

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

V MOSTRA DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO
MEMORIAL ESTÉTICO

Memorial Estético da V Mostra de Dramaturgia e Encenação da FAP. Textos escritos pelos discentes, a partir de suas Montagens de Conclusão de Curso - requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas.

Organização: Profa. Dra. Luciana Barone

Curitiba
2010

**V MOSTRA DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO DA FAP
MEMORIAL ESTÉTICO
2010**

Equipe organizadora: Profa. Ms. Lílian Fleury (coordenadora)
Prof. Marcio Mattana
Profa. Dra. Luciana Barone

Coordenador de Extensão: Hélio Ricardo Sauthier

Participação Discente:

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

Cléber Braga
Marina Nucci

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

Ailime Huckembeck
Carol Damião
Cassiana dos Reis Lopes
Lívia Maria Lopes
Matilde Pereira
Ricardo Philippi
Wadomiro Prado Junior
Limerson Moralles
Mariana Lenartovicz
Luma Bendini
Priscilla Marquis

Professores Orientadores:

Profa. Dra. Amábilis de Jesus
Prof. Ms. Diego Baffi
Prof. Ms Francisco Gaspar
Profa. Dra. Luciana Barone

Banca de Avaliação dos Projetos de Montagem:

Prof. Ms. Francisco Gaspar
Profa. Dra. Luciana Barone
Prof. Márcio Mattana
Prof. Ms. Paulo Biscaia

Debatedores da Mostra de Processo (artistas convidadas):

Carmen Jorge
Sílvia Contursi

Apoio ao projeto: Imprensa Oficial, Fundação Cultural de Curitiba

Agência Financiadora: Fundação Araucária

Instituição promotora: Faculdade de Artes do Paraná

INTRODUÇÃO

A Mostra de Dramaturgia e Encenação é um evento que reúne projetos de pesquisa e construção de dramaturgia dos Bacharelados em Direção e Interpretação Teatral da FAP e oferece seus resultados espetaculares à comunidade. O conceito geral da Mostra é dar suporte a projetos em que a dramaturgia nasce da cena e do processo. Criada em 2006, ela tem caráter anual e inclui projetos ligados a processo colaborativo, *performance*, cena não verbal e outras formas alternativas de construção dramática.

A apresentação dos espetáculos tem por objetivo a complementação extracurricular e a disseminação do conhecimento cultural adquirido com o estudo, a pesquisa e a montagem das peças, numa integração com a comunidade. Aliando atividades de ensino e extensão, a Mostra proporciona aos discentes o exercício pré-profissional, fundamental para o estímulo ao desenvolvimento profissional de pesquisas cênicas pautadas por propostas inventivas e teoricamente embasadas. Realizada, ao longo de suas edições, em diversos espaços culturais da cidade de Curitiba, a Mostra tem consolidado a relação entre os resultados artísticos e acadêmicos obtidos pelos alunos do Bacharelado em Interpretação e Direção Teatral da FAP com a comunidade, atingindo, assim, seus objetivos como atividade de extensão acadêmica.

A Mostra de 2010 foi realizada em duas etapas: uma dedicada à Mostra de Processo em que o debate, aberto a público, entre os alunos pesquisadores envolvidos, os professores da Instituição e profissionais da área teatral convidados, possibilitou contribuições para os trabalhos ainda em processo e a segunda, dedicada às temporadas dos espetáculos resultantes.

Em sua quinta edição, a Mostra de 2010 reuniu os projetos *Farfalhos*, *O Ninho do Tigre e Sonholabirintorgia*, todos de dramaturgia desenvolvida durante o processo de criação.

Luciana Barone
(profa. Disciplina Direção III)

ESPETÁCULOS

Pesquisas, Processos de Criação e Montagens

FARFALHOS



Atrizes: Luma Bendini, Mariana Ribeiro e Priscilla Marquis

Orientação: Diego Baffi

Temporada: 03, 04 e 05 de dezembro de 2010, TELAB - FAP

Projeto de Investigação do Palhaço

Memorial Estético

FAR FALHOS

O Palhaço.

Ele é uma descoberta contínua, um trabalho para a vida, como dizem muitos.

Mergulhar nesse processo é dilatar-se, questionar-se, produzir a si mesmo o tempo todo, e ao outro. No jogo, no olhar, no riso.



Introdução

INTRODUÇÃO

A descoberta do corpo é, entre outros poucos aspectos, a principal tomada de consciência do ator. O corpo enquanto objeto de trabalho transporta carne e osso para um lugar aquém da simples corporalidade do ser. Para colocar-se em cena, o corpo passa por um intenso processo de escolhas.

Assim, o trabalho do ator pode ser comparado à criação de um pequeno leque-pessoal, com suas possibilidades criadoras, suas dificuldades, seus desejos e conquistas. No imenso universo de criação teatral, há um personagem curioso, que, de seu leque-pessoal escolhe sempre as dificuldades e prefere colocar em destaque o ridículo. É este o palhaço.

O mundo palhacesco, tanto na academia quanto fora dela, constitui-se num mundo particular e cheio de referências. A escolha pela linguagem do palhaço começa na admiração pela completude de tal personagem, cujo leque-pessoal precisa ser bem recheado, e passa pela vontade de descobrir o palhaço de cada uma das atrizes envolvidas nesse processo.

Busca-se além da descoberta do palhaço, uma forma de descoberta encaminhada apenas pelas atrizes participantes do projeto, ou seja, como o objetivo final é uma peça teatral, pretende-se criá-lo a partir da direção compartilhada.

O desejo de quebrar o paradigma clássico do teatro diretor/ator se dá, nesse contexto, pela vontade de experimentar uma nova forma de construção cênica, uma forma de fazer teatro que não nos foi disponibilizada nos anos de formação acadêmica. As poucas referências dessa metodologia no estudo do palhaço e o curto período de criação do Projeto de Investigação do Palhaço acabariam sendo grandes barreiras para a plena realização dessa direção compartilhada, como será mostrado mais a frente.

Assim, finaliza-se a introdução desse projeto por dizer que à frente encontra-se um pouco do mundo em que fomos imersas nesses meses de conclusão de curso e também reflexões sobre esse intenso processo.

A pesquisa e a metodologia



As três atrizes envolvidas no projeto têm diferentes referências e iniciações palhacescas, portanto, após pesquisas teóricas e discussões entre o grupo determinou-se um caminho a ser percorrido, tentando atender às diferentes expectativas e ainda focando na criação da dramaturgia que resultaria em uma peça teatral.

É interessante dizer que os desejos individuais (de descobrir seu ridículo, por exemplo, ou de, já o tendo consciente, descobrir uma maneira de expô-lo) foram fundamentais para o estabelecimento desse caminho que aqui chamamos de metodologia.

Nesse contexto, o Projeto de Investigação do Palhaço, partiu de dois pontos importantes que poderiam tanto reforçar as dificuldades corporais, quanto modificar esse corpo em cena. Um deles trata-se do ridículo: o ator deve expor-se ao ridículo e, portanto estar disposto a ser objeto de riso com o público, caso isso aconteça. O segundo ponto, refere-se à máscara que o clown utiliza: seja no nariz ou na maquiagem, permitindo que o ator se exponha ainda mais por estar atrás de uma máscara.

Compreendendo que o palhaço busca o seu ridículo, também o ator deve buscar a si mesmo e aos estados humanos que ocorrem desta relação, transformando-as em seguida, no seu corpo (FERRACINI, 2003, p.218). Neste sentido, cada ator possui o seu palhaço, com suas características e especificidades, sendo necessário para tal descoberta, um mergulho em si mesmo.

Segundo Ferracini (2003, p. 218) o clown surge a partir de estados de relação com seu corpo e demais componentes como o figurino, objetos, outros palhaços e o público. A partir desse estado ridículo e ingênuo dilatados, o autor coloca que é necessário, por meio de exercícios e técnicas, buscar entender corporalmente a sua lógica, ou seja, como o palhaço se relaciona com os outros, com o meio, qual seu ritmo, como joga.

