

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

VII MOSTRA + TEATRO DA FAP
MEMORIAL ESTÉTICO

Memorial Estético da VII Mostra Mais Teatro da FAP. Textos escritos pelos discentes, a partir de suas Montagens de Conclusão de Curso, dentro da Disciplina de Crítica Teatral.

Organização: Prof. Francisco Gaspar
Profa. Luciana Barone

Curitiba
2011

VII MOSTRA MAIS TEATRO DA FAP MEMORIAL ESTÉTICO - 2011

Equipe organizadora: Prof. Francisco Gaspar (coordenador)
Profª. Márcia Moraes
Prof. Márcio Mattana
Profª. Luciana Barone

Coordenadora de Extensão: Profª. Gisele Onuki

Participação Discente:

Diretores dos espetáculos (alunos do Bacharelado em Direção Teatral):

Betina Sclermer
Semy Monastier
Diana Sitonio

Atores dos espetáculos (alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral):

Pureza Amorim	Kaliupe Sachet
Thyane Antunes	Larissa Matos
Daiane Rafaela	Natalia Drulla
Maíra Godoy	Vânia Franco

Atores convidados:

Guilherme Akio
Gabriel Machado

Participação docente:

Professores Orientadores dos Projetos:

Prof. Cristóvão de Oliveira
Prof. Márcio Mattana
Prof. Paulo Biscaia

Orientação de Maquiagem: Profª. Márcia Moraes

Orientação de Iluminação: Profª. Nádia Luciani

Orientação ao Memorial Estético: Prof. Francisco Gaspar

Banca de Avaliação dos Projetos:

Prof. Cristóvão de Oliveira	Profª. Luciana Barone
Prof. Henrique Saidel	Prof. Márcio Mattana

Debatedores da Mostra de Processo:

Prof. Walter Lima Torres (UFPR) e Prof. Giancarlo Martins (FAP)

Coordenação Técnica do TELAB: Profª. Nádia Luciani

Monitores TELAB: Henrique Moreno Rocha e Régis Gonçalves

Apoio ao projeto: Imprensa Oficial.

Agência Financiadora: Fundação Araucária

Instituição promotora: Faculdade de Artes do Paraná.

Introdução

A Mostra + Teatro é um evento que reúne projetos de pesquisa e montagem teatral desenvolvidos pelos alunos dos Bacharelados em Interpretação e Direção Teatral da FAP, oferecendo seus resultados à comunidade. O conceito geral da Mostra é englobar pesquisas em que o processo e a cena nascem do texto, ou para ele convergem. Criada em 2005, a Mostra tem caráter anual, objetivando a disseminação do conhecimento cultural adquirido no desenvolvimento dos projetos, junto à comunidade.

Possibilitando contato com o público em dois momentos distintos, a Mostra proporciona esta disseminação, seja através do debate empreendido na etapa do processo de criação, que conta com professores, alunos, debatedores convidados e público em geral, seja por meio das apresentações das montagens. Assim, a Mostra agrega a pesquisa desenvolvida pelos discentes, teórica e artisticamente, atividades de extensão, estimulando a reflexão crítica, o exercício criativo, a prática de sua produção e o contato com a plateia, fundamentais à preparação profissional dos bacharéis.

Em 2011, em sua sétima edição, a Mostra apresentou os projetos *Pretérito Imperfeito*, a partir de texto de Dario Fô, *Eu que não sou aí onde estou*, a partir de fragmentos de Sarah Kane e Samuel Beckett, e *Katana*, a partir de conto de Ryonosuke Akutagawa.

Francisco Gaspar

(prof. Disciplina de Crítica Teatral)

Luciana Barone

(profa. Disciplina Direção III)

ESPETÁCULOS

Pesquisas, Processos de Criação e Montagens

Pretérito Imperfeito

Direção: Betina Schlemer

Elenco:

Pureza Amorim
Thyane Antunes

Coreógrafos: Alexandre Bóia, Renata Campos Fernandes e Ruana Roettger

Bailarinos: Alexandre Bóia, Matheus Gonzáles, Renata Fernandes, Ricardo Trojan

Direção Musical: Ricardo Trojan

Músicos: Ricardo Trojan, Daniel Amaral, Carlos Augusto Sá

Figurinos: Amabilis de Jesus (orientação), Fernanda Scarparo

Maquiagem: Márcia Moraes (orientação), Fernanda Scarparo e Daiane Rafaela

Cenografia: Betina Schlemer

Iluminação: Nadia Luciani (orientação) e Betina Schlemer

Supervisão de Dramaturgia: Thyane Antunes

Produção: Betina Schlemer e Pureza Amorim

Orientação: Cristóvão de Oliveira

Temporada: 22, 23 e 24 de novembro de 2011, 20h, TELAB – FAP.

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA EM “PRETÉRITO IMPERFEITO”

Betina Schlemer

1 PROPOSTA E PESQUISA

“*Pretérito Imperfeito*” tem o objetivo de trabalhar o universo onírico na encenação teatral. Para tanto, tem como base pesquisas em autores como Freud (2009), que oferece uma visão psicanalítica e operacional do sonho, ajudando a compreendê-lo; e o dramaturgo sueco Strindberg (1997, 1978) – o primeiro autor a reproduzir o sonho na forma teatral, estrutura dramática conhecida como “Drama de Estações”.

Estes autores formam a base para a proposta de construção da dramaturgia do espetáculo: o primeiro oferece o entendimento do sonho como tal; o segundo fornece a estrutura dramática.

Dessa forma o espetáculo encontra inspiração na estrutura do “Drama de Estações”: uma reprodução da forma incoerente, mas lógica, da estrutura do sonho por meio da progressão de cenas isoladas entre si, em que toda a perspectiva parte do eu, o personagem central do espetáculo, aquele que sonha (SZONDI, 2001).

Em “Pretérito Imperfeito” o “eu” que sonha será representado pela personagem “prostituta”. Para contar a sua história o seu “eu” foi dividido em dois personagens: “ego” e “alter ego”.

2 CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA

Para compor as estações do espetáculo foram definidos quatro temas para criação de cenas de estação (as cenas isoladas entre si) que representassem a história dessa prostituta e três momentos de transição criados a partir de fontes dos sonhos, de acordo com Freud (2009) podem ser o material infantil, o estímulo sexual e a realização de desejos.

Com relação aos temas, cada um deles procurou mostrar uma situação limite vivida pela personagem: o limite da loucura, do amor, do ódio, da dor, da alegria, entre outros, caracterizados pela mistura entre fantasia e realidade. Cada um teria o objetivo de revelar sua história: o que poderia ter sido, o que foi e o que não foi. A cena seria um lugar onde ela poderia ver a

si mesma, reviver suas lembranças, realizar suas vontades. Foram assim definidos os quatro temas para as cenas de estação, conforme descrito abaixo:

- **Incêndio:** momento em que a prostituta conhece um industrial em um bar e depois de executado o serviço, roubou todos os seus pertences. Indignado, o industrial vai atrás dela, recupera suas coisas e persegue a mulher para dar-lhe um corretivo. Como retaliação, ela coloca fogo no seu escritório.
- **Dignidade:** exposição da faceta “mulher que também ama”, recorrendo a uma parte mais sensível da personagem. Nesta estação a prostituta e seu alter ego falarão sobre o trabalho na fábrica, o sonho de ter uma família, filhos, de ser respeitada pelas outras mulheres.
- **Prostituta:** presa em um manicômio, ela passa por uma entrevista médica com sua psiquiatra, em que fala sobre sua infância, sobre suas primeiras relações sexuais, sobre o incêndio no escritório do industrial, sobre ser prostituta, sobre suas crises.
- **Violação:** a personagem relata o estupro que sofreu.

Para transformar essas idéias em texto, foi criada uma série de quatro a oito ações que contavam de forma resumida uma situação limite definida para a personagem. Como exemplo, abaixo pode ser visualizado o roteiro construído para a “Prostituta”:

- a) No manicômio estão a prostituta e seu “alter ego”, personificado na personagem da psicanalista.
- b) A psicanalista inicia a entrevista com a paciente;
- c) A prostituta fala sobre sua infância, sobre suas primeiras relações sexuais, sobre o incêndio no escritório do industrial, sobre ser prostituta, sobre suas crises.
- d) A psiquiatra dá o diagnóstico a prostituta e lhe dá a receita de um tratamento psicológico.

