imposta pelo texto



e a simultaneidade das ações e da cena (FÉRAL, 2004) e do jogo proposto pelos atores, que atuavam diretamente sobre a atenção do público, buscando desestabilizar sua compreensão e provoca-lo sinestesticamente. (BARBA apud FÉRAL, 2004, p.122).

No ano seguinte, com a montagem de outro clássico da dramaturgia brasileira, *Auto da Compadecida*, escrita em 1953 por Ariano Suassuna, foi necessário que se fizesse um trabalho de renovação do texto: cortes profundos, principalmente no segundo ato, onde o autor é mais prolixo e as *falas* e situações se repetem à exaustão; inserção de uma personagem extraída de outra peça do mesmo autor; introdução de duas cenas inteiras com a intenção de alterar a rota previsível da conhecidíssima fábula de João Grilo e Chicó. O massudo texto de Suassuna foi, à duras penas e à custa de onze meses de ensaios diários, transformado numa *escritura cênica*, cuja interação de todos componentes excitavam os sentidos dos espectadores e contribuíam para gerar “*uma energia que se transforma em movimento*” (BARBA apud FÉRAL, 2004, p.122), capaz de construir um caminho neste gênero difícil que é a comédia.

Nas duas montagens citadas acima, foram realizadas operações no texto, no sentido de confiar ao ator a criação e a execução de uma mutação no *texto larvário* – aquele escrito pelo autor conforme foi lido pela primeira vez pelo elenco – transformando-o em ações e conjuntos de ações, tais como são definidas por Barba:

As ações incluem quase a totalidade do fenômeno espetacular: os movimentos e a fala dos atores, o universo sonoro e visual, a intriga, mas também os vazios entre as cenas, a progressão de um ritmo, de

uma intensidade, a utilização dos objetos, as interrelações e interações entre os personagens. (BARBA apud FÉRAL, 2004, p.120).<sup>46</sup>

Desta metamorfose do texto origina-se a encenação, que é provocada pela intensa tensão entre o *texto* e o *texto performativo*, resultando na tessitura de uma *escritura cênica* ou *texto espetacular*. Além do que poderia ser chamado de *partitura do diretor*, adiciona-se a *partitura do ator*, que é composta por sua presença corporal, seus gestos, atitudes, figura e energia, e pelo prazer de estar em cena “e jogar com o texto, sobre o texto apesar do texto, além do texto”<sup>47</sup> (FÉRAL, 2004). É na fricção entre o texto e o trabalho do ator, no “trabalho de um sobre o outro”<sup>48</sup> (FÉRAL, 2004) que se estabelece uma complementaridade entre um e outro e se cria um efeito de singularidade para o espectador.

Afora o trabalho dos atores, outros dois elementos contribuíram decisivamente na composição de ambas as *escrituras*: (1) a participação de um grupo de músicos durante todo o período de ensaios, fez com que a música se integrasse como uma nova dramaturgia da peça, criando uma trilha sonora que era inseparável de qualquer outro componente do espetáculo; e (2) a opção de encenar o espetáculo utilizando o palco no formato que Barba denomina como *espaço-rio* (BARBA, 2010, p. 86), mas que no nosso jargão teatral é chamado de

---

<sup>46</sup> Tradução minha. Do original: “*Las acciones Incluyen casi la totalidad del fenómeno espectacular: los movimientos y el habla de los actores, el universo sonoro y visual, la intriga, pero también los vazios entre las escenas, la progresión de un ritmo, de una intensidad, la utilización de los objetos, las interrelaciones e interacciones entre los personajes.*” (BARBA apud FÉRAL, 2004, p.120).

<sup>47</sup> Tradução minha. Do original: “*y jugar con el texto, sobre el texto, a pesar del texto, más allá del texto*” (FÉRAL, 2004).

<sup>48</sup> Tradução minha. Do original: “*trabajo de uno sobre el outro*” (FÉRAL, 2004)

*sanduíche*, ou seja, a peça acontece numa área retangular, na qual o público pode acompanhar acomodando-se em qualquer um dos lados maiores, e a peça se desenrola no meio destas duas plateias, que estão próximas e se enxergam uma à outra. Estes fatores, sem sombra de dúvida, foram determinantes na elaboração de uma nova dramaturgia; na criação de novos significados; no estabelecimento de uma metáfora que se realiza diante do espectador. (DUBATTI, 2008)

O resultado de todo este processo produz um novo texto escrito, um tecido, uma tessitura complexa, que, como numa *colagem*, trata-se de um arranjo feito a partir do uso de diferentes matérias de dissemelhantes texturas ou não, que são superpostas ou reagrupadas num todo para comunicar, não mais o texto, mas o espetáculo. As resoluções que levam a ajustar o texto à cena e a cena ao texto inscrevem-se num processo de *apropriação* que não visa recuperar um sentido perdido ou oculto em lacunas deixadas pelo *texto dramático* (PAVIS, 2008), mas antes, provocar uma ruptura com os sentidos reconhecidos nos elementos colados, inaugurando uma nova possibilidade estética através da fragmentação e da surpresa.