Neste viés, entramos num processo de investigação corporal de cada atriz para que, a partir dessa consciência, pudéssemos chegar na construção de nossas palhaças com as singularidades e especificidades inerentes ao corpo e à subjetividade de cada atriz.

No bojo dessas descobertas está ainda a construção da máscara, representada pelo nariz e/ou pela maquiagem. A máscara entra também favorecendo a criação de um território onde é permitido provar e mostrar o ridículo e o ingênuo (FERRACINI, 2003, p.219). Por isso, arriscamos dizer que a máscara permite acessar lugares inexplorados, pois dá a falsa ilusão de que está a representar alguém que não seja o próprio ator.

Neste sentido, julgamos que o trabalho de composição do palhaço torna-se bastante interessante na nossa pesquisa, pois possibilita a investigação de nossas dificuldades corporais, permitindo-nos colocá-las em cena ou tomar consciência delas, transpondo-as. Além disso, a máscara também permite criar outros estados de relações com os objetos, com o corpo e com a voz, já que agora, é o clown de cada atriz experienciando e estabelecendo uma relação diferente com esses estados, já que, o clown permite à atriz viver o que já viveu pelo diferente. Sobre este aspecto Ferracini (2003, 218) cita Burnier “Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade”.

Em acordo com o que está sendo dito, o que o grupo LUME propõe é:

[...] que o ator encontre seu *clown* a partir da dilatação da ingenuidade e do ridículo inerentes à sua própria pessoa; um caminho de 'dentro para fora' (FERRACINE. 2003, p.222).

Na sua pesquisa, o grupo LUME busca primeiramente o pessoal, ou seja, o caráter individual, aquilo que é essencial à pessoa, para em seguida verificar o que o palhaço irá fazer. O ator exerce seu clown cotidianamente, de modo que o ator deve sublinhar características próprias que indiquem o caminho do clown. É exatamente neste sentido, que buscaremos desenvolver nossa pesquisa.

Renato Ferracini aponta alguns aspectos em comum entre a abordagem do palhaço na concepção do Grupo LUME e de Angela de Castro. Um desses pontos de encontro é o de que o ator deve ter a coragem de expor suas fraquezas, de desnudar-se.

Assim sendo, verifica-se no *clown* a possibilidade de se entrar em contato com elementos corpóreos e humanos até então não tocados pelo ator: a energia sutil, lírica e delicada, a coragem da entrega e de assumir o ridículo, a relação real e verdadeira com o público, com os parceiros e com os elementos inanimados, a improvisação *com* um estado de lógica, o prazer de simplesmente ser (2003, p.229).

É neste sentido de investigação pessoal corporal que propusemos este projeto, acreditando que o palhaço permite e ensina o ator a revelar-se ainda que usando uma máscara. O palhaço permite mostrar-se internamente. A partir dessa investigação, pautada por jogos, improvisações e mapas de ações, nos propusemos à elaboração de um espetáculo, guiado pela criação coletiva.

Mudando de rumo



Ao longo do nosso processo percebeu-se que este projeto almejava muito para o pouco tempo em que deveria ser desenvolvido. Os objetivos principais (o estudo do palhaço e a direção coletiva) são igualmente intensos e cheios de percalços.

A possibilidade da direção coletiva, no início foi motivadora, mas deparamo-nos com uma responsabilidade e um limite temporal que não seria suficiente. Concluímos, com essas dificuldades, que não tínhamos a bagagem necessária para nos dirigirmos em uma cena de palhaço. Nosso objetivo de buscar orientações e oficinas diversas não se concretizou, e passamos então à nos dedicar e ter como foco as indicações do nosso orientador, o profº. Diego Baffi.

Assim, apesar das constantes discussões sobre o real papel do professor Diego Baffi nesse projeto (orientador, diretor, professor?), aos poucos, sua presença foi se tornando fundamental para a compilação das improvisações em cenas fechadas. É importante dizer que Diego Baffi já desenvolvia pessoalmente e profissionalmente a linguagem do palhaço e, portanto, sua presença na orientação nesse projeto foi diferencial.

Embora a chegada de Diego Baffi tenha colocado em xeque nossas intenções e conquistas com relação à direção compartilhada, depositamos no olhar externo do professor a confiança necessária para que o projeto cumprisse seu objetivo a tempo.

Dessa forma, a própria descoberta do palhaço de cada atriz foi incrementada pelas orientações do professor Diego. A partir das sugestões de motes de cena, cada atriz podia desenvolver mais intensamente as características e personalidades de seu personagem. Era sugerido, por exemplo, os seguintes motes: “improvise em cima de algo que só você sabe fazer”, ou ainda, “faça algo que você gosta muito até que isso se torne um problema”. Então, durante a apresentação dessas pequenas improvisações as atrizes foram sendo individualmente questionadas e corrigidas tecnicamente – o que, com todas em cena era inviável.

A saída é por ali

As orientações dirigidas do professor Diego Baffi ainda trouxeram um outro elemento muito importante no refinamento das cenas e na construção das palhaças: as saídas. É como são chamadas as experiências de rua dos palhaços. Sair para apresentar alguma cena em um lugar público, sair para improvisar com o público, sair para descobrir-se palhaço.

Foram realizados diferentes tipos de saídas, algumas para apresentar uma cena específica, outras apenas para improvisar, inclusive algumas com Felisberto, palhaço do professor Diego. A rua, no contexto de criação permanente do palhaço se mostra importantíssima, pois é onde o palhaço se encontra desnudo, exposto as intervenções do mundo, das pessoas, dos sons.

É ali, na rua, que caem por terra *gags* que na sala pareciam funcionar tão bem, e é também na rua que se descobrem milhares de possibilidades novas de jogo. As saídas fizeram parte do processo de construção e descoberta do palhaço, mas além disso, talvez o principal objetivo apontado pelo orientador Diego Baffi era o de descobrir o “tempo de público”. Perceber até onde e em que situações os jogos que propúnhamos de fato funcionavam.

O autor Jauss fala da liberdade pela experiência estética, que esta pode efetuar-se para a consciência receptiva, percebendo o mundo de outra maneira. E essa percepção vem de ambas as partes, quando “invadimos” as ruas com essa figura que pode propiciar ao público novas visões e lógicas, também estamos buscando em nós a capacidade de perceber o mundo, as coisas, de outra forma. A experiência estética torna-se a criação por meio da liberdade e receptividade como uma aceitação desse espaço de jogo criado, com julgamento desinteressado, não condicionado por uma necessidade, não determinado por conceitos e regras. Deste modo o comportamento estético adquire um significado mediato para a práxis da ação.

É importante, principalmente pra quem está iniciando em saídas, sair com um mote, algo a se fazer. Já é um desafio se jogar no meio de um público que não está ali para te ver, ele escolhe se o que você faz o interessa ou não, e se você não tem “nada para dar”, realmente nada vai interessá-lo.

Assim, optando pela segurança do “ter o que apresentar” a primeira saída foi para apresentar o que chamamos de “Cena da Música”, nossa primeira e mais estruturada sequência de ações.

Essa cena tem aproximadamente 10 minutos e conta a história de duas palhaças que querem apresentar uma música para o público (atrizes Luma e Mariana) enquanto uma terceira palhaça (Priscilla) sequencialmente interrompe o começo da apresentação com diferentes instrumentos, pois, quer fazer parte da música.

O objetivo da saída era encontrar um lugar que tivesse público, depositar a caixa com nossos instrumentos e executar a cena. Na sequência, escolher outro lugar e realizar a mesma ação com outro público. Somente no percurso até o local escolhido para a cena aconteciam milhares de ações, jogos, expressões, e assim, a cena e nós, descobrimos jeitos de iniciar e finalizar jogos entre o público, ficando evidente também as fragilidades técnicas de cada palhaça (no sentido de desistir, não triangular, não estar presente, etc).