Os momentos de transição foram inseridos de forma a conduzir a passagem de uma cena de estação à outra, usando a música como estímulo, compondo um conteúdo dramático que suscitasse as fontes de sonhos citadas, a partir da perspectiva da personagem.

- **Estímulo sexual:** participação de dois bailarinos, que, junto com as atrizes desempenharão uma coreografia composta por movimentos corporais que denotem uma relação sexual. Os bailarinos serão figuras oníricas que representam a masculinidade e a sexualidade.
- **Material Infantil:** memória da personagem, personificado pela figura onírica de uma bailarina. Neste momento de transição, uma bailarina executará uma dança em meio a caixinhas de música/porta jóias espalhados pela cena, enquanto as personagens a observam.
- **Realização de desejos:** as personagens são observadas por outras mulheres como se ela estivesse na rua, e lançam sobre ela olhares ora preconceituosos, ora admirados, ora debochados, ora desinteressados. A partir dos olhares das figuras oníricas, o eu e o alter ego da prostituta revidarão ao julgamento, e colocarão então, o seu ponto de vista sobre essas mulheres na canção escrita especialmente para esta cena, sobrepondo assim a perspectiva do eu central sobre o outro.

Com os quatro roteiros em mãos e as idéias a respeito da execução das cenas de transição, poderia se começar a criação da dramaturgia.

Neste momento uma questão permeou a reflexão acerca da dramaturgia: Como construir uma atuação que pudesse ser percebida como consoante de um universo onírico? Na lógica da direção do espetáculo este processo deveria ser imediatamente instaurado.

Para a construção da atuação, uma definição acerca dos sonhos foi decisiva: “pensamos em conceitos e sonhamos em imagens” (FREUD, 2009, p.56). Para tanto, era preciso um corpo de atuação que suscitasse imagens, ou, que trabalhasse a partir delas. Uma técnica que supria as necessidades do projeto é a de atuação ou interpretação por estados.

De acordo com Carreira:

O mecanismo básico da interpretação por estados não se apoiaria em uma abordagem racional do projeto de personagem, mas antes de tudo, em uma experimentação com imagens provenientes daquilo que o ator experimenta como sensação ao construir o estado. Assim, a cena não seria um devir de respostas obtidas a partir do questionamento das 'razões' das ações das personagens.

Seria uma criação instrumentalizada a partir da associação das ações, textos das personagens, estímulos e releituras realizados pelo ator tendo como ponto de partida o jogo com os estados. (CARREIRA, 2010, p.3)

Segundo Pavlovsky (*apud* MATOS e CARREIRA, 2010, p.1) “o trabalho de interpretação por estados significa uma ruptura da psicologia da personagem: a irrupção, não somente de estados de exaltação, mas sim de outras matrizes, como expressão de intensidade do silêncio”.

Conforme Carreira (2010) o lugar do estado no processo criativo é instituir um caminho que terá seu começo em uma condição alterada ou deslocada daquele centro pessoal e identitário do ator. Assim, o processo de atuação por estados trabalha com emoções. Contudo, essas emoções são associadas com ações físicas, e a partir da relação entre as duas emergem os estados. De acordo com Giannetti e Carreira (2010) corpo e mente estão imersos em uma alteração psicofísica, ou um estado de alteração de corpo mente vivenciado pelo corpo do ator.

Giannetti e Carreira (2010) afirmaram que uma forma para alcançar um estado psicofísico pode ser iniciada pela busca de processos musculares e de respiração alterados, aqueles identificados quando passamos pela experiência de determinada emoção. A raiva, por exemplo, quais reações musculares e respiratórias ela suscita? O exercício inicia pela busca deste estado físico e sua percepção corporal.

Além de partir da sugestão de uma emoção específica, os estados também podem ser alcançados por meio do uso de imagens. As imagens oferecidas podem gerar um estado, que será descoberto ao longo do exercício e daí transferido para as sensações físicas. Este foi o princípio escolhido para o projeto.

Apropriando-se então da técnica de atuação por estados, iniciou-se o trabalho de construção da dramaturgia, a partir dos roteiros desenvolvidos. Para cada roteiro foram selecionadas duas ou três imagens e, a partir delas, iniciar a aplicação dos exercícios. Neste momento mais uma questão apareceu: de que forma o texto seria construído? A primeira idéia era a gravação e transcrição das cenas criadas a partir dos exercícios, idéia inviável, uma vez que os exercícios de atuação por estados produziam pouco

material verbal, o que resultaria então em uma escrita após a realização do exercício. Mas que metodologia usar para garantir uma produção contínua e que estivesse coerente com a pesquisa empreendida?

Vinculou-se então ao primeiro procedimento, a técnica de escrita automática.

Segundo Chénieux-Gendron:

O automatismo é um modo de produção de texto escrito, mas também de fala (no sonho hipnótico), ou ainda de grafismo. Escrever, falar, desenhar de modo tal que se dissipe o controle da razão e do gosto, e até mesmo que a consciência de si seja posta em surdina em proveito de mão que escreve, que traça sinais gráficos, ou da palavra que se profere: há um questionamento do sujeito por ele mesmo e do sentido de toda palavra, de toda e qualquer comunicação humana. (CHÉNIEUX-GENDRON,1999, p.55)

Dessa forma, a partir dos exercícios de atuação por estados e posterior aplicação da escrita automática poderia se trabalhar tanto a busca de uma interpretação baseada em imagens e na construção de imagens, como também o desenvolvimento da dramaturgia da peça.

No início do processo de construção da dramaturgia tomou-se contato com a técnica de atuação por estados, até então estranha à equipe. A partir de registros teóricos, formatou-se a maneira de execução dos exercícios, a partir de um estímulo imagético. Dessa forma, os exercícios de atuação por estados consistiam na apresentação de imagens pré-selecionadas pela diretora e apresentadas para as atrizes, sob as quais elas deveriam buscar, por meio da experiência física, de um estado, uma emoção sugerida por elas. O jogo com a condição do estado possibilita a criação de uma zona limítrofe na experiência do ator, que se situa entre uma realidade pessoal sensorial e a ficção da cena. O que se busca é que o ator ao produzir um determinado estado anímico, experimente uma sensação pessoal que estimule o processo de criação (CARREIRA, 2010).

Damásio (2000) afirma que sentir uma emoção é uma coisa simples. Consiste em ter imagens mentais originadas em padrões neurais representativos das mudanças no cérebro que compõem uma emoção. Saber que temos o sentimento, “sentir” ocorre só depois de construir as representações de segunda ordem necessárias para a consciência central.

Essas representações são as da relação entre organismo e objeto, que neste caso é uma emoção, e de efeito causal desse objeto nesse organismo, pois as emoções ocorrem no interior do organismo e não fora dele.

Após a realização dos exercícios a partir destes estados físicos e anímicos, as duas atrizes recebiam um caderno e faziam anotações sobre a experiência, com instruções de escrever ali tudo que lhe viesse à mente, sem bloqueios ou julgamentos.

Depois da escrita, a equipe se juntava para compartilhar as sensações e descobertas proporcionadas pelo exercício de atuação por estados. Também neste momento era realizada a leitura e análise crítica do texto produzido.

Este trabalho se estendeu por três semanas. Nos últimos exercícios aplicados percebeu-se que tanto os resultados como a produção de texto havia alcançado um estado de repetição, de saturação sobre o tema. Esta conclusão apareceu no momento de compartilhamento, em que se decidiu, conjuntamente, que esta fase seria encerrada.

Neste ponto alguns questionamentos foram levantados: qual foi o motivo da saturação do tema explorado? Todas as imagens foram selecionadas pela diretora do espetáculo. O que aconteceria se estas imagens fossem selecionadas pelas atrizes? Seriam alcançados resultados diferentes? Ou será que realmente todas as possibilidades foram abordadas nos exercícios?