Esta *apropriação* se dá nos termos descritos por Fernando de Toro como “*a inscrição de estruturas, temas, personagens, materiais, procedimentos retóricos do passado no tecido mesmo de um novo texto (...) articulado em passado/presente*”. (2008)<sup>49</sup> De Toro chama este procedimento de *intertextualidade* e o subdivide em intertexto, palimpsesto e rizoma. Os modos de *intertextualidade* que integraram o processo de composição

---

<sup>49</sup> Tradução minha. No original: “*la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto (...) articulada en pasado/presente*”. (2008)

dos dois espetáculos, em que pese o empirismo e a timidez com que foram aplicados, baseavam-se na tessitura de elementos sonoros e visuais e cumpriram, guardados os devidos limites, com cada uma das três funções propostas por De Toro.

Nas três experiências que se seguiram: *Hilda Hilst in Claustro* (2004), *Dr. Q.S. – Quiriozas Qomédias* (2005), e *Solos Trágicos* (2010), afastei-me mais ainda do texto tradicional e experimentei alguns procedimentos ligados à composição do *texto espetacular* (FÉRAL, 2008, p.111) ou *escritura cênica* (PAVIS, 2005, p.131) Termos que podem ser vistos como sinônimos, mas que trazem em si sutis diferenças. Particularmente, prefiro o segundo. Nestas peças o texto é considerado “*apenas como elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como o regente desta configuração.*” (LEHMANN, 2007, p. 19).



Figura 58: Espetáculo Violência e Paixão, 2011.

Nos três espetáculos utilizei uma técnica de colagem entre textos dramáticos, tragédias clássicas, biografias pessoais dos autores, poesias, prosas e fragmentos para propor um texto que fosse além do texto dramático. Minha intenção, nos três casos, era propor uma tessitura composta de várias camadas e diferentes texturas, trabalhando com conceitos de intertexto, palimpsesto e rizoma. (TORO, 2008, P.307) Especialmente na composição do texto final de *Solos Trágicos*, onde penso ter atingido uma radical experiência rizomática. Em cada uma das ocasiões, foi possível penetrar mais profundamente num processo de *apropriação* e pesquisar o efeito da colagem não só a partir de elementos diferentes (texto dramático, música, espaço/arquitetura/cenografia, etc), mas *tecer* o próprio *texto linguístico* num ir e vir constante entre as improvisações dos atores e os recortes feitos a partir da obra inteira de Hilda Hilst em *Hilda Hilst in Claustro*; da obra e da vida de Qorpo Santo em *Dr. QS*; e de tragédias de vários autores clássicos, modernos e contemporâneos no caso de *Solos Trágicos*. Nas três montagens criou-se, propositalmente, uma área de *emaranhamento* que provinha diretamente da colagem e justaposição dos diversos elementos linguísticos. O *texto* continuava sendo usado como ponto de partida, como matriz da encenação, mas provoca-se a fragmentação da fábula, a desestabilização da intriga e um trânsito entre as três formas de intertextualidade indicadas por De Toro:

Por inter-texto, simplesmente compreendemos a presença de um texto *A* em um texto hóspede *B*, isto é a relação entre um hipotexto (texto de referência: *A*) e um hipertexto (texto hóspede *B*), enquanto que o palimpsesto é um manuscrito raspado para ser reutilizado. O primeiro texto pode, normalmente, ser

decifrado debaixo do texto sobreposto. Rizoma é uma rede indeterminada e interminável, onde novos tecidos são enxertados, guardando pouca ou nenhuma relação com a rede original; e está caracterizado pelos princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia. (2008, p.307)<sup>50</sup>

O que se verifica na prática das três experiências narradas, é um jogo que altera-se, modifica-se o tempo todo, alternando de um caráter para outro, de maneira não estanque, sendo ora uma forma, ora outra. O trabalho com a intertextualidade permite que, já na organização dos elementos textuais, uma *M* radical do texto, que ora se traduz como um palimpsesto, ora como um rizoma e ora como um intertexto, por que em algum momento o espectador consegue fazer uma ponte com a origem e fonte textual, mas às vezes se efetua uma transformação radical no intertexto, alterando sua estrutura e deixando somente um vestígio do texto original. Mais raro, pelo menos nestes três casos, é o surgimento da intertextualidade rizomática, que *“não deixa nada para trás, somente um referente falso que oblitera o texto matriz e, de fato, ostenta a ausência de*

---

<sup>50</sup> Tradução minha. No original: Por inter-texto, simplemente comprendemos la presencia de un texto *A* en un texto huésped *B*, esto es la relación entre un hipotexto (texto de referencia: *A*) y un hipertexto (texto huésped *B*), mientras que el palimpsesto es un manuscrito raspado para poder reutilizado. El primer texto puede, normalmente, ser decifrado debajo del texto sobrepuesto. Rizoma es una red indeterminada e interminable, donde nuevos tejidos son insertados, guardando poca o ninguna relación con la red original; y está caracterizado por los principios de conexión, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia. (2008, p.307)

*toda fonte ou uma presença vazia simulada.*” (DE TORO, 2008, p.307)<sup>51</sup> Em cada uma destas peças o *texto larvário*, através da utilização dos procedimentos de intertextualidade comentados acima, foi metamorfoseado radicalmente em *escritura cênica*, pois é no *tecido* destes intertextos que se configura o *texto espetacular*. (DE TORO, 2008), isto se dá na tensão, ou fricção, entre “*os termos opostos e complementares da dialética que confronta texto e cena*” (BARBA apud FÉRAL, 2004, p.128)<sup>52</sup>.