“Talvez a maneira de se perceber quão viva é uma determinada forma de arte seja pela liberdade que ela concede de se errar, e não obstante continuar boa.” (SONTAG, 1987, p. 20). E o erro, que torna a arte do palhaço viva, é também o acerto, a descoberta de um novo jogo a necessidade do

improviso. Com a “Cena da Música” isso aconteceu muitas vezes, quando o cavaquinho escapou da mão da Luma e caiu a 2 metros de distância de nós; quando o pedal quebrou e não podia mais ser tocado; quando a Priscilla continua a música num momento de silenciar, etc., etc., etc. Descobrimo ainda que o erro espontâneo, quase inevitavelmente, leva ao riso.

Riso este que, desde o início, foi colocado como uma consequência natural dos jogos, nunca como o objetivo deles. Esperar o riso é, de alguma forma, cobrar do público uma reação específica, e, se não recebêssemos isso em troca, significaria que algo não saiu bem. Foi-se descobrimo ainda que o foco não é fazer o público rir, mas sim, rir com o público. O gozo compartilhado é o convite feito pela experiência estética, e aqui por gozo podemos abarcar o riso, o prazer, o emocionar-se junto, a troca, a liberdade oferecida e conquistada de ambos os lados.

Uma segunda experiência de saída foi realizada com as atrizes Luma, Mariana e Felisberto, palhaço do orientador Diego Baffi. O local escolhido foi a praça Santos de Andrade, no centro de Curitiba, com fluxo intenso de pessoas de várias idades e classes sociais.

Neste dia, através da experiência da atriz Mariana descobriu-se que, mesmo com um nariz grande e vermelho na frente do rosto, é possível ficar invisível na rua ou, para ser ilustrativo, ser engolida pelo público. Para Mariana, não havia pontos de partida para os jogos, ficando bloqueada para propor, colocando-se assim como auxiliadora nos jogos dos outros dois palhaços. Uma experiência angustiante (em vista do que se espera do palhaço e da expectativa da própria atriz), mas certamente necessária.

Ficou evidente ainda, o quanto algumas pessoas negam e julgam em vários sentidos a figura do palhaço. Parece que a figura do palhaço entrega alguma passividade para o público, um olhar de: “Certo, estou te dando atenção, o que você fará para eu rir?”. Ou ainda esperam que o palhaço faça algo estúpido e sem graça só para constranger o público. Para evitar esses pré-conceitos, é preciso perceber as sutilezas do público, principalmente se ele for de uma ou poucas pessoas, como acontece nas saídas, para saber como administrar o jogo, como incluir este pequeno público no jogo.

O palhaço é uma figura pré-concebida pela maioria das pessoas. Esses preconceitos impõe barreiras ao desfrute de um jogo simples, sincero, e assim, a experiência estética percorre um caminho que fica entre a razão teórica e a prática, entre a generalidade lógica da regra, da lei moral e do acaso. Mas, por outro lado, o palhaço pode ser uma trégua aos inúmeros trabalhos, linguagens, que nos encham de tantas possibilidades de significados e interpretações que, como diz Susan Sontag, nos hipertrofiam. O palhaço, na ótica deste projeto, é esse alívio após a asfixia da vingança do intelecto sobre a arte. O palhaço surpreende o espectador com sua simplicidade e clareza, pois, na maioria das vezes, não há que se fazer grandes interpretações de seus jogos, eles simplesmente acontecem no presente.

Teoricamente, é possível evitar os intérpretes de outra maneira, realizando obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser... exatamente o que é. Isto seria possível agora?.(SONTAG, 1987, p. 20)

Podemos ilustrar essas declarações com uma ocasião ocorrida em uma saída em que estavam presentes as três palhaças e o palhaço Felisberto. Os quatro palhaços improvisavam no prédio do Arquivo Público do Paraná quando um grande grupo de pessoas começou a chegar no local por conta de um curso que haveria ali.

As atrizes Priscilla e Mariana rapidamente se colocaram na entrada do prédio e começaram a entoar uma melodia improvisada que dizia algo como: “Sejam bem-vindos, para o curso que eu não sei qual”. Então, rapidamente estabeleceu-se o jogo em que os quatro palhaços recepcionavam os participantes do curso que, por sua vez, entraram na brincadeira – alguns por escolha, outros para não serem os únicos a negarem os palhaços.

O jogo se mostrou uma intervenção feliz, sem pretensão estética, nem grandes demandas por parte do público. O jogo foi aceito e desenvolvido pelas duas partes, palhaço e público.

Esse acontecimento no Arquivo Público foi a última saída antes da estréia do espetáculo. As experiências na rua mostraram o quanto é importante romper a rotina da percepção, pois é isso que faz o palhaço ser uma descoberta constante e infinita.

O espetáculo!



Como a proposta desse projeto necessariamente deveria resultar em uma encenação, nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 2010 apresentamos o que seria o primeiro resultado de *Farfalhos*, nome este concebido durante o processo.

Como sabemos um espetáculo é o resultado de um trabalho, entretanto, optamos por dizer que esse espetáculo faz parte não de um produto final, absolutamente concluso, mas sim de um processo, inacabado e aberto a aperfeiçoamentos e modificações.

E foi exatamente isso que aconteceu mesmo durante as apresentações onde cada experiência foi muito distinta em todos os dias. Se um espetáculo teatral nunca é igual ao outro, um espetáculo de palhaço se refaz por completo a cada apresentação. O improviso e a diversidade de público permitem essa renovação a cada cena e a peça apresentada.

As pesquisas, as improvisações, os exercícios, foram nos exigindo tecnicamente e, basicamente, colocando à prova aquilo que tínhamos criado nos últimos quatro meses. Nessa etapa final, percebemos o quanto as saídas foram uma etapa importante no processo e nos levaram além das conquistas técnicas, nos permitindo leveza e desenvoltura com o público no palco.

A estreia, sempre com um clima de tensão, mostrou que estávamos preparadas tecnicamente: marcações, manipulação dos elementos de cena, basicamente, sabíamos o que precisava ser feito. Entretanto, a maneira de fazê-lo, e principalmente, o encontro com o público, apenas foi acontecer no segundo dia.

Públicos diferentes significam reações diferentes. Podemos preparar e até prever algumas coisas, mas é impossível não acontecer algo novo. E ao longo das apresentações ficamos mais abertas a compreender isso, atentas às possibilidades de improvisações e jogos, e que a disposição para brincar e se divertir deveria ser algo constante.

A maioria das pessoas que assistiram ao espetáculo foram adultos, entretanto em uma sessão extra que abrimos no domingo à tarde, tivemos a presença de algumas crianças. Embora não tenhamos constituído uma dramaturgia infantil, *Farfalhos* encontrou um bom espaço de diálogo também com esse público. Reações inesperadas por parte do público ocorreram e improvisações por parte das atrizes também. Choro, risadas inesperadas, gritos e até criança saindo do teatro durante uma cena de *blackout* foram situações que deram possibilidades de novos jogos e improvisações.

Dramaturgicamente o espetáculo estruturou-se em três cenas em que as atrizes estavam juntas e mais algumas cenas individuais que serviram também de costura para unificar e dar consistência à dramaturgia. O espetáculo todo tem aproximadamente 40 minutos, dependendo é claro, dos improvisos e dos jogos criados na relação público/atrizes esse tempo pode aumentar ou até reduzir-se.

Do espetáculo, sem dúvida, fica a marca de um trabalho desenvolvido até aquele momento onde para as atrizes e o orientador foi bastante satisfatório, mesmo reconhecendo, que para o grupo entende-se como um processo e como todo processo um *continuum* que ainda tem o que caminhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Editora da Unicamp, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apologia de la experiencia estetica*. BARCELONA: Paidós, 2002.