Com o material produzido a partir da técnica de atuação por estados e escrita automática em mãos, uma atriz da equipe foi incumbida de elaborar os textos das estações, a partir dos roteiros pré-estabelecidos no início do processo. Sobre cada versão do texto produzido era realizada uma análise crítica da equipe. Nestes encontros percebeu-se que os roteiros escritos no início do processo já não davam conta do que a história havia se tornado, e que era preciso rever os temas estipulados na proposição do projeto.

Uma reflexão fundamental para a continuidade da construção da dramaturgia surgiu neste momento: o que é sonho e o que é realidade na história desta personagem? Era preciso reconstituir a vida real da prostituta.

Voltou-se então para Freud (2009) para lembrar o processo de construção dos sonhos. A partir daí, foram traçadas diretrizes para a

elaboração do texto. Todo sonho é baseado em nossa vida de vigília, e segundo Freud (2009) se tratam da realização de desejos recalçados. Os sonhos podem ter diversas fontes como desejos sexuais, a vida infantil do sonhador, estímulos sensoriais. A partir destes elementos o sonhador constrói seus pensamentos oníricos (relações, fantasias, recalques que ele estabelece a partir dos acontecimentos reais) e posteriormente este material carregado de associações se configura em sonho.

Foi então desenhada a vida de vigília da personagem, dando um recorte especial para seu passado, distante e recente. A partir destes fatos, foram construídas relações com suas fantasias, recalques, desejos, que foram descritos como seus pensamentos oníricos. Esses, por sua vez, deram base para a construção das estações, a partir do material produzido nos exercícios de atuação por estados e escrita automática, e cenas de transição, configurando desta forma a estrutura dramática do espetáculo:

- **Incêndio:** num tribunal, a prostituta (eu) está sendo acusada por uma advogada (alter ego) pelo incêndio da fábrica.
- **Infância:** uma bailarina, reflexo de uma fantasia infantil, se relaciona com a prostituta (eu) por meio da dança.
- **Perfis:** cena composta por várias personagens “alter ego” como: namorado de infância, amiga, mãe, professora. Eles aparecem nesse sonho devido a sua importância na vida de vigília da personagem apresentando alguns fatos da sua história.
- **Sexo:** dois personagens masculinos se relacionam com o “eu” e “alter ego” evidenciando o material sexual dos sonhos. Cada um demonstra uma forma diferente que este relacionamento sexual/amoroso pode acontecer.
- **Análise:** momento de uma entrevista psicanalítica entre “eu” e “alter ego” que neste momento assume a forma da doutora. Confissões e associações são realizadas.
- **Mulheres:** as personagens são observadas por outras mulheres como se ela estivesse na rua, e lançam sobre ela olhares ora preconceituosos, ora admirados, ora debochados, ora desinteressados. A personagem responde a esses estímulos.

- **Violação:** a personagem relata o estupro que sofreu. Nesta cena não há divisão entre “eu” e “alter ego”.

A aplicação das duas técnicas se mostrou um procedimento adequado para os resultados esperados. A linha dramática estabelecida como ponto de partida pelos roteiros acabou se concretizando em um texto, conforme desejo da equipe. O roteiro que no início dos trabalhos foi nomeado de “Prostituta” (citado na página 3) no texto final passou a ser intitulado como “Análise”. Abaixo pode ser visualizado um trecho do texto construído para esta estação:

PSICANALISTA – Fale sobre você.

PROSTITUTA – Quem é você?

PSICANALISTA – Eu estou aqui para ajudá-la.

PROSTITUTA – Eu não me sinto a vontade para falar da minha vida, sabe.

PSICANALISTA – Eu sei que você tem muitos problemas, você tem muitos problemas como todos nós, falar sobre eles vai ajudá-la a entendê-los, e acredite, ninguém melhor do que eu para ouvir as suas confidências.

PROSTITUTA – Quer dizer que eu terei que fazer terapia?

PSICANALISTA – O que você prefere: fazer terapia ou quimioterapia? Você precisa de um homem autêntico, em vez de se apaixonar pelas suas fantasias... Agora me conte da sua vida.

PROSTITUTA – Eu não costumo me sentir bem sozinha. Ninguém pra conversar, pra compartilhar os problemas. Eu fui pra cama com um homem que tinha idade pra ser meu pai. Meu pai. Eu fui pra cama com o meu pai e não achei isso certo. E eu disse que isso não era certo. Transei com o cara do meu trabalho, ele tinha mulher e dois filhos, uma menina, podia ser eu. Mas ele não pensou nisso quando me seguiu na rua. Fiquei noites sem dormir, me sentindo suja, ‘o que as pessoas vão pensar?’. Eu tenho família. Eu to sozinha agora, mas eu costumava ter uma família e meu pai te mataria se soubesse que você maculou a florzinha dele. Eu não pude mais trabalhar naquele lugar e eu tenho medo de encontrá-lo na rua. O que eu vou dizer? “Obrigada, você fodeu com a minha vida?” ‘Obrigada por me fazer sentir uma puta. Obrigada por ter escolhido por mim’

PSICANALISTA – Talvez sua relação com seu pai quando criança tenha algo a ver com a sua preferência por homens mais velhos.(...)

Depois de lido e relido, arestas aparadas, o texto foi concluído. Sua evolução não dependia mais da lógica racional e sim da sua articulação em cena.

3 A DRAMATURGIA EM CENA: RESULTADOS

Com o texto em mãos começou-se a dar forma para as palavras. No início o texto não decorado estava ainda “na cabeça” das atrizes, o que fazia com que o corpo não apresentasse formas criativas de interpretação, não havia organicidade. Decidiu-se trabalhar primeiramente com a cena 2, a dos “Perfis”. Conversas acerca das personagens alter ego foram realizadas para compreender e conseguir mostrar as diferenças entre elas, visto que a cena era contínua, sem cortes. Uma grande preocupação se fez acerca da transição entre uma personagem e outra, uma vez que as atrizes ora interpretavam eu, ora alter ego.

Pouco tempo depois procurou-se desenhar a cena de transição “material infantil”, em que a bailarina adentrava o sonho da prostituta, atuando como um reflexo da sua infância.

A marcação das duas cenas, ainda no campo racional, e apropriação do texto por parte das atrizes foi um processo demorado, mais do que o previsto. O resultado estava sem vida. Não existia estranhamento inerente ao sonho. A sensação da equipe era de que todo o resultado positivo alcançado na construção do texto não se refletia na cena.

Voltar aos exercícios de atuação por estados pareceu uma solução lógica para os problemas de interpretação. Usado primeiramente para a construção da dramaturgia, os exercícios agora seriam usados com outra finalidade. O processo já estava interiorizado pelas atrizes, já existia uma familiaridade com ele, experiência. Neste momento optou-se pela não utilização de imagens como estímulo, elas já estavam cristalizadas na cabeça das atrizes. Optou-se por fazer o caminho de volta: o estímulo era iniciar os exercícios a partir das memórias físicas experimentadas nos exercícios, recuperando assim o estado e as imagens, unindo agora o texto criado. A música sempre se apresentou como elemento importante nos exercícios. Percebeu-se que, dependendo do estímulo musical, as relações com o estado eram modificadas.

A partir da aplicação dos exercícios a relação com o texto criado foi completamente diferente do que a que estava sendo estabelecida nos ensaios anteriores. Diferentes vozes foram criadas e os corpos tomaram vida. Neste momento foi possível perceber que este resultado só poderia ter sido

alcançado depois de as atrizes terem um entendimento do texto, das relações ali estabelecidas e adquirirem segurança com a movimentação cênica, o que as deixou livre para a criação. Foi um construir para desconstruir.

À medida que as cenas foram desenhadas, iniciando sempre os ensaios com os exercícios de atuação por estados, o espetáculo começou a tomar uma unicidade de ação: não se via mais o ponto exato onde finalizava uma cena de estação e onde iniciava uma cena de transição, eliminando a visão dualística elaborada no início do processo.