Com a aproximação entre a experimentação prática e o conhecimento teórico, é possível sentir-se amparado por estudos que justificam os caminhos que foram escolhidos no dia-a-dia dos ensaios e da composição de cada um destes espetáculos. Por outro lado, o novo conhecimento adquirido faz-se instigante e desafiador, mostrando que sempre existe espaço para avançar na pesquisa sobre novas técnicas e procedimentos textuais. Depois de investigar processos de *colagem* e de experimentar com as intertextualidades, que outros recursos abrem-se à pesquisa de novas possibilidades textuais? Que novos procedimentos serão necessários para conduzir o ator na criação de novas textualidades? Como encarar que *tudo é texto*?

Se concebemos o texto como ‘roteiro’ num sentido mais amplo, ou seja, se compreendermos uma performance, um ritual, uma montagem teatral como a realização de um projeto, este sempre será uma

---

<sup>51</sup> Tradução minha. Do original: “... *no deja nada detrás, solamente un referente falso que oblitera el texto matriz y, de hecho, ostenta la ausencia de toda fuente o una presencia vacía simulada.*”(2008)

<sup>52</sup> Tradução minha. Do original: “*los termos opuestos y complementarios de la dialéctica que confronta texto e escena*”.

espécie de “texto”, independentemente de estar fixado por escrito ou não, e todo tipo de encenação continuará o “duplo” ou a sombra de algo que a precede. (LEHMANN, 2009, p. 88)



Figura 59: Dr. QS - Quiriozas Qomédias (2005).

Proponho, agora, uma breve interrupção para, na página seguinte, esclarecer termos e conceitos relativos ao *texto* que vem sendo utilizados durante este tópico que trata da *M* do Discurso.

Depois destes rápidos comentários ilustrativos sobre terminologias que envolvem *texto*, retorno para finalizar o assunto sobre a *M* do Discurso.



## Texto

Em linguística, a noção de **texto** é ampla e ainda aberta a uma definição mais precisa. Grosso modo, pode ser entendido como manifestação linguística das ideias de um autor, que serão interpretadas pelo leitor de acordo com seus conhecimentos linguísticos e culturais. Seu tamanho é variável.

"Um texto é uma ocorrência linguística, escrita ou falada de qualquer extensão, dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal. É uma unidade de linguagem em uso." COSTA VAL, 1991.

Um texto pode ser escrito ou oral e, em sentido *lato*, pode ser também não verbal.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Texto> - acesso em 26 de junho de 2013

## Texto Dramático

É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie dos outros tipos de textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para um eventual encenação; a etapa "derradeira" – a encenação da lista telefônica – quase não parece mais uma piada e uma empreitada irrealizável! Todo o texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena (PAVIS, p. 404, 1999).

## Texto Espetacular = texto cênico

É a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo o arranjo e interação formam a encenação. O texto espetacular é portanto uma noção abstrata e teórica, e não empírica e prática. Ela considera o espetáculo como um modelo reduzido onde se observa a produção do sentido (PAVIS, p.409, 1999).

O texto espetacular é, mais simplesmente, o resultado de um apertado tecido entre o texto e os outros elementos da representação, um tecido em que os elementos estão estreitamente imbricados e são quase inseparáveis (FERAL, p. 111, 2004).

## Texto Performativo

O “*texte performatif*” (texto performativo) é um texto inseparável de sua representação cênica. Só existe na e pela representação. É esta última a que não somente lhe dá sua ancoragem cênica, sua coerência e seu sentido, mas também que lhe permite existir. (...) O texto performativo apela não somente ao jogo, mas também a todos os elementos da representação ( FERAL, p. 108-109, 2004).

## Escritura Cênica

A escritura (ou a arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico para por em cena – “ em imagens ou em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. (...) A escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas intenções, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral (PAVIS, p. 131-132, 1999).

## Texto Larvário

É aquele escrito pelo autor conforme foi lido pela primeira vez pelo elenco. O texto original.

## Partitura de Diretor

A partitura do diretor (PD), que poderia também ser chamada de partitura da encenação é a notação através de textos, imagens e notações musicais que fixa um pré-texto espetacular no momento exato em que o diretor intervém no processo selecionando e editando momentos, fragmentos de textos, de improvisações, de imagens, enfim, de material bruto que o ator fornece e que são “*partituras (físicas, verbais, narrativas) a serem selecionadas e editadas pelo encenador*” (TROTТА, 2006, p. 157). O diretor estabelece cenas, ordena-as, descreve como visualizava as personagens e suas relações e desejos, elabora emendas, transições e *passagens* de uma cena para outra, de uma situação para outra, definindo os elementos e adereços. A PD anota e procura descrever minuciosamente todos estes movimentos e servir de guia para a composição do objeto artístico.

Encaro o presente processo como o desenrolar de um novo capítulo, de uma nova experiência e um novo desafio na minha trajetória como encenador e pesquisador, porque, pela primeira vez, encaro um processo de criação sem o cinto de segurança proporcionado pela presença do texto dramático – *el guión* – impresso e distribuído a todos da equipe. Desta vez, se ainda parto do verbo, é certo que não tenho a salvaguarda, a cobertura de retaguarda, que são os diálogos, as didascálias, os personagens, a trama e o pano de fundo e o reforço do texto dramático. A provocação aqui é fazer a roda girar a partir de uma única palavra que, tanto autoriza a *“interrogar, através do corpo, das palavras (texto) e do movimento, os múltiplos aspectos do corpo”* (MARTIN, 2008, p. 3) do intérprete, quanto serve como estímulo para a *“exploração da várias camadas (íntima, social, política, estética, histórica e artística) do corpo”* (IDEM) do ator.