LUME Teatro. *Qual é a graça?* Curitiba, 2009. Programa de espetáculo teatral.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ANEXOS



“Cena da música” durante uma saída. Foto: Diego Baffi



A atriz Luma e um espectador durante uma saída. Foto: Diego Baffi



Felisberto e a atriz Mariana improvisam. Foto: Luma Bendini



“Cena da Música” no teatro. Foto: Tiago D. Martins



Mariana durante cena em *Farfalhos*. Foto: Tiago D. Martins

Fotos no corpo do texto: Chico Nogueira



Estar em processo.
A máxima do teatro contemporâneo talvez se aplique melhor ao menos contemporâneo dos trabalhos. O palhaço. Ele é uma descoberta contínua, um trabalho para vida, como dizem muitos. Mergulhar nesse processo é dilatar-se, questionar-se, produzir a si mesmo o tempo todo, e ao outro. No jogo, no olhar, no riso.

Quando propusemos um projeto de finalização de curso em três atrizes, para construir uma dramaturgia em palhaço e com o curto período de quatro meses, não tínhamos ideia da dimensão de tudo isso. Um processo, portanto, rico e angustiante.




FICHA TÉCNICA

Atrizes: Luma Bendini
Mariana Ribeiro
Priscilla Marquis

Orientação Dirigida: Diego Baffi

R E S P I R A R
não PREENCHER O TEMPO...**APROVEITÁ-LO!**

Entramos de cabeça num mundo de referências, em constantes discussões sobre ser original, na desmistificação do nariz de palhaço, na orientação de Diego Baffi: orientador, professor ou diretor? Passar por essas etapas e saber que outras tantas ainda virão é estar em processo, é descobri-se palhaça, é estar em jogo.

Luma, Mari e Pri

Programa do espetáculo

F A R F A L H O S



Espectáculo Integrante da: **V Mostra de Dramaturgia e Encenação da FAP**

Atrizes: Luma Bendini Priscilla Marquis Mariana Ribeiro
Orientador: Diego Baffi

TELAB

03 20h **04** 20h **05** 17h e 20h dezembro 2010

FAP - R. dos Funcionários, 1756

O NINHO DO TIGRE



Atuadores: Ailime Huckembeck, Cassiana dos Reis Lopes, Carolina Damião, Livia Lopes, Ricardo Philippi, Junior Prado, Matilde Wrublevski.

Músicos: César Leandro Miguel, Ricardo Trojan, Dast, James Dall'Antonia, Marina Nucci

Direção: Marina Nucci

Orientação: Amabilis de Jesus

Temporada: 07, 09 e 11 de dezembro de 2010, TELAB-FAP

O NINHO DO TIGRE

“*O ninho do tigre*” é um projeto montagem teatral de conclusão do 4º ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP, com orientação dos professores Amabilis de Jesus, Luciana Barone e Márcio Mattana, e que também dá continuidade à pesquisa que o Coletivo Néctar começou em 2009 em seu primeiro trabalho de investigação cênica: “*Um asteróide pequeno*”. Partimos de um estudo sobre o método de criação *work in process*, através das experiências relatadas por Renato Cohen em sua obra “*Work in progress na cena contemporânea*” (2006), que envolve questões sobre a arte como ritual, as relações entre Arte e Vida, a *arte performance* auto-referente, os processos de criação a partir de técnicas meditativas, o estabelecimento de campos míticos nos laboratórios e no encontro com o público, a concepção dramatúrgica rizomática, entre outras.

A proposta do *work in progress* de Cohen é dar forma ao espírito da nossa época que vem transformando as maneiras de se entender o mundo, quebrando com a hegemonia da logocentricidade: relativística, teoria do caos, física quântica, “novos logismos que incorporam o acaso, a descontinuidade, a assimetria, a complexidade” (COHEN, 2006, p.XXVI). James Joyce, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Robert Wilson, todos tentaram estabelecer artisticamente um novo estatuto do real.

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de leitmotives, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são ontologias da linguagem. (COHEN, 2006. p. 1)

Em nosso projeto, o trabalho de Cohen serve como referência a ser estudada; bebemos dessa fonte, mas não criamos vínculos que nos exijam fidelidade ao método proposto por ele. Encontramos nosso próprio caminho durante o processo.

Ao mesmo tempo, há a investigação sobre as relações espaço-público e artista-público que sempre esteve presente nos trabalhos do Coletivo Néctar e que em “O ninho do tigre” passa a ser tratada de maneira mais consciente. Propomos uma organização espacial livre da separação palco-plateia e das relações de frontalidade, o teatro é disposto como um salão no qual o público fica livre para circular e os *performers* oscilam entre um espaço próprio e o espaço compartilhado com o todo. Faz parte, portanto, da nossa pesquisa perceber os limites entre o determinar e o sugerir o espaço do público, tomando como objetivos concomitantes a clareza de intenções ao estabelecer um espaço específico e a fluidez das fronteiras entre esses espaços de modo a permitir a interferência dos acontecimentos espontâneos no ato performático.

Especificamente para esse projeto propusemos um universo de referências temáticas que trouxessem olhares sobre a relação Morte-Vida, a morte que é também renascimento e que simboliza o aspecto visceral do ser humano enquanto ser pulsante, tanto efêmero quanto eterno. Então recolhemos materiais sobre aspectos culturais do Butão, um país budista nas encostas dos Himalaias que implantou um índice de avaliação governamental chamado FIB (Felicidade Interna Bruta); poesias de Charles Baudelaire que trazem imagens grotescas do humano e sua condição de carcaça; contos de João do Rio, jornalista carioca do início do século XX, que também descreve a condição decadente do homem que segue os padrões urbanos e burgueses, o “Homem com cabeça de papelão”; e telas de James Ensor, pintor belga da mesma época que pintou os cidadãos mascarados em seus carnavais cotidianos. Em todas essas referências nos chamava a atenção a relação do homem com a carnavalização como forma de expurgar as amarras sociais, com as máscaras simbólicas e sociais, com a efemeridade da vida e seu constante enfrentar da morte.

A escolha por abordar aspectos culturais e naturais desse país chamado Butão vem de uma curiosidade, que pode ser chamada de encantamento/estranhamento, que faz com que essa civilização se torne quase uma lenda para quem vive tão longe de uma realidade como aquela. O índice de FIB baseia-se na premissa de que a qualidade de vida se dá quando o desenvolvimento espiritual e material acontecem lado a lado, complementando e reforçando um ao outro. Paisagens e manifestações culturais, para nós,

exóticas, cheia de cores, sons, aludem ao mito de uma terra onde todos são felizes e não têm medo da morte (no Budismo jamais nos livramos da roda da vida). A presença mítica do Butão nesse trabalho de encenação parece combinar perfeitamente com a criação de um espaço de despojamento - O Ninho do Tigre é o nome em português do mosteiro budista que fica pendurado no alto das montanhas que pintam a paisagem do Butão.

Ao passo que nas outras referências vemos a arte que se fez na passagem do século XIX para o século XX, Impressionismo, Simbolismo, Decadentismo, que exprimia o incômodo do homem em relação à modernidade; o ritmo pulsante do sistema capitalista, a urbanização acelerada, a multidão massificada. O homem da virada do século XIX para o XX, diante a todas essas transformações, vai perdendo sua criatividade, sua subjetividade e acaba se tornando algo parecido com uma máquina, um fantoche (a que se assemelham as figuras de Ensor), uma carcaça ambulante (a imagem do crânio em Baudelaire, Ensor e Rio). Criando imagens fantásticas e artificiais que retratam o cotidiano urbano de sua época (as ruas de Paris ou do Rio de Janeiro), o artista confirma horrorizado o domínio do homem sobre a natureza e, enfrentando o pavor, celebra a recusa do mimetismo ao mesmo tempo em que busca sensações refinadas que traduzam a experiência da modernidade. Dentre a infinidade de obras desses artistas, seleciono algumas que se relacionam com o tema da carnavalização de imagens cotidianas como espaço para uma leitura lúdica, paródica e grotesca desse contexto no qual se inserem.