É interessante perceber depois de um longo tempo de processo, o quanto as idéias vão amadurecendo e o quanto é importante estar atendo ao que não é mais necessário ao espetáculo. Muitas idéias que são necessárias para o início são dispensáveis no final. Muitas dificuldades ou problemas a serem resolvidos no espetáculo só serão percebidos depois de terem sido resolvidos problemas maiores. É um processo de limpeza, eliminação e compactação constante. É preciso estar atento para cada novo elemento que surge, cada idéia que amadurece: todas as relações devem ser revistas, pois o sistema adquire um novo balanço, um novo sistema de relações. Ao primeiro olhar, a sensação é de estar envolvido em meio a um caos. Se buscado um distanciamento, se enxerga um movimento natural da arte teatral: “um processo que muda a todo instante não é um processo de confusão, mas de crescimento” (BROOK, 2005, p. 102).

Esse amadurecimento, além dos aqui relatados como dramaturgia e interpretação, aconteceu também como os demais signos do teatro: figurino, iluminação e cenário.

O figurino para a personagem principal foi possível de ser delineado somente há cerca de quarenta dias antes da estréia. O objetivo do figurino era também de, somado a todos os outros elementos do espetáculo, cristalizar a idéia de estranhamento. Em busca deste objetivo, o figurino foi construído a partir de elementos presentes na vida e na fantasia da personagem. Os materiais do figurino trariam essa idéia. A saia usada pela atriz, por exemplo, foi feita com várias camadas de tule, ressalta tanto a idéia de casamento como a lembrança da infância, usando aqui a imagem da bailarina. Para a blusa foi utilizado o tecido “corino”, que remeteria ao lado

mais “fetichista” da personagem. Essa intenção também foi pretendida ao colocar nos braços das atrizes tiras do mesmo material que também foram retiradas ao longo do espetáculo. Ao longo do espetáculo as atrizes se desfaziam das peças, chegando ao final usando somente um *lingerie*. Esse *lingerie* foi escolhido de forma a ser uma segunda pele das atrizes como também para denotar elementos de sensualidade e sexualidade pela exposição dos corpos. Os figurinos podem ser visualizados nas fotos abaixo:



Figura 1: Figurino

Fonte: Guto Rodrigues



Figura 2: Figurino

Fonte: Guto Rodrigues



Figura 3: Figurino

Fonte: Guto Rodrigues

A proposta de iluminação era utilizar as cores para registrar a passagem de estação e cenas musicais de transição. Como no resultado final não se via mais o ponto exato onde finalizava uma cena de estação e onde iniciava uma cena de transição, criando um continuum, optou-se por utilizar as cores para criar diferentes climas, conforme a intensidade da cena e não mais para demarcar início e fim de cenas de estação ou transição. Também foi criado um corredor de luz diferenciando o centro da cena e a região do palco onde estavam colocados os cubos, local onde ficam as imagens oníricas quando não estão atuando no sonho da personagem. O objetivo do corredor de luz era criar um lugar da memória, e o centro do palco o lugar do sonho propriamente dito. Efeitos de iluminação podem ser visualizados nas fotos abaixo:



Figura 4: Iluminação

Fonte: Guto Rodrigues



Figura 5: Iluminação

Fonte: Guto Rodrigues



Figura 6: Iluminação

Fonte: Guto Rodrigues



Figura 7: Iluminação

Fonte: Guto Rodrigues

Por fim, o cenário também passou por mudanças. A ideia inicial era trazer uma tela branca, em formato de “L”, que preenchesse o fundo das duas paredes do palco. Nessa tela branca seria projetada a iluminação colorida, que refletiria a cor, dando o clima para as cenas. Aos poucos, durante o processo, percebeu-se que a tela não era mais necessária. Um fator que contribuiu para retirar a tela de cena foi a decisão de trazer as figuras oníricas para o palco em tempo integral, e não trazê-las da platéia somente no momento das suas cenas. Isso gerou a necessidade de um lugar para as figuras oníricas, daí os cubos brancos, que fariam também as vezes da tela, refletindo as cores da iluminação.



Figura 8: Cenário

Fonte: Guto Rodrigues

Além disso, cabides foram pendurados entre os cubos para comportarem os figurinos que iam sendo retirados pelas atrizes. Ao final, completos com as peças do figurino, eles formavam uma figura de “noiva” que se contrapunha a idéia da última cena, a da violação.



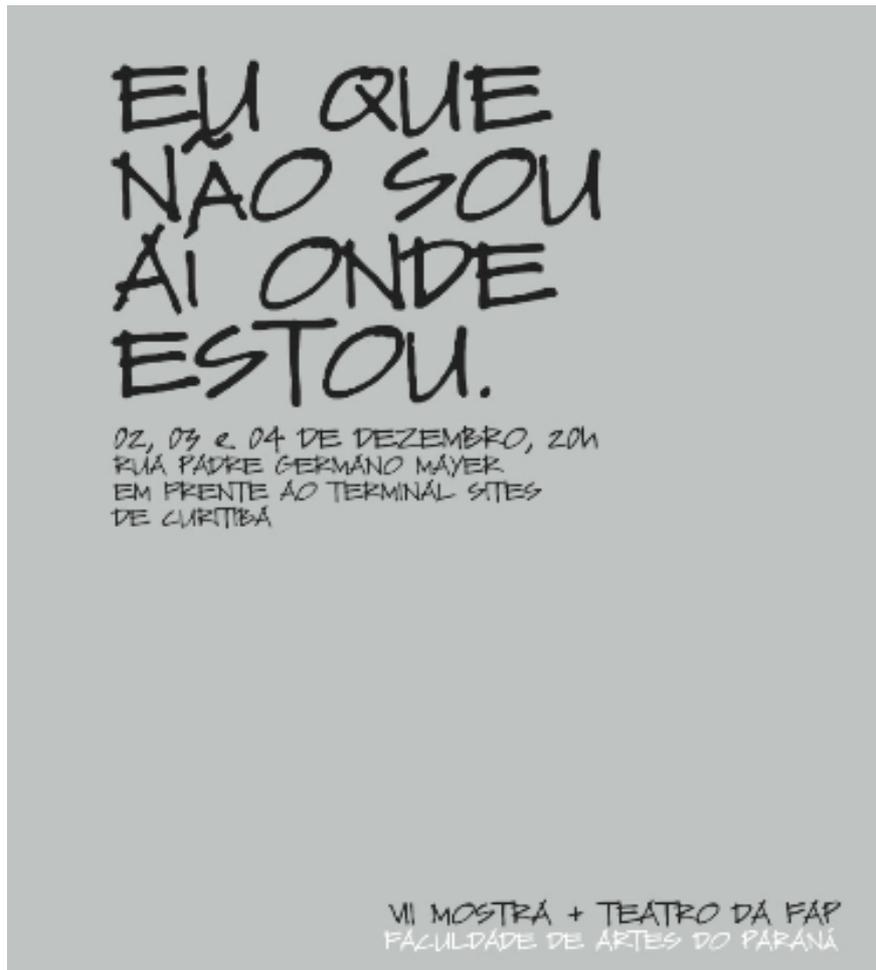
Figura 9: Cenário

Fonte: Guto Rodrigues

REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CARREIRA, André L.A.N. **Uma experiência de interpretação a partir de 'Estados'**. Polêmica Revista Eletrônica. Vol. 9, No 3, 2010.
- CHENIUEX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DAMÁSIO, A. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Lauro Teixeira Motta. p.354, 2000.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Edição comemorativa de 100 anos. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- GIANNETTI, Gabriela Corrêa; CARREIRA, André. **Uma experiência de interpretação por estados: construindo um ator-performer através da vivência por tentativas**, 2010. (Não publicado)
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- STRINDBERG, August. **Estrada para Damasco**. Tradução de Elizabeth Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.
- _____. **O Sonho**. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa : Estampa, 1978.