No *Experimento M*, além dos procedimentos já citados e que se referem *“a estrutura circular em que o diretor recolhe o material criado pelos atores e costura a escrita de um alfabeto coletivo”* (TROTТА, 2006, p. 156), retomo um procedimento que utilizei em *Solos Trágicos*, que foi a composição de uma *Partitura do Diretor*, que também poderia ser chamada de *Partitura da Encenação*. *Solos Trágicos* era uma investigação sobre a tragédia através dos tempos, e tinha uma estrutura simples: como o nome indica cada um dos sete atores estava encarregado de um solo, enquanto os outros seis interpretavam o coro de cada solista. Foram selecionados e destacados de seus textos originais inúmeros “bifes” de diversas tragédias de autores famosos antigos e contemporâneos. Lado a lado, sem ordem e sem hierarquia, foram colocados trechos de textos de Antígona, Macbeth, Hamlet, Agamenon, Ofélia, Ajáx, Electra, Ifigênia, Polinices, Orestes e alguns

personagens retirados da “tragédia” *Cruzadas* do autor francês Michel Azama. Depois de três meses de trabalho, quando os textos foram definindo-se em idas e vindas durante os ensaios e nas preferências e enunciação dos atores, desembocamos numa terrível encruzilhada repleta de questões que necessitavam urgentemente de respostas: como cada ator proferia textos de dois ou mais heróis trágicos, de forma que não eram os heróis que pronunciavam os textos. Então quem era? Que personagens estavam interpretando? Como *colar* estes textos de tradições diferentes e de assuntos diversos, ligados apenas pelo fato de que eram trágicos? E outras tantas perguntas que se encontraram num momento particular do processo tornando-o confuso e empacado.

Exatamente neste momento, intervi no processo e como um cirurgião, fui extirpando momentos, fragmentos de textos, de improvisações, de imagens, enfim, de material bruto que o ator fornece e que são “*partituras (físicas, verbais, narrativas) a serem selecionadas e editadas pelo encenador*” (TROTТА, 2006, p. 157).

Em vez de fazer personagens dialogar e desafiar um ao outro, cria-se um “diálogo” mais abstrato e estrutural entre modos de construção de discursos. Esta configuração tectônica das formações discursivas se aproxima do princípio da montagem que procura criar oposições e incongruências significativas, cisões ou suturas significantes. BAUMGÄRTEL, 2010, p. 36)

Fui criando cenas, colocando os solos na ordem em que seriam apresentados, pois até este momento, a ordenação da apresentação de cada solo era sorteada, fato que demandava num espaço de improvisação para

transitar de um solo para outro. Descrevi como visualizava as personagens, tanto os sete heróis quanto os coros, elaborei emendas, transições e *passagens* de uma cena para outra, defini os diversos elementos e adereços. Ou seja, coloquei na forma de uma *escritura cênica* (PAVIS) a descrição pormenorizada de muitas das ideias que brotaram nos laboratórios e ensaios, organizando-as e dando-lhes algum sentido comum, estético e teatral. Redigi a *tessitura* combinando os múltiplos fios tecidos pelos atores e devolvo-lhes uma guia – el guión – que lhes dá permissão para solidificar suas performances e para encaminhar a finalização, melhor seria dizer lapidação, do seus trabalhos. Penso que havíamos conseguido um excelente material que estava quase no ponto de maturação, e que possibilitou a fixação de uma narrativa, sem engessar demasiadamente o espetáculo numa forma final. Mas, o maior ganho foi que a *PD* trouxe mais segurança tanto aos atores, quanto ao encenador, que, finalmente, tinham um *texto*, uma partitura em comum, algumas sequências que prometia certa lógica e parecia suficientemente compreensível. No decorrer de sua utilização no processo a *PD* relaciona-se direta e intimamente com este, desaguando – com pequenos cortes e acréscimos – na feitura do espetáculo, visto que, ela traz em si a (tentativa de) descrição do próprio.

Voltando ao relato do *Experimento M*, é sabido que o texto não existia antes do início do processo e que seria construído num diálogo permanente com a cena, cabendo, no caso, ao encenador selecionar e estabelecer a forma como se opera este consenso, bem como, as escolhas ligadas ao texto. (TROTТА, 2006, p.161) Diversamente dos processos anteriores expostos no começo deste capítulo, nos quais o método usado para compor a tessitura foi a colagem, no presente percurso orientei-me na direção do conceito de *bricolagem*,

tanto no sentido introduzido pelo famoso antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que em seu livro *O Pensamento Selvagem*, explica que *bricolagem* seria uma técnica que permite criar um *objeto* novo a partir de fragmentos, partes e pedaços de outros *objetos* e/ou *materiais*, nos quais se pode enxergar, como num caleidoscópio, frações e reflexos dos *objetos* primários (LÉVY-STRAUSS, 1989), quanto no ponto de vista da coreógrafa canadense Sylvie Fortin, que conceitua o termo *bricolagem metodológica* da seguinte maneira:

Por *bricolagem* metodológica entendo a integração dos elementos vindos dos horizontes múltiplos, o que está longe de ser um sincretismo efetuado simplesmente por comodidade. Os empréstimos aqui são permanentemente integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo. (FORTIN, 2010, p. 86)

Sylvie Fortin também fala em *autoetnografia*, algo próximo da autobiografia, que se caracteriza “*por uma escrita do eu que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si*” (FORTIN, 2010, p. 90). Assim como uma coleção de documentos, relatos, entrevistas, fotografias integradas a observação participante e a participação observante caracterizam os dados etnográficos, “*a corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo*” podem, também, ser reconhecidas como fontes de informações autoetnográficas. (FORTIN, 2010) O *bricoleur*, então, seria capaz de adaptar e de utilizar em sua obra quaisquer materiais encontrados, já utilizados ou não, inclusive de ordem autoetnográfica – experiências anteriores, intuições, pensamentos, valores, gestos, sobras, fragmentos, bagagens – entabulando “*uma espécie de diálogo*” (LÉVI-STRAUSS, 1989) consigo

próprio para retornar, sempre, ao seu inventário pessoal que é constituído tanto por materiais tangíveis quanto intangíveis, visíveis e invisíveis, que em algum instante pertenceram a outra instância de significação.

A utilização da *bricolagem* como procedimento, que foi extremamente importante na primeira fase da prática de campo, se faz presente neste estudo onde meu olhar se dirige a mim mesmo e escrevo a partir de minha própria experiência para tecer uma análise reflexiva da prática de campo, como sugere Sylvie Fortin. Mas, a *bricolagem* como metodologia não se concentra apenas nestes dois itens, já que também na composição da *PD* este recurso é aproveitado com a intenção interrogar o meu tesouro de ideias e possibilidades procurando “o cada um deles poderia ‘significar’, contribuindo, assim, para definir o conjunto a realizar” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 39), no caso para delimitar o *texto espetacular*.

Diferentemente de *Solos Trágicos*, em *Experimento M* penso que foi prematura a minha intervenção. Considero que a definição da *PD* foi um procedimento absolutamente necessário ao desenvolvimento da pesquisa, mas precipitado em relação ao processo. O resultado desta “*violência necessária*” (BOGART, 2009, p. 35-45) é um diamante em estado bruto, já que as escolhas, decisões e definições bloqueiam as infinitas possibilidades que são deixadas para trás. Em compensação, pude perceber a *PD* como um elemento vivo, mutável e dinâmico, sempre aberta a modificações, cortes, alterações, bem como a novas *M*, e que poderá receber novos tratamentos e ser reescrita *ad infinitum*, pelo menos enquanto não ocorrer o engessamento do processo na forma de um espetáculo “acabado”. Como diz Peter Brook: “A regra fundamental é que, até o

*último momento, tudo é uma forma de preparação, e portanto temos que correr riscos, sabendo que nenhuma decisão é irrevogável.*” (BROOK, 1999, p. 21).

Nas idas e vindas da pesquisa, nos prós e contras do processo, penso ter experimentado métodos de trabalho incomuns e inusitados. Poderia ter sido, simplesmente, mais um processo de criação de um espetáculo, mas não foi. Foi um processo baseado totalmente na tentativa e no erro, um processo de pesquisa e de elaboração, de escolhas, mas também de rejeição, de *M* e *A*. Brook, diz que o *A* existe e não é o mesmo que sorte, pois *“obedece a regras que não podemos compreender, mas certamente pode ser estimulado e fomentado.”* (BROOK, 1999, p. 102) Ao “brincar” com o *A* o projeto foi alçado a competência do imprevisível. Realmente, oscilei em altos e baixos, passei por crises e aflições de diversas durações, mas mergulhei e vivenciei ao pé da letra o *“pressentimento sem forma”*, que alguns anos depois, Peter Brook aperfeiçoou chamando de *“intuição amorfa”*. Pessoalmente, prefiro *pressentimento sem forma*, que o célebre diretor inglês conceitua como: *“uma espécie de intuição indistinta, mas poderosa, apontando para uma forma básica, que é a fonte de atração que a peça exerce sobre ele.”* (Idem).

Durante o percurso pude testar as diversas *M* que habitam as entranhas do teatro, dos atores e do encenador/pesquisador. E quando falo em mais de uma *M* sei agora que não estou vulgarizando o termo, porque a grande experiência foi observar a ocorrência destas *M* que, voltando a historinha da borboleta (lembram?) não se dão sem sacrifício e dor em todas as suas fases, em todos os seus participantes. Em minha opinião, ao me dividir naquele que encena e naquele que reflete sobre aquele que encena e sobre o que ele



encena, ou seja, no artista que produz a obra e o pesquisador que cria conceitos sobre o processo, tenho vivido nestes quatro últimos anos, uma complexa *M*, uma reviravolta em meus conceitos como artista e na minha visão política do mundo como pessoa.

Três procedimentos foram muito positivos e somaram ao projeto: (1) a pesquisa sobre *bricolagem* que eu e os atores tivemos oportunidade de desenvolver; (2) a investigação sobre a nudez e suas diversas utilizações (aliás, este seria um assunto que eu gostaria de continuar pesquisando: quando a nudez é artística e o quê a torna vandalismo?); e, finalmente, (3) a experimentação sobre humanidade e animalidade a que nos dedicamos. Todos estes assuntos tramaram-se e resultaram na *PD* do *Experimento M* que encerra a pesquisa, neste estudo reflexivo que faço sobre o processo, e nas *M* pelas quais não ficamos incólumes.