“A intriga”, James Ensor, 1890.

A intenção era entrar em contato com o espírito que trazem essas referências e partir para um mergulho interno, indo de encontro com o que havia de mais íntimo, de mais obscuro em cada *performer*. A partir de técnicas meditativas, exploramos portas do inconsciente para que fosse recolhido o material idiossincrático que posteriormente se tornaria uma linha de ação performática. A pesquisa sobre as vias meditativas que seriam utilizadas no processo girou em torno de dois focos principais: um mais físico/corporal e outro mais psíquico.

Os exercícios de cunho meditativo que propõem um trabalho corporal promovem a limpeza e a abertura de campo para que o ator se desprenda de vícios, bloqueios e auto-julgamentos, libertando-se para a criação. O *treinamento energético* desenvolvido por Luís Otávio Burnier e as meditações ativas do Osho foram as fontes iniciais para a instauração desse estado fértil para os atores.

As meditações ativas do Osho (Meditação Dinâmica, Meditação Kundalini, Meditação Nadabrahma, Meditação Devavani, e outras) visam, por meio da respiração ativa e ações repetitivas e exaustivas, atingir um estado latente de percepção e consciência do momento presente com a diminuição do fosso entre corpo, mente e energia vital.

Meditação Kundalini

A Kundalini atua como um banho energético.

- Primeiro estágio: 15 min. Solte-se e deixe seu corpo todo chacoalhar, sentindo a energia vindo de seus pés.
 - Segundo Estágio: 15 min. Dance, da maneira que você sentir, deixe que todo seu corpo se movimente como quiser.
 - Terceiro estágio: 15 min. Feche seus olhos e relaxe, sentado ou de pé, observando, testemunhando, tudo que acontece dentro e fora de você.
 - Quarto estágio: 15 min. Com os olhos fechados, deite-se e relaxe.
- (Site oficial: www.osho.com)

O *treinamento energético* busca romper com os vícios do ator para que ele possa descobrir suas potencialidades escondidas. Burnier, tendo como ponto de partida os estudos de Grotowski, “acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis”

(FERRACINI, 2003, p.138). Esse treinamento se baseia na realização ininterrupta de movimentos aleatórios, grandes e dinâmicos, englobando todo o corpo e variando intensidade, ritmo, níveis, fluidez, força, etc. É desse caos, do limite do esgotamento, que começam emergir de cada ator as ações físicas vivas e orgânicas.

Depois de encontrar esse estado de abertura integral do artista, partimos para o trabalho com as narrativas em busca dos mitos pessoais. Por meio de uma viagem conduzida ao inconsciente, os atores acessavam materiais simbólicos que depois seriam registrados plasticamente, verbalmente, corporalmente e, finalmente, em forma de performance.

A construção da dramaturgia se dá ao longo do processo, em uma dinâmica ininterrupta de apropriação de novos conteúdos e organização dos mesmos em um roteiro de configuração perecível. Esse roteiro, proposto e continuamente reelaborado pela direção, contempla indicações de ações, espaços, durações, textos, sonoridades, imagens, etc.

No procedimento *work in process* o texto/imagem (storyboard) vai ser composto a partir de emissões de vida, primeiridades, laboratórios, adaptações de textos, sinais e outras emissões que vão formar uma textualização viva – esta é uma questão central do happening/performance, que cria, enquanto linguagem, uma série de situações, de risco, repetição, estranhamento, para subverter o congelamento e a representação. Essa tessitura desenrola-se ao longo da criação e da encenação com sucessivas mutações: é próprio do modelo *work in process*, de natureza gerativa, evitar a cristalização. (COHEN, 2006, p.27)

O processo se sustenta pela dinâmica entre a captação e organização dos materiais que compõem a dramaturgia, o projeto de encenação está focado nesse contínuo e não em um resultado fechado a ser apresentado no final de um período específico. É no dia a dia do processo, em cada encontro do coletivo para o desenvolvimento desse trabalho que o “espetáculo” acontece. A intenção de criar um espaço de livre criação, um *Ninho*, um evento cênico não se restringe ao momento de encontro com o público, a “concretização” desse campo mítico exige um assíduo frequentar.

O processo de montagem do projeto “O ninho do tigre” teve quatro fases e dois lugares vivenciados. O grupo de sete atores, dois músicos e uma diretora se encontrava três noites por semana, vivenciando três horas de laboratórios em cada encontro. A primeira fase foi a pesquisa sobre as referências do projeto (Butão, Baudelaire, Ensor, João do Rio), dividirmos o grupo em duplas que deveriam pesquisar, apresentar aos demais os conteúdos sobre cada ponto na forma de seminário e propor um exercício prático a partir da temática trabalhada. Esse momento funcionou como um mergulho intenso no universo proposto, experiência que marcou essencialmente e simbolicamente toda a produção que se seguiu.

A segunda fase foi a das meditações com o objetivo de instaurar o campo mítico e capturar o material idiossincrático. A partir dos treinamentos energéticos e das meditações ativas do OSHO fomos recolhendo imagens, ideias, palavras, sensações, gestos que cada um encontrava em seu inconsciente e aos poucos seleções foram sendo feitas e o trabalho de expressão performática das questões pessoais de cada um começou a partir da escolha de um único ponto de partida concreto em meio a todo o material capturado. A ideia era que cada um construísse uma espécie de mito pessoal, uma persona, inserida em um ambiente, com uma ação/objetivo específicos.

As linhas de ação performática compunham o primeiro lugar sobre o qual o projeto se desenvolvia, o segundo lugar seria aquele do Happening com Máscaras, um momento II do evento cênico. O *imput* desse processo se deu em um retiro de final de semana que fizemos em uma chácara no município de Mandirituba, bem próximo a Curitiba. Lá fizemos a Oficina Máscaras Pessoais.

Oficina de Máscaras Pessoais:

Fase 1: máscara de atadura gessada (em duplas)



Fase 2: empapelando com jornal e cola.



Fase 3: Meditação ativa (Meditação Kundalini - OSHO) e mergulho interior (Viagem Conduzida de descoberta da máscara pessoal).

Fase 4: Croqui das máscaras.



Croqui da Máscara "O sábio"
(Ricardo Phillippi)



Croqui da Máscara "Fumaça"
(Ailime Huckembeck)

Fase 5: Materialização das máscaras pessoais (pesquisa de materiais, cores, formas, etc.)



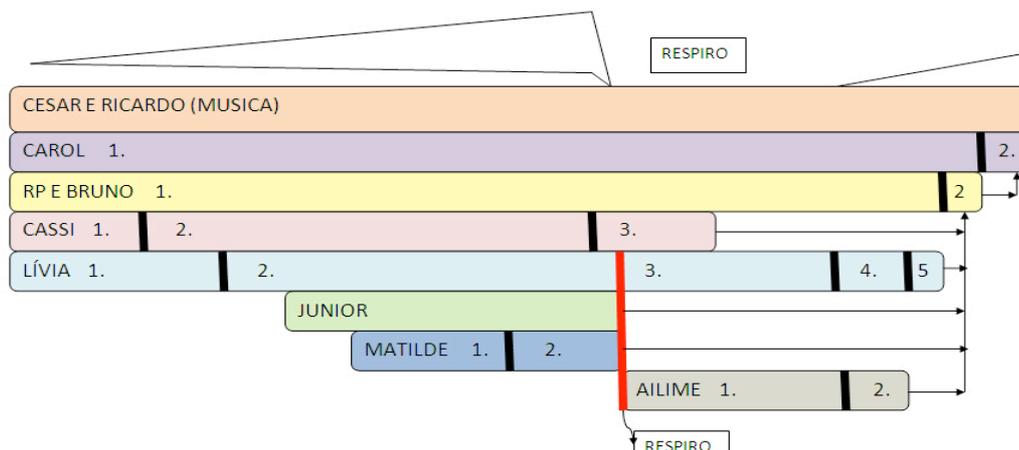
Máscara “Macaco” (Cassiana Lopes)



Máscara “Inseto” (Matilde Wrublevski)

Após a materialização, já em Curitiba, fizemos o ritual de nascimento das máscaras no qual o ator vestiria pela primeira vez sua máscara e permitiria que ela se manifestasse, encontrando assim sua corporeidade, sua dinâmica, seus gestos, seus estados físicos.