EU QUE NÃO SOU AÍ ONDE ESTOU



Texto e Direção: Semy Monastier

Performers:

Daiane Rafaela
Gabriel Machado
Guilherme Akio
Maíra Godoy

Maquiagem: Márcia Moraes (orientação) / Daiane Rafaela

Iluminação: Nadia Luciani (orientação) / Semy Monastier

Figurinos: Gabriel Machado

Orientação: Paulo Biscaia

Temporada: 02, 03 e 04 de dezembro de 2011, 20h,
em frente ao Terminal SITES de Curitiba

PESQUISA

Semy Monastier

“What's the matter with my head, I must have left it in Ireland, in a saloon, it must be there still, lying on the bar, it's all it deserved.”
(Samuel Beckett – *Texts For Nothing VIII*)



O processo de pesquisa do espetáculo de conclusão de curso passou por várias etapas até chegarmos a um caminho que se adequasse ao que todos desejavam criar. O que foi fundamental para o desenvolvimento foi a escolha do espaço onde este se daria. Desde o início não era do meu interesse apresentar algo em um espaço convencional. Depois de muitos lugares (principalmente terrenos baldios que poderiam ser interessantes) definimos o Terminal SITE - Sistema Integrado de Transporte Especial do Alto da XV, um local quase obliterado por quem passa por ele, um ponto de partida e de chegada abandonado em meio coisas mais agradáveis de se olhar.

A pesquisa de que nasceu *Eu que Não Sou aí onde Estou* vem de uma junção de fontes. As inspirações são o texto *Blasted* (1995) da dramaturga inglesa Sarah Kane e o livro de contos do escritor irlandês Samuel Becket *Texts for Nothing and Other Shorter Prose* (1950 -1976). Ambos trabalhos não possuem tradução oficial para o português, logo, parte essencial da construção do texto foi traduzir os contos de Beckett.

Lembremos que a tradução é a produção de um novo texto que exprime o texto original mas sempre trazendo novos significados. Beckett percebia perfeitamente isso devido ao seu trabalho em produzir escritas que não são na sua língua natural (no caso ele escrevia em francês) e depois reverte-lo para esta (seu primeiro idioma foi o inglês). Mas quando pensamos em teatro a tradução não se basta como texto mas na ação que ela gerará. Traduzir está diretamente ligada a criação não só de dramaturgia mas de encenação.

Logo, traduzir é parte fundamental na criação do texto final. Ela requer uma pesquisa das palavras criadas por Samuel Beckett e como transportá-las para nosso idioma sem perder a poesia e a sonoridade. Normalmente opto por traduzir trechos curtos e que não quebrem com o ritmo do mesmo. As traduções vem de uma re-edição dos trabalhos de Beckett (*Texts for Nothing and Other Shorter Prose* ou no original em francês *Textes pour Rien* 1950-1976) lançados pela editora inglesa Faber and Faber em 2010 com o objetivo de traduzir também para o inglês todas as obras que Beckett escreveu apenas em francês. *Texts for Nothing* foi uma obra que Beckett iniciou logo que lançou a Trilogia do Pós Guerra [*Molloy* (1947) *Malone Morre*(1948) *O Inominável* (1949)] com a intenção de voltar a escrever textos curtos e que não precisassem de uma história necessariamente.

Os temas que circundam o trabalho são influência da obra dos autores. Focamos na destruição, na solidão, no desamparo, na deficiência de sentimentos humanos e principalmente na partida; uma ação cuja sensação todas as pessoas de alguma maneira, já vivenciaram. Subjetivamente (durante o processo de ensaio) definimos partida como: "*parece que vc não aprende... Passa... Todas as noites na rua esperando o ônibus... Passa... Eu era apenas uma criança*" ; "*não há casas na estrada*"; "*não serei breve*"; e que "*partir não é tão ruim quanto ficar*".

Beckett viveu entre as duas grandes guerras, e parte do seu trabalho trata de um momento que ocorreu logo após a II Guerra Mundial, sobre como a vida das pessoas se transformou. Os personagens de Beckett são andarilhos forçados tropeçando pelos percalços da existência, incapazes de comunicar-se com o restante de humanidade. Existe em seu trabalho uma escolha declarada pela impotência, miséria e solidão humana como matéria artística.

Kane mostra as consequências daquele momento, o que o mundo se tornou após a Guerra Fria, que dividiu países, pessoas, pensamentos, e tornou o mundo mais dualizado do que nunca. Há em Beckett uma riqueza metafórica imensa, privilegiando uma visão pessimista acerca do fenômeno humano. Kane vive este pessimismo, seus personagens são o pessimismo incorporado. Mas quando analisamos a obra de ambos, nos damos conta de que não se trata exclusivamente de um pessimismo, mas sim de uma realidade de vida contemporânea. Nada é pura ficção, tudo é possível em um mundo de pura degradação, quando autores e personagens já perderam a esperança. O mundo que vivemos atualmente nos mostra as consequências de tudo isso, estamos divididos, somos instantâneos e efêmeros.

A narrativa teve como “camada” o uso de microfones em determinadas cenas, algo que afastasse o personagem de sua própria fala. A narração tende a aprofundar a distância que o relato supõe entre o narrador e seu enunciado. Outro formato que o texto aparecerá será como escrita. Nem tudo será ouvido por todos o tempo todo, assim resolvemos que alguns momentos os atores escreverão os textos uns dos outros pelo chão do terminal com giz, um material que se degrada rapidamente, e por essa efemeridade que o escolhemos. Ele realça um texto mas não o eterniza.

Das muitas características em comum entre Samuel Beckett e Sarah Kane vemos uma dramaticidade que rompe com a identidade do personagem. Essa ruptura corresponde à do sujeito na contemporaneidade. Lehmann acredita que para o público, “o que fica como percepção duradoura é a realidade da linguagem separada do falante”¹. O espaço, por si só, também desloca o ator de sua fala, pela distância que este pode estabelecer

1 LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify 2007, p250.

como cena para sua relação com as outras personas e o espectador. Nada impede que o ator fale de um microfone ou mesmo de um local que o público não consiga encontrá-lo em um primeiro momento.

O espaço foi então crucial para o desenvolvimento da encenação, sendo que a dramaturgia pertence ao local do espetáculo. As buscas de relação com o espaço cotidiano se transformam em cena e alimentam a dramaturgia. Como na obra de Beckett, memórias reais embaralhadas ao ficcional estão na base do texto.

Existem diversas definições de lugar, mas sejamos afetivos, por lugar, em geral, entende-se aquele espaço dotado de relações humanas. É no lugar que nos constituímos em sociedade. O lugar tem uma ocupação exclusiva, o que o torna identitário e relacional. Esta identidade trás referências do passado, o que o torna também histórico. Não se opondo a ele, mas o complementando, temos então o “não lugar”, uma ruptura entre o “viajante-espectador” e o espaço nos termos do sociólogo Marc Augé.

Nada pode fazer mais sentido do que encenar Beckett em um “não lugar”, um lugar que é ausente de si mesmo. Passamos por consideráveis modificações físicas, concentrações urbanas, transferências de populações e multiplicação daquilo que chamamos “não lugares” que são tanto as instalações necessárias à circulação das pessoas quanto os próprios meios de transportes (e seus terminais) ou grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta (campos de concentração). O sociólogo francês Marc Augé define “não lugar” como “o espaço que não pode se definir nem como identitário nem como relacional nem como histórico.”²

O surgimento e a proliferação de não lugares está diretamente ligado a novas experiências e vivências de solidão. São espaços constituídos em relação a certos fins e a relação que os indivíduos mantêm com esse espaço. Por isso, podemos considerar que o local escolhido para o espetáculo está dentro das definições do termo não lugar e será assim visto.

Augé percebe que existem experiências específicas dentro dos não lugares, sendo que:

2 AUGÉ. Marc. **Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo, Papirus Editora, 1994, pag 73.

Existem espaços que o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente. Como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, em definitivo, o espectador em posição de espectador, fosse para si mesmo seu próprio espetáculo.³

O que vemos com Augé define a proposta do espetáculo, onde o espectador tem sua posição e participação como essencial para a criação da sua própria dramaturgia. Augé complementa ainda que “o passageiro do não lugar faz a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si.”⁴ Essa atemporalidade eterna é vista claramente na obra de Beckett, e podemos ver inclusive o uso de não lugares [o termo só não era então definido] em alguns de seus textos, como é o caso de *Godot* que os personagens se encontram em um “lugar indefinido” (que paradoxalmente assim se define), uma estrada ou coisa do gênero.