*“Eu prefiro ser*

*Essa metamorfose ambulante*

*Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo*

*Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”*

*Raul Seixas*

# Experimento *M.*

## Partitura do Diretor.

*A cena acontecerá ao ar-livre, em área verde. Uma floresta, uma mata nativa, um bosque. Como por exemplo: no Jardim Botânico ou no Campus do Vale, ou no Laboratório de Análises da Faculdade de Agronomia da UFRGS*

*Este último foi o lugar que se mostrou mais apto a receber uma encenação pelas características demonstradas pela foto. Tem espaço para os espectadores, tem espaço e energia para a iluminação. Tem, praticamente, uma cena à italiana, com um belo proscênio gramado.*

*O espaço receberá uma ambientação cenográfica ainda indefinida. Alguma coisa pendurada em algumas árvores. Ou algo com as linhas das Ninfas.*

*O espaço receberá uma iluminação especial que destaque e esconda detalhes.*

### Cena 1.

O som dos tambores pode ser escutado ao longe. O batuque é ouvido pelos espectadores desde sua chegada, durante a aproximação até chegar ao local da apresentação. Batuque pesado. A música é executada por um grupo de três ou quatro instrumentistas, que não aparecem. O som dos tambores parece vir do próprio mato e segue num crescente até que os espectadores cheguem ao espaço cênico.

Quatro ninfas negras dançam entre as árvores. Elas estão nuas, apenas enroladas com linhas de costura ou de tricô de cores cítricas. As linhas vêm, ou parecem vir das árvores. As mulheres aparecem, somem e reaparecem. Seu movimento começa diáfano, sinuoso e polinizador, mas logo vai num crescendo junto com o crescer dos tambores.

Fumaça de gelo seco. Não pode ser máquina de fumaça, tem que ser com o antigo tonel de gelo seco. Uma senhora negra vestida apenas da cintura para baixo, com colares de cores cítricas vibrantes e um turbante amarelo ou uma espécie de coroa de papel machê.

Ela é uma rainha?

Ela surge de trás da grande escultura em meio a fumaça. Aparece diante da grande escultura de madeira escura que representa uma deusa grávida.

A rainha está sentada diante da escultura, sobre almofadas colocadas sobre um tapete que delimita e destaca o seu lugar.

À sua frente e tem diante de si duas cabaças. A cabaça da esquerda contém uma espécie de mingau ralo de cor escura, cor de cacau.

Na cabaça da direita também há uma substância de consistência semelhante a anterior, mas desta vez de cor clara ou levemente amarelada.

Ambas contém pedaços de coco, cravo, canela e outros temperos não identificados.

Os tambores não param.

As ninfas seguem com seus movimentos até o final da cena.

Cada um dos espectadores é convidado sentar-se na frente da Rainha, que olha diretamente no olho da pessoa. A Rainha entra em transe, revirando os olhos ou tremendo o corpo ou sacudindo forte a cabeça, etc. Dependendo da sensação que ela capta no espectador, ordena que ele beba uma porção desta ou daquela cabaça. A porção é servida com uma concha de pau e colocada numa pequena terrina feita de casca de coco ou de madeira.

Somente depois que todas as pessoas houverem passado por este ritual e estiverem acomodadas é que os tambores cessam e as ninfas somem completamente.

Durante todo tempo que a *Senhora Negra* permanece em cena, ela profere, em voz baixa, uma espécie de reza, um discurso inaudível e descabido num dialeto incompreensível.

Ela permanece sentada em seu lugar durante a cena seguinte.

## Cena 2.

O som dos tambores retorna mais baixo e em outro ritmo.

A mata, agora, vai se enchendo de fumaça.

Do nada, do meio da mata e da fumaça aparece um homem velho de cabelos brancos, está nu, fica agachado numa posição claramente copiada do quadro *Ancient of days* de William Blake.

O homem velho risca no chão alguma coisa semelhante ao desenho do quadro.

O batuque vai crescendo.

O velho recita uma cantilena em tom mais baixo. Diz o texto desconstruindo-o para que fique incompreensível.

O texto é o poema *Metamorfose* de Paulo Leminski.

Vai subindo a voz aos poucos, mas é sempre encoberto pelo som dos tambores que seguem crescendo até atingir um ápice sonoro.

A voz do *Velho de Cabelos Brancos* às vezes é amplificada por algum microfone que não aparece em cena. Seus gestos e batidas no chão também recebem o mesmo tratamento.

A fumaça segue aumentando.

A luz diminui para a entrada de projeções sobre as árvores. Sons da natureza amplificados.

Uma fita cassete com um trecho de uma discussão sobre o que é metamorfose.

O homem e a senhora “somem” no meio da fumaça.

Cessam os tambores. Corte. Breve silêncio e vazio. A fumaça se esvai.

## Cena 3.

Entra música de câmara ao vivo.

Execução da trilha sonora especialmente composta para o espetáculo pelo músico Adolfo Almeida Júnior, executada por um quarteto de instrumentistas.

Estes músicos também permanecerão fora da visão dos espectadores.

A música parece surgir da natureza.