Com as máscaras feitas e as performances encaminhadas começamos a terceira fase do processo que foi a fase de construção cênica e dramaturgica da montagem. Nossos encontros alternavam entre trabalho com performances e trabalho com máscaras, seja num quanto noutro procurávamos dar sempre um caráter ritualístico para os exercícios. O “ensaio” era, portanto, uma vivência de atores em coletivo, cada um com seu “personagem” que vinha sendo trabalho a cada experiência. Geralmente fazíamos um aquecimento, buscando um estado de atenção e concentração e realizávamos um programa/roteiro sugerido pela direção. Nesse roteiro havia uma sequência cronológica das performances, considerando simultaneidades e interferências.



Roteiro- linha do tempo- de 13/10. Cada número indica uma ação dentro do programa performático de cada ator.

Nos encontros em que trabalhávamos as máscaras o processo era similar ao das performances. A seguir, um roteiro desse trabalho de laboratório com os atores.

ENSAIO 18.10.2010 - HAPPENING COM MÁSCARAS

- AQUECIMENTO:

descer ao chão e subir no pulso certo e em conexão com o grupo.

- VESTINDO AS MÁSCARAS:

+ contato com você mesmo: fechar os olhos, respiração profunda, sentir o próprio corpo por fora, por dentro, acessar os sentidos (audição, paladar, olfato, tato), enrolar a coluna (retroflexão) relaxando as costas/pescoço/ cabeça e respirando profundamente, baixar a partir do coxí entrando na posição de cócoras (como uma semente).

+ memória da máscara: trazer a memória a sua máscara, todo seu significado, imagens, sensações, sentimentos. Quando esse resgate se firmar comece a desenrolar a coluna e renasça já buscando a sua máscara: com a visão você olha para a máscara, com o corpo como um todo você caminha buscando a fisicidade da máscara, uma nova respiração, um novo pulsar, novas sensações, encontra-se o estado completo da máscara.

+ vestindo a máscara: peça licença a sua máscara e vista-a. A máscara termina de completar o estado que buscávamos, ao vesti-la você é tomado pelo seu poder e a sua máscara/persona se manifesta em sua forma total: rosto, olhos, corpo, membros, ritmo, respiração.

- MEGAZORD:

+ Perceba que existem outros na sala (outras máscaras, outras pessoas). Cumprimente-os. Estabeleça o diálogo.

+ Formando o Megazord: a partir da desordem formaremos um novo organismo, com uma lógica própria. Tudo começa com uma proposta gestual (um passo de dança/ um gesto simbólico), algo próprio e típico da sua máscara. O primeiro propõe uma ação gestual no centro da sala com deslocamento de no máximo um passo, depois que a proposta foi reconhecida, soma-se a segunda máscara que irá compor esse organismo (se o primeiro era o coração ou serei o que? O braço? O intestino? O cérebro?). Cada nova ação proposta deve ser típica e própria da máscara que a propõe, um gesto de no máximo um passo de deslocamento. Depois que o novo conjunto foi compreendido, soma-se a terceira máscara e assim por diante. Importante: antes de entrar e propor um novo órgão para esse organismo a máscara que está fora deve escutar/perceber/observar o conjunto para poder compor com coerência. Somente assim, o Megazord será efetivamente UNO.

Depois que todos os órgãos já compuseram um único organismo, esse Megazord vai criar uma identidade, vai encontrar a sua própria respiração, o seu próprio pulso, a sua própria fluidez e, finalmente o seu próprio agir (caminhar, correr, girar, deitar, rolar, pular, o que for). Seja o que for que esse Megazord fizer, ele deve fazer por inteiro, todas as suas partes devem estar juntas nessa ação. Importante: a escuta é fundamental, devemos entender que para agir em grupo devemos perceber as propostas e ceder mais do que conduzir. E lembrem-se que nesse caso, MENOS É MAIS, apostem na força e poder da simplicidade.

Depois de bem exploradas as possibilidades desse Megazord, naturalmente o organismo se desfaz. As máscaras se separam para dar início a um novo organismo que nasce a partir de uma nova proposta colocada no centro da sala. Repetiremos o exercício por três vezes.

- HAPPENING COM MÁSCARAS:

+ Grande Roda: a roda também é um Megazord. Em roda descobriremos qual é a respiração desse círculo, o seu pulso. Tudo deve ser

orgânico, o diâmetro da roda, a distância entre as máscaras, existe contato físico entre as máscaras? Qual é o pulso da roda?. A partir dessa organicidade, a roda encontra seus passos. O que esse Megazord faz é girar. Encontramos a velocidade certa, os passos certos. Giramos. A minha atenção está voltada para o todo, para a roda, não para a minha máscara ou a máscara do lado.

+ Bloco de carnaval: sem desfazer a roda passamos para um bloco de máscaras, outro Megazord. Como formamos um bloco a partir de uma roda? Damos as mãos e juntamos todo mundo no meio? Fazemos um caracol? Como? O bloco acontecerá naturalmente, na hora certa. Um bloco é algo concreto, não há nada de fora, quase não vemos cada parte que o forma, é como uma massa concisa, uma mistura visual de membros, cabeças, cores (James Ensor). Primeiro formamos o bloco, é um novo organismo. Qual é a sua respiração? Qual é o pulso? O que esse Megazord faz é caminhar. Encontramos os primeiros passos e organicamente o bloco caminha, passa, desloca-se no espaço como um átomo UNO magnetizando, uma ameba fagositando o ar, as coisas e as pessoas. Eu não sou mais uma parte eu sou o TODO.

+ Céu estrelado: Esse bloco irá explodir em mil centelhas. Explodirá na hora certa, o espirro da ameba. Cada máscara viaja no vácuo como uma estrela cadente, cada ser nesse espaço é uma estrela que pulsa, que brilha, que atrai e repele sem parar, dança, gira, celebra. Máscaras que compõem o Cosmos (o público também são estrelas). O céu todo é tomado por estrelas, não há sequer um espaço vazio. Um céu homogêneo salpicado por estrelas brincantes.

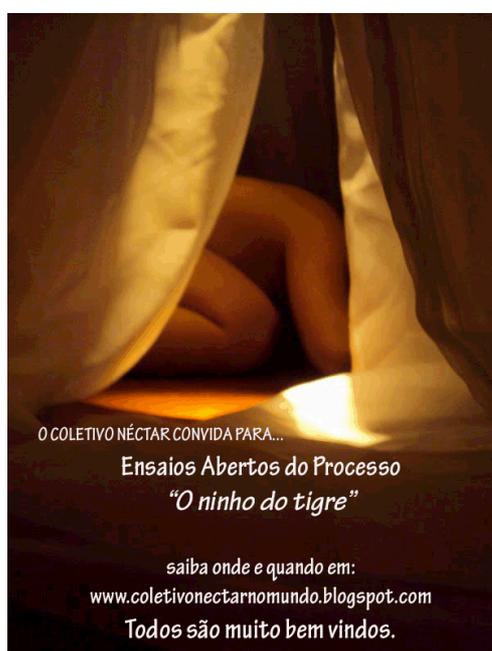
+ Foliões à deriva: a partir do organismo do céu estrelado, a festa encontra à deriva e mergulhamos no caos carnavalesco. Foliões brincando no salão, tudo é possível. Deixe-se levar pelos deuses pagãos. Brincar, brincar, brincar. Pular, correr, rebolar, trenzinho, pequenas rodas, dança a dois. O próprio carnaval. Deixe fluir. Goze, aproveite. Continue indo, até cansar, até gastar, até que naturalmente você pare. Até energia acabar, o baile de carnaval termina, somente confetes ao chão. A respiração encontra outro lugar, o lugar da despedida.