Marc Augé finaliza seu livro nos lembrando que “é no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos”⁵ como experimentamos quando estamos vivenciando um espetáculo.

Mas além da definição de não lugar sociológico a utilização de um espaço como o terminal de ônibus nos encaminha para um outro termo, este vindo das artes visuais mas que tem se proliferado pelas outras formas artísticas, o *Site Specific*, termo que faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Como define a Enciclopédia Itaú Cultural:

É possível afirmar ainda que as obras ou instalações site specific remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. A ideia que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.⁶

Por um determinado período aquele não lugar se transformará em obra de arte por si próprio, uma instalação viva acessível as mais diversas

3 Idem pag 80.

4 Idem pag 96.

5 Idem pag 110.

6 Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419 Acesso em 07/09/2011

pessoas que passam por ele, além das pessoas que irão exclusivamente para presenciar esta experiência artística.

ENCALÇOS DE PROCESSO



Existiram dois momentos únicos e diferentes dentro deste processo. O primeiro foi a cena para a banca em Maio, onde trabalhamos apenas o prólogo do texto com a performer Maíra Godoy. A cena que aconteceu nas escadas do barracão da FAP foi pensada exclusivamente para este local. O que ocorreu foi uma apropriação deste local de passagem pela performer. Maíra transformou aquele espaço de transição em seu e do texto.

Assim foi o que ocorreu no segundo momento de apresentação do trabalho, a mostra de processo em Outubro. A cena ocorreu na estação Agrarias da linha Inter II e de lá para o estacionamento da Imprensa Oficial. Os performers também tiveram dias de apropriação daquele espaço, buscando sentidos e trajetórias pessoais para a cena que seria apresentada.

No geral os ensaios ocorreram em estúdio da própria faculdade, começamos o trabalho com 5 focos distintos, são eles: a relação dos atores

com a musica, com o espaço, um com o outro e ainda um trabalho de tensão corporal e de pesquisa no próprio texto.

O texto é escolhido por eles [cada um tem uma persona e suas falas, mas não existem diálogos fechados ou uma linearidade, sendo assim cada ator pode trabalhar a fala que desejar independente da ordem.] sendo que a cada ensaio é trabalhada uma nova fala juntamente com as dos ensaios anteriores.

O espaço, que ainda não é o final, é investigado da melhor maneira que os atores encontram, seja ele um estúdio, uma sala de aula, ou a rua, está intrinsecamente ligado aos sentimentos e vontades que cada um está vivendo e trabalhando naquele momento. O espaço pode servir como um refúgio, um campo de guerra, uma possibilidade de suicídio ou um espaço de grande felicidade.

Uma outra variação que vem ocorrendo diz respeito a escrita pelo espaço, chão ou quadros. Os atores ao invés de dizer suas falas escrevem-as com giz. Giz primeiramente veio por ser o material que estava disponível, mas toda a sua qualidade entra na idéia do trabalho. A possibilidade de escrever algo tão forte para os atores mas que tão facilmente desaparecerá.

Como trabalhamos em espaços muito amplos [tanto para mostra de processo como para o resultado] desenvolvemos percursos. São literalmente caminhos que são percorridos a cada ensaio dando um foco e um objetivo para cada performer. Estes sabem que para eles poderem conduzir o público eles devem conhecer o caminho, para isso cada um sabe onde deve estar em cada momento, obviamente que com o público presente isso vai ter mudanças pois uma pessoa pode estar ocupando um espaço que o ator tinha em mente como seu. Para clarear as possibilidades dos performers optamos por fazer ensaios abertos (o que não deixa de ser uma controvérsia já que trabalhamos em espaços abertos e não existe realmente um ensaio sem público) onde eles podem se relacionar com um maior numero de pessoas.

Os atores iam estar atentos em como se relacionar uns com os outros e com o público, pois cada noite será diferente já que público e ambiente serão sempre diferentes. Podemos resumir a experiência com as seguintes palavras de Hans-Thies Lehmann em seu livro *Teatro Pós Dramático*:

Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não cotidiana de um espaço descomunal, talvez uma decadência na qual se identificam os vestígios da produtividade e da história. Nessa situação especial volta a se manifestar a concepção do teatro como tempo compartilhado, como experiência comum⁷

Essa encenação depende do espectador, pois este não tem mais a possibilidade de ser passivo: ele também estará dentro de um terminal esperando por alguma coisa, vivendo aquele momento, revivendo sensações e memórias. “A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da arte performática”⁸ Lehmann vem dizer com isso que atualmente é muito difícil separar teatro de performance; ele considera a existência de uma *dramatizing performance* nestas situações em que a experiência e a participação do espectador são muito mais orgânicas e necessárias para que a encenação ocorra.

Lehmann indaga ainda:

No que consiste a presença? O que se oferece ao público senão uma presença que se espalha? Parece ser assim, mas o que se experimenta é muito mais que isso: a presença não é o efeito simplesmente da percepção, mas do desejo de ver. A subtração desperta na consciência o que na verdade a percepção do corpo “presente” já era: alucinação de um outro corpo ausente, imago⁹

Então nossa diversão começa realmente! A autorização para utilização do uso do espaço do terminal SITE nos foi negada, mas no momento em que vivemos onde a população de diversas cidades tem deixado suas casas com a missão de *Occupy* [ocupar] algum centro comercial ou local simbólico de poder de Estado não podemos nos render a uma simples autorização. Ocupar chegou ao ponto de obrigação, as pessoas esqueceram que espaço urbano é espaço coletivo e popular, de direito se tornou dever. Independente do tamanho da ação o importante é fazer uso do local, seja ele qual for.

Decidimos que o espetáculo se passará na rua do próprio terminal. Não vimos qualquer outra hipótese. Deixamos de utilizar luzes de teatro ou grandes aparelhos que exigem energia elétrica para continuarmos ali, ocupando e exibindo o próprio terminal como espaço possível de

7 LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo, Cosac Naify 2007. p282

8 Idem, p223.

9 Idem, p 387.

demonstração artística. A relação do performer com o espaço urbano cria o que Paola Berenstein e Fabiana Dultra convencionaram de *corpografia urbana*: “ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta e, dessa forma, também o define, mesmo que involuntariamente.”¹⁰

Do ponto de vista do urbanismo a experiência da cidade que se instaura no corpo seria de espetacularização urbana contemporânea, uma vez que a cidade vivida sobreviveria a este processo no corpo daqueles que a experimentam. As corpografias revelam e denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micro-práticas cotidianas do espaço vivido. Quanto mais ativo for o espetáculo, mais a cidade ganha corpo, uma outra corporeidade.

Os novos espaços públicos, principalmente os não-lugares, nos levam a repensar então as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão, dessa relação pode surgir uma outra forma de apreensão urbana, e por consequência, de reflexão e de intervenção na cidade. Paola Berenstein e Fabiana Dultra ainda complementam que “os praticantes da cidade, realmente experimentam os espaços quando percorrem e assim lhe dão "corpo" pela simples ação de percorre-la. A cidade deixa de ser um cenário no momento em que ela é vivida.”¹¹

E foi através destas práticas de conhecer o terminal e suas redondezas que criamos o percurso de cada performer pelo espaço. Todos os dias antes de ensaiarmos a peça propriamente dita, cada ator fazia seu percurso pessoal, como uma meditação pelo espaço. Descobrimo o que este sentia em cada local, suas vontades, suas faltas, entendendo texto e espaço como uma coisa única. Assim, ocupação se torna apropriação, espaço se torna corpo e espetáculo se torna cidade.