Em determinado ponto da música, com movimentos quase imperceptíveis, os casulos e/ou ovos começam a mexer-se vagarosamente.

São nove casulos esverdeados que estão camuflados no ambiente.

Somente agora os espectadores podem perceber a existência dos casulos.

Tempo de maturação.

Movimentos de contração e expansão nos casulos vão os poucos sendo percebidos pela plateia. Muito lentamente, com paciência, dor e sacrifício causados por radicais transformações físico-químicas, os casulos vão se autodestruindo, desintegrando-se de dentro para fora, quimicamente, dando origem a seres estranhos, cobertos de espessa gosma de cor indefinida.

A música ganha novos contornos com movimentos de transição. As criaturas começam a desenvolver-se e a livrar-se daquela primeira pele gosmenta. As criaturas que nasceram diante dos olhos do público, agora se desenvolvem, manifestam algumas características “individuais”, fazendo com que o público as “conheça”.

Logo a seguir sentem fome pela primeira vez. A fome faz com que cada ser se abra para o ambiente e comece a relacionar-se com o meio.

A música cresce orientando as explorações corporais e ritmos dos atores-bailarinos.

Os primeiros contatos são de predador e presa, caçador e caça. A procura incessante pela comida e pela satisfação dos desejos de cada um.

Com uma transição marcada pela música os contatos passam a ser de procriação, a luta pela perpetuação da própria espécie.

Deste contato vai surgir a próxima geração de seres que trará em si uma mistura das características das criaturas anteriores dos quais eles foram originados.

A música cresce e domina a cena.

De repente começa a chover. Muita chuva.

As criaturas desta segunda geração parecem regozijar-se com a chuva. Primeiro saciam sua sede, depois brincam com a água até cansar-se. Deitam no solo molhado.

Durante a brincadeira com a água, atores-bailarinos aproveitam para esfregar as mãos em seus próprios corpos, de maneira que vão lavando suas maquiagens, limpando seus corpos. Quando deitam no chão devem estar praticamente limpos.

A música cessa. Os músicos continuam escondidos.

Breve silêncio e vazio.

## Cena 4.

Depois de um breve momento deitados e imóveis, os atores-bailarinos “acordam”. Sem pressa começam a levantar. Procuram suas roupas.

Vestem seus figurinos.

Conversam entre si. Um come uma maçã. Outro toma água. Etc.

Quando estão completamente vestidos os atores colocam uma máscara e pegam um bastão de madeira ou barra de ferro.

Dirigem-se, muito vagarosamente, um a um, cada um ao seu tempo, olhando diretamente para um espectador, provocando uma relação com um espectador em particular.

Deslocam-se ameaçadoramente na direção de um espectador.

Quando estão bem próximos, cada um divide com o “seu” espectador alguma questão, problemática ou situação pessoal que está lhe afligindo no momento.

Um após outro, variando o espectador, num crescente, os atores vão compartilhando questões, dúvidas, afirmações com os espectadores.

São perguntas variadas sobre assuntos variados e sem nenhuma hierarquia de importância, conforme demonstram as sugestões de textos abaixo.

O ritmo das perguntas dos atores é crescente.

Os atores trazem um microfone num pedestal e colocam-no no centro da cena.

Revezando-se continuam dirigindo-se aos espectadores.

A música retorna crescendo aos poucos.

Junto com a música, o ritmo e a movimentação dos atores vai crescendo rumo ao ápice. Num movimento de vai e vêm, os atores afastam-se e aproximam-se dos espectadores. Cada vez que se aproxima retira a máscara e por trás tem outra. São três máscaras até aparecer o rosto do ator.

A cena se desenvolve até um clímax final.

Um a um os atores vão “sumindo” na mata, por entre as árvores.

A música domina o ambiente.

A música sai de cena.

Fim.

### HOJE EU ACORDEI COM UMA PERGUNTA NA MINHA CABEÇA:

Como eu corto meus vegetais? E você, como você corta os seus vegetais?

Como alguém pode comer vísceras de animais?

E se não existissem as bananas?

Leões-marinhos, lobos-marinhos e elefantes-marinhos são tudo a mesma coisa? Parecem animais que saíram do mar e ficaram no meio de alguma criatura...

Qual o ponto mais urgente que eu devo mudar na minha vida?

Até quando judeus e palestinos seguirão se matando?

Afinal de contas eu sou contra ou a favor a diminuição da maioria penal?.

Solicitei no facebook que os amigos completassem a frase. O resultado está aí embaixo. Cada vez que os atores falarem com os espectadores se apresentarão dando o nome de uma das pessoas que contribuíram respondendo ao meu chamado.

## Referências.

- ABDALA JR, Benjamim. **Margens da Cultura** – Mestiçagem, Hibridismo e Outras Misturas. São Paulo: Editora Boitempo, 2004.
- ARAUJO, Antônio. **A gênese da Vertigem** – O processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, Sônia Machado de, **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BARBA, Eugênio. **Queimar a Casa** – Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator** - Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Carnaval/Canibal*. In: SHULER, Fernando e SILVA, Juremir Machado (Orgs). **Metamorfoses da Cultura Contemporânea**. Porto Alegre: Meridional, 2006, pp. 125-144.
- BAUMGARTTEL, Stephan. *Conflitos Estruturais no Texto Pós-Dramático: Reflexões sobre o deslocamento do conflito dramático na teatralidade performativa e sua aplicação na dramaturgia textual brasileira*. In: NAVAS, Cássia, ISAACSSON, Marta e FERNANDES, Sílvia (orgs). **Ensaio em Cena**. Salvador: ABRACE, 2010, pp 34 – 45.