- RETIRANDO A MÁSCARA:

Volte-se para dentro, encontre a porta de saída, despeça-se de sua máscara e retire-a. Agradeça a sua máscara pela experiência vivida e guarde-a com cuidado.

Feche os olhos e escute novamente o seu próprio pulsar, a sua própria respiração, seu próprio corpo, toque seu rosto, sua pele. Reconheça-se.

Naturalmente passamos para a quarta fase do processo, o momento de encontrar públicos. Fizemos algumas mostras de processo e abrimos nossos ensaios para visitantes.



Esse contato com as pessoas de fora do processo foi muito importante para que pudéssemos ter uma noção real dos desafios que nos esperavam, afinal, a proposta do projeto era intrínseca à relação com o público que ele propunha. Dessa maneira estávamos pouco mais preparados para a prova pública de conclusão de curso que se daria nos dias 7, 9 e 11 de dezembro no Teatro Laboratório da FAP, em seu ano de inauguração.

Organizamos o teatro de forma que tivéssemos um espaço livre de assentos para que o público pudesse ter a liberdade de escolher suas posições em relação às cenas. A iluminação tinha a função de destacar momentos e lugares em meio ao aglomerado de pessoas, cuidando para que não se separasse demasiadamente o lugar do ator e o lugar do público. A intenção era aproximar e criar uma atmosfera despojada. Os figurinos também buscavam uma aproximação com o cotidiano, até o momento no qual as máscaras eram vestidas e as figuras se tornavam mais fantásticas. A sonorização foi feita ao vivo, por músicos que acompanharam o processo desde o início. Havia também a composição com aparatos multimídia como textos gravados em áudio e executados mecanicamente e imagens digitais projetadas sobre as performances.

O roteiro final, que foi executado na prova pública, tinha início com a recepção descontraída do público. A intenção era deixar atores e público mais à vontade, mais próximos, para que se estabelecesse um contato mais rápido e profundo durante as performances. Por volta das 19h45, abríamos a porta do teatro e convidávamos as pessoas para entrar, tomar um chá, oferecíamos o programa do espetáculo, conversávamos, até que as 20h10, ouvíamos o chamado do metalofone (tocado por um dos músicos), o sinal do início das performances. A porta era fechada e os atores começavam a executar o roteiro das performances pessoais. Todas elas aconteciam ao mesmo tempo, cada uma em um lugar mítico específico, mas, ao mesmo tempo, convivendo no mesmo espaço físico (o teatro). Apesar de acontecerem todas ao mesmo tempo cada uma tinha seu momento de foco, o que resultava em uma sequência fluida de execução, não se sabia exatamente onde terminava o foco de uma para começar o foco da outra.

Ao final da última performance individual, ouvia-se um chamado sonoro de um *didgeridoo*, um instrumento aborígine com o som similar ao berrante dos boiadeiros brasileiros. Em seguida, uma música cantada e tocada tinha início e os atores passavam a vestir suas máscaras pessoais, era o começo do happening, da celebração em coletivo. As máscaras dançavam e convidavam o público para dançar junto. Em poucos minutos o teatro se transformava em um salão de baile. A música chegava ao seu ápice de animação e subitamente estourava e entrava num lugar mais instável, indicando o final da experiência. Os atores retiravam suas máscaras guiados pelo som, que entrava em um *fade out* gradativo junto com a iluminação, até o *blackout*. Então, abria-se uma cortina e apresentava-se uma mesa repleta de pratos deliciosos, bonitos e saudáveis, feitos pelo próprio Coletivo Néctar, que seriam compartilhados com o público num momento final de confraternização.

O resultado desse processo visto no desenvolvimento de cada um em seu trabalho pessoal, como artista e como integrante de um grupo grande, foi bastante evidente na experiência vivida durante as apresentações no Teatro da FAP. Foi possível deixar clara a nossa proposta individual e coletiva, nesse trabalho que tinha como um dos objetivos principais comover o público. Ao final tivemos uma participação intensa das pessoas que vieram “assistir” ao “espetáculo”, e acredito que todos perceberam que a experiência vivida ali, naquela noite específica, foi única e foi criada em coletivo de forma espontânea. Todos, atores, músicos e público, ao final, tornaram-se artistas criadores.

Referências Bibliográficas:

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Projeto Sonholabirintorgia



Ficha técnica:

Direção: Cleber Braga.

Atuantes: Alexandra Galcerán, Iria Braga, Limerson Morales, Rafael Siqueira de Guimarães.

Participação especial: Lucan Vieira, Larissa Adamowski, Maikon K.

Trilha sonora original: Iria Braga e Rafael Siqueira de Guimarães.

Texto “Sonhos de Edward”: Limerson Morales.

Sonoplastia, iluminação e instalação cênica: Cleber Braga.

Supervisão de coreografia: Yara Barros.

Figurinos: Renata Luciana.

Video: Cleber Braga e Rafael Siqueira de Guimarães .

Arte Gráfica: Rafael Bagatelli.

Fotografia: Emanuel Peixer.

Produção: Cleber Braga e Rafael Siqueira de Guimarães.

Orientação: Francisco Gaspar e Luciana Barone.

Realização: Cia. Elenco de Ouro.

Temporada: 08, 10 e 12 de dezembro de 2010, TELAB - FAP

Pesquisa e Processo de Criação

A primeira proposição do *Projeto Sonholabirintogia* dizia respeito a uma montagem que não partisse de uma dramaturgia textual pré-concebida. Esteve na raiz deste projeto a opção pela elaboração das cenas em processo colaborativo que, de modo geral:

se organiza a partir da escolha de um tema e do acesso irrestrito de todos os membros a todo material de pesquisa da equipe. Após esse período investigativo, ideias começam a tomar forma, propostas de cena são feitas por quaisquer participantes e a dramaturgia pode propor uma estruturação básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009).

Os temas que serviram como ponto de partida para a equipe de criação foram respectivamente:

1. O sonho, que na perspectiva Carl Gustav Jung, pesquisador e psiquiatra suíço, produz imagens que tem força por si mesmas (JUNG,2000);
2. O labirinto, que nos pressupostos do artista plástico Hélio Oiticica, é território ambíguo, lugar feito de falsas aparências, todo estruturado com a finalidade de tirar nossas referências espaciais, de fazer com que nos percamos (JACQUES, 2003);
3. A orgia, que na compreensão do sociólogo francês Michel Maffesoli, possui uma lógica passional que anima o corpo social, divergindo do entedimento mais comum sobre o orgasmo, tido comumente como aberração bárbara (MAFFESOLI,2005);

O processo de criação contou, num primeiro estágio, com o estudo das referências fundamentais ao trabalho como meio de construir um repertório comum, um vocabulário possível para o diálogo entre o grupo. Assim, a pesquisa de *Sonholabirintogia* partiu da leitura de *Imaginación Onírica e Transfiguración Artística*, de Jean Jaques Wünnenburger (2000). Embasado pela compreensão de Gaston Bachelard, este texto defende a ideia de que toda atividade psíquica começa por um apego espontâneo a imagens mentais. Aponta-nos que “a consciência onírica torna-se, pois, criadora à

medida que deforma e modifica suas imagens para extrair de seu movimento novas imagens” (WUNENBURGER, 2000, p. 23). Sensibilizada por tal apontamento, a direção propôs ao grupo o estudo de produções cinematográficas, por reconhecer no cinema um interessante exemplo de estrutura compositora de imagens que, ao entrar em movimento, é capaz de suscitar novas elaborações imagéticas nos espectadores.