A criação de corpografias urbanas através dessa experiência potencializa e diferencia esses corpos dos demais, dos corpos dos passantes, que não se

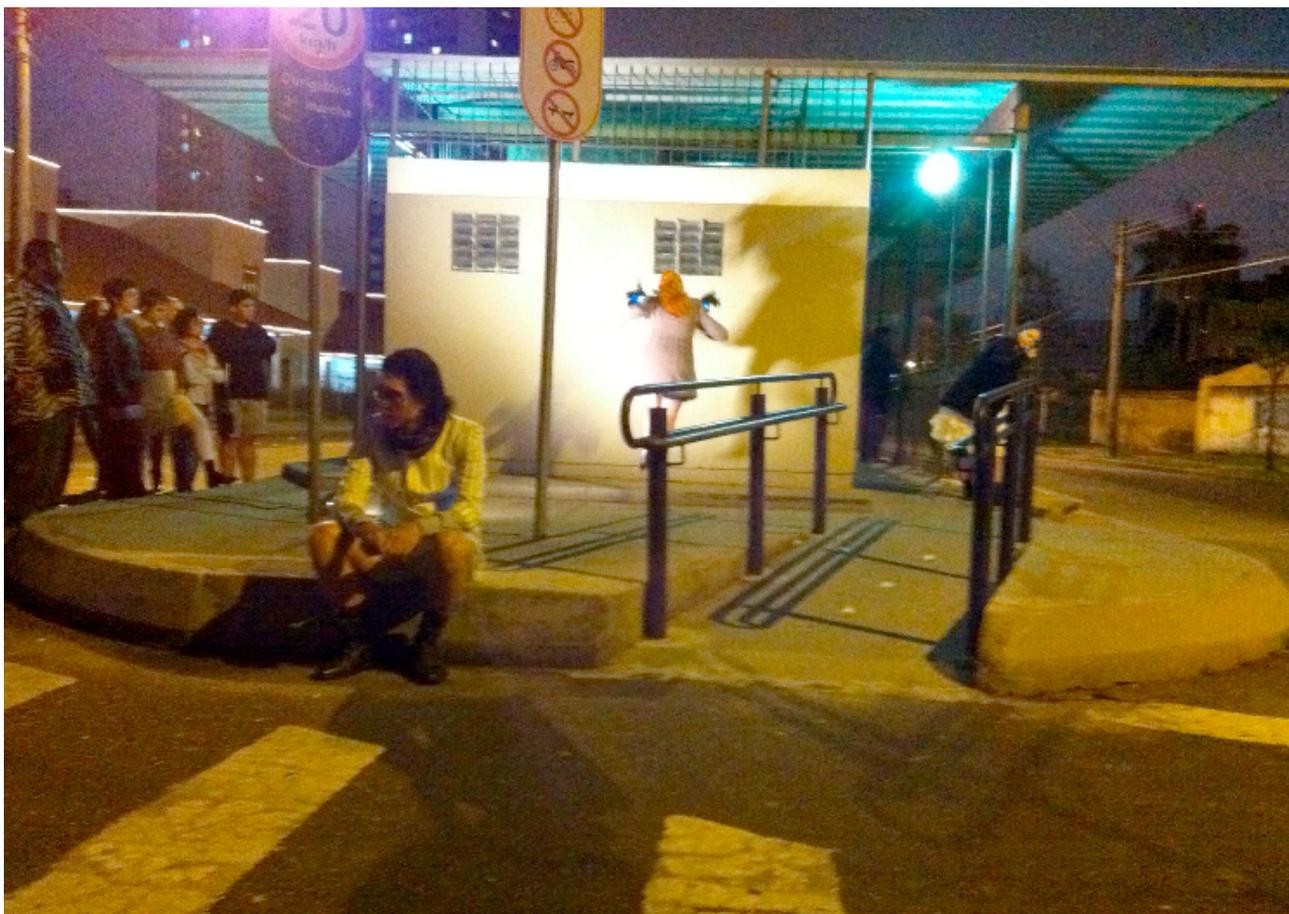
¹⁰ BERENSTEIN JACQUES Paola e DULTRA BRITTO Fabiana. **Corpografias Urbanas: Relações entre o corpo e a cidade**. Pág 182

¹¹ Idem, 188

atentam aos detalhes arquitetônicos da urbe e não a experienciam de forma consciente.

Os performers também criam percursos em conjunto, potencializando não apenas sua conexão como sua afetividade, sua cumplicidade e o jogo cênico. A distancia não os impede de estarem próximos uns dos outros.

EU QUE NÃO SOU AÍ ONDE ESTIVE



A interação com ambiente e agora público, continuou durante os três dias de espetáculo. Nos finais de semana em que o terminal está completamente vazio existe um outro grupo de pessoas que o frequenta; são os jovens que andam de skate e bicicleta. Estes também sentiram que seu espaço foi momentaneamente tirado deles com a "invasão" da peça. Mas foi esse "não público" que mais se envolveu com o evento. No último dia do espetáculo estes voltaram com amigos para assistir além de conversar com os performers ao fim das apresentações.

A conversa com o elenco no fim do espetáculo foi o ápice da mistura entre público e performers. O público saía contaminado pelo lugar, pela situação e ainda fisicamente coberto de purpurina e penas [outro elemento que foi fortemente trabalhado no figurino dos performers] , a comunhão fora completa. É o que Zilá Munis conclui: "aspecto fundamental diz respeito ao propósito de provocar o espectador e leva-lo a um olhar e conhecimento distinto da arte e do mundo, ou seja, romper com noções pré

estabelecidas do conceito de arte e até questionar sua própria legibilidade."¹²

O que as pessoas viam antes como um espaço vazio e parcialmente abandonado ganhou um novo olhar, um novo significado e até mesmo um novo uso para os próprios frequentadores. Além de aumentar a própria percepção artística de pessoas que normalmente não tem contato com obras contemporâneas, deslocando a idéia de obra de arte como um produto acabado e trazendo a noção de experiência e acontecimento.

Conseguimos quebrar toda a rotina do não lugar, lhe demos subjetividade, os estranhos se comunicaram entre si (um dos grandes esforços do não lugar se refere ao menor contato e comunicação entre seus usuários) e mesmo que liquidamente nos termos de Bauman, nos estabelecemos dentro daquele então: *lugar*.

Ocupar um espaço público é mais do que um dever de cada cidadão, descobrimos isso duramente, mas é através da ocupação que desequilibramos o que nos foi imposto e chegamos a outros níveis de liberdade, tanto social quanto artística.

¹² MUNIS, Zilá . **O espaço público como espaço cênico – possibilidade de acontecimento e experiência.** in *Cadernos do Urdimento – Teatralidade e Cidade* Florianópolis, Editora UDESC, 2011. pg 78

Referências :

AUGÉ, Marc. **Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo, Papyrus Editora, 1994.

KANE, Sarah. **Complete Plays**. London, Methuen Drama 2001.

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

BECKETT, Samuel. **Texts for Nothing and Other Shorter Prose**. Londres, Faber and Faber 2010.

_____. **O Inominável**. São Paulo, Editora Globo, 2009.

_____. **Malone Morre**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.

_____. **Molloy**. São Paulo, Editora Globo, 2008.

BERENSTEIN JACQUES, Paola; DULTRA BRITTO Fabiana. **Corpografias Urbanas: Relações entre o corpo e a cidade**, s/r.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARREIRA, André. **Cadernos do Urdimento – Teatralidade e Cidade** Florianópolis, Editora UDESC, 2011.

<http://eutambemqueroumcarrinhodemercado.blogspot.com/>

<http://www.urbs.curitiba.pr.gov.br/PORTAL/equipamentos/equipamento.php>

<http://www.occupytogether.org/>

<http://interoccupy.org/>

<http://www.itaucultural.org.br/>

KATANA

Direção: Diana Sitonio

Dramaturgia: O Grupo

Elenco: Kaliupe Sachet, Larissa Matos, Maruca Franco e Natália Drulla

Iluminação: Nadia Luciani (orientação) /
Henrique Moreno Rocha e Régis Gonçalves

Maquiagem: Márcia Moraes (orientação)

Figurinos: O Grupo

Produção: Deo Cavalcante

Arte: Varlei Janei

Orientação: Márcio Mattana

Temporada: 06, 07 e 08 de dezembro de 2011, 20h, TELAB – FAP.

A Pesquisa da Prática da Meditação para a Investigação do Ator Criador na Linguagem Narrativa.

Diana Sitonio

Introdução

Este trabalho artístico aborda uma pesquisa de teatro no Sistema Narrativo onde foram utilizados treinos e experimentações teatrais a partir da prática da meditação com objetivo de potencializar as interpretações realizadas em cena em seu todo.