BOGART, Anne. **A Preparação Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book** – A Practical Guide to Viewpoints and Composition. New York/NY: Theatre Communications Group, 2005.

BOGART, Anne. *Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores*. **Urdimento**, nº12, março 2009, pp. 35-45

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BROOK, Peter. **Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CARDOSO, Tatiana. *Treinamento do Ator – Plano para reinvenção de si*. 2009. 146p. **Dissertação** (Mestrado em Artes Cênicas), Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CARLSON, Marvin. **Performance – Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro** – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Unesp, 1997.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CHANGEUX, Jean Pierre. **Razão e Prazer – do cérebro ao artista**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DE TORO, Fernando. **Semiótica del Teatro: del texto a la puesta em cena**. Buenos Aires: Galena, 2008

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Cartografia Teatral: Introduccion al teatro comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2008

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del Teatro I**. Buenos Aires, Atuel, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Concepciones de Teatro**. Buenos Aires: Colihue, 2009.

ESCHER, Maurits Cornelis. **Gravura e desenhos**. São Paulo: Taschen, 2004.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria e prática: más allá de las fronteras**, Buenos Aires: Atuel, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**. Lisboa: Edições 70, 2001.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística*. Porto

Alegre: **Cena**, nº 7, 2010, DAD/UFRGS, pp. 85-95.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**, São Paulo: Vozes, 1998.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GOMEZ-PENA, Guillermo. *En defensa del arte del performance*. Porto Alegre: **Horizontes Antropológicos**, nº 24, 2005, UFRGS/IFCH, pp. 199-228.

GRAY, John. **Cachorros de Palha**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GROTOWSKI, Jerzy. *Exercícios* In: FLAZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (orgs). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp 163-180.

HARAWAY, Donna, **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HERBERT, Chantal e PERELLI-CONTOS, Irène. **La Face Cachée du Théâtre de l'image**. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003.

INGOLD, Tim. *Humanidade e animalidade*. In: **Revista Brasileira de Ciências sociais** 28 (ANPOCS).

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KANTOR, Tadeusz. **El Teatro de la Muerte**. Buenos Aires, De La Flor, 1984.

KUHN, Thomas S. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

LAPLANTINE, François & NOUSS, Alexis. **A Mestiçagem**. Tradução: Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LECOQ, Jaques. **El Cuerpo Poético**. Santiago, Cuarto Próprio, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

LÉVY-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

LOWEN, Alexander, **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.

LOWEN, Alexander, **Exercícios de Bioenergética**. São Paulo: Ágora, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *Manifesto da Pós-Modernidade –*

*Incorporar a Barbárie*. In: SHULER, Fernando e SILVA, Juremir Machado (Orgs). **Metamorfoses da Cultura Contemporânea**. Porto Alegre: Meridional, 2006, pp. 38-40.

MAFFESOLI, Michel. **O Instante Eterno**. São Paulo: Zouk, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Andrée. *Utopia e Outros Lugares do Corpo*. Porto Alegre, **Cena**, nº 9, 2011, DAD/UFRGS, pp. 1-21.

MONOD, Jacques. **O Acaso e a Necessidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

MORIN, Edgar. **A humanidade da humanidade** – a identidade humana. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.

OVIDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEYRET, Jean-François. *Um Teatro em Estado de Alerta*. In: RAMOS, Luiz Fernando (org). **Arte e Ciência: Abismo de Rosas**. São Paulo: Abrace, 2012, pp. 41 – 59.

- PICON-VALIIN, Beatrice. **A arte do teatro** – entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios, 2006.
- PIRES, Beatriz Ferreira. **Corpo Vazado, Transmudado** – Inscrições e Temporalidades. São Paulo: Anablume, 2009.
- PRADIER, Jean Marie. *Os Estudos Teatrais ou o Deserto Científico*. In: **Repertório**. Ano 3, nº4, 2000, pp. 38-55.
- PRIGOGINE, Ilya. **O Fim das Certezas**. São Paulo: UNESP, 2011.
- PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança**. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.
- PROCHNO, Caio César Souza Camargo. **Corpo do Ator** – Metamorfoses, Simulacros. São Paulo: Anablume, 2008.
- RIBEIRO, Renato Janine. *Pode existir uma utopia pós-moderna?* In: SHULER, Fernando e SILVA, Juremir Machado (Orgs). **Metamorfoses da Cultura Contemporânea**. Porto Alegre: Meridional, 2006, pp. 145-158.
- RICHTER, Hans. **Dadá: Arte e Antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jaques. **A Linguagem da Encenação Teatral – 1880 - 1980**. Rio de Janeiro: 1982.
- SALLES, Cecília Almeida. **O Gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 2009.
- SERRES, Michel. **Hominescências**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SPOLIN, Viola. **Improvisação Para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TROTTA, Rosyane. *Autoralidade, grupo e encenação*. São Paulo: **Sala Preta**, nº 1, USP/ECA, 2006, pp. 155 -164.

VINAVER, Michel. **O Programa de Televisão**. São Paulo: EDUSP, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: COSAC/NAIFY, 2002.