Deste modo, todos assistiram a filmes que parecessem ter conexão com a essência do projeto: *Oito e Meio*, de Federico Fellini, *A Montanha Sagrada*, de Alejandro Jodorowski, *Um Cão Andaluz* e *Idade do Ouro*, de Buñuel, entre outros filmes, constituíram importante referencial. Mas foi em *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch, que houve um *insigth* decisivo para o projeto. Nesta obra, o sequenciamento de imagens proporciona uma alternativa ao modelo aristotélico de composição - ao não propor uma história com início, meio e fim – mas também não deixa de apresentar um “fiapo de narrativa”, em consonância com aquilo que Jean Pierre Ryngaert (1998) denominou de sub-informação narrativa, traço característico de dramaturgias contemporâneas. Este fiapo narrativo só alimenta as dúvidas existentes quanto a um possível desfecho para o filme. Não esclarece, portanto, todas as dúvidas para o espectador, ampliando inclusive as possibilidades de percepção do mesmo sobre a obra de Lynch, que neste aspecto pode ser compreendida como obra aberta, na acepção de Umberto Eco (ECO, 2008).

Contaminado pelas reflexões de Wünenburger, o grupo traçou relações entre o modelo de construção imagética apresentado no filme *Cidade dos Sonhos* e uma possível maquinaria onírica presente na subjetividade de cada membro da equipe. Esta maquinaria é a responsável pelo processo de ordenação, através da memória, que se dá ao acordarmos e tentarmos ordenar as imagens sonhadas. Tal reflexão levou a direção do projeto a entender seu próprio trabalho como algo semelhante ao de uma ilha de edição - que no cinema faz com que as imagens captadas em momentos diferentes componham o todo da obra cinematográfica, já que as mesmas, soltas, se configuram como caos absoluto - organizando as imagens captadas através de vivências sugeridas.

Deu-se início à pesquisa prática, com experimentos cênicos livremente inspirados na pesquisa teórica. Aqui os atuantes tiveram liberdade para criar cenas em conformidade com as orientações da direção, que propôs algumas práticas: anotação de sonhos diariamente, escrita automática, improvisos individuais, improvisos coletivos, exercícios que visaram à exploração das possibilidades arquitetônicas do prédio, entre outros. Dois parâmetros serviram de orientação para o trabalho dos atuantes: o uso da organização por *leitmotiv* e pelo *environment*. Em “Work in Process na Cena Contemporânea”, Renato Cohen aponta que “O termo *leitmotive*, é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa” (COHEN, 2004, p. 25). Este conceito é importante, já que a obra proposta partiu de uma estrutura poética e alguns “temas” (sonho, labirinto, orgia). Quanto ao *environment*, Cohen afirma que “a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades” (COHEN, 2004, p.26). Este recurso permite a elaboração de uma cena mais aberta, ocupando espaços simultâneos e não lineares, abrindo à pluralidade de leituras por parte do público.

O espaço ocupado a partir da estrutura do *environment* fez referência à arquitetura espaço-temporal proposta por Helio Oiticica nas suas instalações, uma alusão clara ao conceito de labirinto. Os atuantes realizaram seus experimentos em relação à arquitetura que mais caracteriza o espaço dramático e seus jogos de representação: o edifício teatral. Contudo, não houve a limitação presente no emolduramento bidimensional de encenações mais tradicionais, a exemplo do naturalismo característico do palco italiano. O *Projeto Sonholabirintorgia* aconteceu em todo o edifício teatral, incluindo estacionamento, corredores, ante-salas de apresentação, chegando mesmo ao palco, criando os territórios literais e imaginários que estruturaram a experiência.

O labirinto se fez presente numa arquitetura de funcionalidade condicionada, mas não obedeceu às suas convenções. Pelo contrário, as embaralhou. Deste modo, estabelecemos uma relação que remete ao que Hans-Thies Lehmann denominou de “espaço específico ao local”

(LEHMANN, 2007, p. 281), já que conferiu uma nova possibilidade de experiência a um lugar conhecido. Também o modo de ocupar estes diferentes espaços rompeu com o modelo dramático que, segundo Lehmann, precisa deixar clara a distinção entre o espaço do espectador e o espaço do espetáculo. No *Projeto Sonholabirintorgia* tudo se fundiu, a ponto não haver distinção entre espaço da cena e espaço do público. Esta escolha reforçou a ideia de sonho coletivo e remeteu à orgia, por atenuar as fronteiras entre a figura do espectador e a figura do atuante. O lugar da cena não funcionou como simbolização do mundo real, mas existiu como fragmento da própria realidade.



Sobre a Montagem

Resultou das experiências com os atuantes a definição de alguns *leitmotivs*. Assim, o surgimento de uma figura feminina, obscura, ancestral, próxima de uma Lilith primitiva, reconhecida no trabalho como A Cantora, de voz hipnótica, foi o ponto de partida para a pesquisa da artista Iria Braga. Outra figura feminina, A Bailarina, mais próxima do imaginário das atrizes expressionistas de cinema mudo, foi conduzida por Alexandra Galcerán. O Pássaro, ave misteriosa que apenas cruzava a cena em alguns momentos específicos, tocando uma escaleta, foi a linha de composição do trabalho realizado por Rafael S. Guimarães. Já uma espécie de artista moderno, Edward, descoberto por uma escavação, serviu como ponto de partida para outro atuante, Limerson Morales, que acabou por desenvolver, paralelo ao processo de composição de sua linha de ações, um texto escrito, intitulado *Sonhos de Edward*, também incorporado no *Projeto Sonholoabirintorgia*. Neste texto, alguém narra a história Edward, que é o diretor de um *ballet* chamado Trauma , dedicado a uma musa inatingível.



Vale ressaltar que tais pesquisas, no início individuais, acabaram por se cruzar durante o processo, compondo uma teia de relações. Assim, O pássaro e A Cantora trabalharam juntos, o que resultou na composição de uma trilha sonora original para a apresentação, em substituição à ideia inicial de sonoplastia. A Bailarina desenvolveu uma coreografia em relação à questão do sonho de amor de Edward, relacionando-se também à música executada. Já em *Sonhos de Edward*, Narrador e personagem se confundem no texto escrito por Limerson, o que permitiu que novos atuentes fossem convidados para realizar um trabalho em relação específica com esta narrativa. Foram eles Lucan Vieira, Larissa Adamowsk, Maikon K e Yara Barros.



Ainda que a montagem apresentada tenha se valido de um texto, o projeto não perdeu sua característica principal que é a de construção coletiva. O texto foi um entre vários componentes essenciais da encenação: luz, corpo dos atores, música, entre outros. Portanto, mesmo incorporando o uso do texto escrito, a montagem não pode ser considerada de natureza logocêntrica, já que o logocentrismo teria a ver com a estrutura e não apenas com o uso das palavras (LEHMANN, 2007).

Ficou evidente para a equipe o quanto este tipo de proposta cênica depende de condições mais adequadas para se desenvolver (tempo, recursos financeiros, equipamentos adequados, etc.). O que foi apresentado ao público sob o título de *Projeto Sonholabirintorgia* não foi um trabalho concluído, mas antes disso um estudo, uma experiência que o mesmo coletivo pretende levar a cabo, através da continuidade desta pesquisa.



Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEY, Hakim. *Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*. SP: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009
- JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. *Performance Research* n.2, v.1, p.55-60, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio*. São Paulo: Zouk, 2005
- RYNGAERT, Jean-Peirre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WUNENBURGER, Jean Jaques. Imaginacion onirica y transfiguracion artistica. in LAPOUJADE, M. N. *Imagén, signo y símbolo*. México: Universidad autonoma de Puebla, 2000.