A Narrativa

O Sistema Narrativo foi o recurso cênico escolhido para desenvolver esta pesquisa de teatro. “A vantagem maior do sistema narrativo é que ele não exclui vigor da representação dramática.” (ABREU, 2000, p.124).

A Narrativa é um recurso do teatro épico, utilizado por Bertolt Brecht (1898- 1956) que realizou uma renovação completa da arte teatral. Para Magaldi (2000, p. 271), “O que realmente Brecht aprimora é a técnica da composição por cenas isoladas, como na forma tradicional ao lado da utilização das formas do teatro oriental, em numerosas outras, conduz a nova unidade arquitetônica, pela justaposição de cenas aparentemente soltas”.

A Narrativa contemporânea se apodera das ferramentas do teatro épico, tornando-a cada vez mais livre e desafiante para o trabalho do ator, pois este permite uma combinação entre narração e representação.

O teatro épico de Brecht falava diretamente ao espectador, onde o ator era o principal mensageiro do tema que estava sendo falado. Havia uma preocupação de expor ao público questões sociais, políticas e econômicas. No entanto, com o tempo a narrativa foi adquirindo outras ferramentas, mesclando cenas de personagens dramáticos com a narração.

O ator narrador foi obtendo liberdade em contraposição à lógica dramática da obra que estava sendo contada.

Pesquisa

O Processo de pesquisa do espetáculo teatral *Katana* foi elaborado a partir das imagens adquiridas do conto *O Mártir* de *Ryunosuke Akutagawa* e de histórias pessoais das atrizes que compõem este trabalho artístico.

O Sistema Narrativo foi o recurso cênico escolhido para desenvolver esta pesquisa de teatro onde se experimentou utilizar transições entre personagens narradoras e personagens dramáticas.

A opção em escolher uma linguagem narrativa foi de aproximar o público do contexto que está sendo encenado, trazendo um envolvimento íntimo entre ator e platéia através da criação de imagens que ela vai compondo no andamento do espetáculo pela narração do ator.

As investigações corporais e vocais deste trabalho artístico são abordadas como apontamentos para o ator como criador. As atrizes obtiveram como foco o impulso de seu corpo-memória (resgate de seu histórico corporal) acessando-o por meio de exercícios de meditações que foram utilizadas no processo de criação dos personagens e nas interpretações em seu todo.

As pesquisas sonoras do nosso Projeto Teatral foram construídas através das imagens que cada atriz obteve do conto de *Akutagawa* e das sensações adquiridas na busca de suas lembranças pessoais. Nos nossos treinos corporais geralmente depois das práticas meditativas (quando adquiríamos estados de quietude e concentração acentuada) cada atriz em seu universo introspectivo e com as impressões de suas lembranças criavam sonoridades vocais para compor o espetáculo com o intuito de explorar as variáveis do som na cena despertando um clima intimista e sensorial que pretendemos aprofundar. Artaud descreve o estado transcendente que o teatro pode produzir.

O Teatro é antes de tudo ritual e mágico, ligado a forças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos ligados diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica e espiritual. (ARTAUD, 1995, p.120)

As sonoridades criadas pelas atrizes surgiam depois de resgatar o silêncio que adentravam o universo ritualístico “Ao tratarmos de temas dos Mythos do estranho, do Numinoso estados exacerbados de presença, distintos do ordinário cotidiano fica clara a pertinência da teatralidade, enquanto expressão dessas manifestações” (COHEN, 1989, p. 49).

A Meditação

Nos treinos corporais foram realizados exercícios de *Tai Chi Chuan* que resgataram concentração, leveza e suavidade na respiração que são elementos essenciais para proporcionar estados de disponibilidade criadora, fazendo com que as atrizes percebessem com mais atenção a escuta do corpo ajudando a potencializar o tom das narrativas eliminando a ansiedade em cena proporcionando assim aberturas de criações de suas personagens.

O melhor som para o Tai Chi é na verdade o silêncio interior aberto que permite a penetração dos sons em sua volta. O Tai Chi se move a partir da quietude, como o abrir e fechar de uma flor. (HUANG, 1979, p.166)

A prática do Tai Chi e a da meditação contribuem para o trabalho do ator na medida em que rompem com os automatismos da vida cotidiana por meio de uma energia extracotidiana que circula de forma fluida trabalhando todo o segmento da movimentação corporal de forma conjunta. A Meditação faz com que a respiração seja fluente pelo corpo inteiro proporcionando estados de precisão e introspecção facilitando a investigação dos atores compositores em todas as suas disponibilidades corporais. Percebi em todo o processo que a prática sucessiva da técnica de meditação aumentou a sensibilidade das atrizes em cena e ampliou a atenção e vitalidade. A meditação resgata um estado mais relaxado, porém mais presente unindo movimento e imobilidade.

A ansiedade e tensão são obstáculos presentes no processo criativo e que interferem na presença do ator em cena por isso a importância e os resultados significativos da meditação no processo teatral em geral.

Processo de criação

O ponto de partida de nosso processo teatral foi trabalhar improvisações e impulsos do corpo-memória a partir das imagens pessoais adquiridas pelas atrizes deste conto oriental.

Depois de várias experimentações realizadas com exercícios narrativos optamos em realizar este espetáculo também com as histórias pessoais das próprias atrizes.

Com a prática dos exercícios de meditação cada atriz buscou sua solidão, seu silêncio, sua luz, sua escuridão...

O espaço cênico sugerido para este universo de recordações ficou caracterizado pelo quintal da infância de cada integrante. Este quintal que fica registrado na nossa mente tornando-se encantado, saudoso, exagerado e intenso. Neste percurso as atrizes resgataram as experiências vividas nestes mesmos quintais através dos objetos pessoais que marcaram esta época, suas fotos antigas, depoimentos, canções e as recordações das cores, dos cheiros e sabores.

A pesquisa sobre Narrativas impulsionou o mergulho dentro da obra do escritor João Guimarães Rosa em seu romance Grande Sertão Veredas (que tem o mesmo desfecho do conto que estamos trabalhando) este livro que fala sobre o Sertão que não é um lugar físico, que é um lugar universal e particular.

“O Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Lugar Sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos”. “Sertão é o sozinho”. “Sertão é dentro da gente”

Neste processo de teatro o nosso maior objetivo foi trazer uma interpretação onde o ator expõe a sua verdade em um universo imagético buscando ativar em cena a imaginação do espectador. Katana é particular de todos e o quintal da alma é físico e espiritual, é a travessia do ser humano que constantemente atravessa os quintais do tempo dentro das fases da vida, o homem em constantes mudanças, suas transformações físicas e emocionais, suas perdas, seu passado, seus sonhos, o medo do novo a inquietação do

futuro e a morte que ronda as esquinas do tempo fazendo com que sejamos atravessados.

Depois das primeiras apresentações percebi que estamos no início de uma investigação cênica que iremos aprofundar a cada treino e a cada prática de meditação. Os silêncios presentes na cena as investigações sonoras resgatadas das sensações internas foram pontos primordiais que descobrimos para adentrarmos este universo transcendente que permeia nossas pesquisas e experimentações teatrais.

Referências:

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ABREU, Luís Alberto de. **A Restauração da Narrativa**. In: O Percevejo. Revista do Programa de Pós - Graduação em Teatro da UNIRIO, no. 09. Rio de Janeiro: Editora da UNIRIO. N.9, 2000.
- COHEN, Renato. **Working in Progress na Cena Contemporânea, do Estranho ao Numinoso**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- JUNG, Carl Gustav. **O Segredo da Flor de Ouro**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Atica, 1998.
- NUNES, Luis Artur. **Formas de interação entre o Épico literário e Teatral**. In: O Percevejo. Revista de Teatro Critica e Estética, n.9, ano8, Rio de Janeiro: Editora da UNIRIO, 2000
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. São Paulo: Vozes, 1985.
- HUANG, Ai Chung Liang. **Expansão e Recolhimento - A Essência do Tai Chi**. São Paulo: Summus, 1979.