

ANAIS DA IIº MOSTRA DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO DA FAP

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

LILIAN MARIA FLEURY TEIXEIRA DÓRIA – COORDENADORA

Por se tratar de um evento de natureza acadêmica, desenvolvido com os alunos do quarto ano do Curso de Artes Cênicas (Bacharelado em Direção e Interpretação) da Faculdade de Artes do Paraná no ano de 2007, visando o estudo e a pesquisa de criação dramática e encenação, os anais reproduzem os projetos de encenação e de dramaturgia dos espetáculos criados e produzidos.

Os projetos são: *THE CAT INSIDE* de autoria de Nina Rosa Sá, *A MENINA E O OUTONO* de Léo Fressato e *CINCO MARIAS* de Everton Ribeiro. A apresentação dos espetáculos teve como objetivo a complementação extra-curricular e a disseminação do conhecimento cultural adquirido com o estudo, a pesquisa e a montagem das peças, numa integração com a comunidade.

O exercício pré-profissional é fundamental para a formação dos alunos para que possam na atuação profissional desenvolver pesquisas cênicas e encenações com fundamentação teórica e propostas inventivas.

RESUMOS DOS PROJETOS:

CINCO MARIAS

Trata-se de uma pesquisa cênica inspirada na obra do premiado poeta e jornalista gaúcho Fabrício Carpinejar (autor dos livros *As Solas do Sol*, *Um Terno de Pássaros ao Sul*, *Terceira Sede*, *Biografia de uma Árvore e Caixa de Sapatos*). CINCO MARIAS retrata o universo passional e sensível de uma mãe e suas quatro filhas. É uma história de mulheres para mulheres, que os homens vão desejar espiar. A poesia foi trabalhada com as atrizes, resultando numa dramaturgia onde há o registro diário de uma casa, onde vivem cinco mulheres.

A transposição de um poema para a linguagem dramática constitui um exercício profundo de dramaturgia que o diretor e o elenco vivenciam como prática de dramaturgia e encenação. Drama, poesia, tensão e conflitos familiares num espaço concebido pelo grupo baseado nas propostas teatrais de Grotowski resultam num espetáculo sensível e intenso.

A proposta do grupo de fazer o espetáculo numa casa foi com o objetivo de permitir um encontro com a platéia numa arena total. O grupo que se reúne neste trabalho já se consolida como um grupo de criação e pesquisa cênica e pretende dar continuidade profissionalmente às suas propostas.

THE CAT INSIDE

Trata-se de um espetáculo inspirado no conto de William Burroughs, autor *beat*, que escreveu e publicou nas décadas de 50 a 80. A diretora Nina Rosa Sá, propõe aos atores um mergulho nas palavras do conto de Burroughs, criando uma adaptação de forma radical. A intenção é de se manter poucos fragmentos, escolhidos pelos participantes, construindo uma

nova dramaturgia. No espetáculo estarão em cena três atores *performers* e um *videomaker*.

Imagens dos atores serão projetadas em 20 televisões espalhadas pelo teatro. O espetáculo está na intersecção das linguagens da performance, da dança, do vídeo e do teatro. Interdisciplinaridade artística onde intermédias transgridem fronteiras formais.

A proposta da direção na construção da dramaturgia é pelo processo colaborativo, onde todos os participantes do processo opinam e constroem a dramaturgia e a encenação.

A MENINA E O OUTONO

O espetáculo parte de três conceitos distintos que o originam: violência sexual, os sonhos (conteúdo e estrutura) e a exploração do elemento água. O espetáculo “narra a história” de três *personas* através de uma estrutura caótica e aparentemente desconexa. Embora nada efetivamente seja contado a dramaturgia parte do pressuposto de que a personagem central foi violentada enquanto criança. Busca-se da cena um estado que possa ser identificado como o estado de um sonho, com suas significações, tempo e estrutura específicos.

Além de trabalhar com uma “dramaturgia de sonho”, a pesquisa desenvolveu-se em torno de um elemento que permeia toda a cena: a água. A água além de ser o elemento que será investigado no processo tem a função de compor a maioria das metáforas. O projeto utilizará elementos performáticos. A performance, por não buscar justificativas realistas e por propor a utilização de diversas mídias e formas artísticas, contribui para o espetáculo esteticamente.

Também na dramaturgia ao tratar os temas através de abstrações, de formas de comunicações “não racionais”, a performance aproxima-se muito do sonho já que este trabalha com informações do e no inconsciente, tendo

uma dinâmica muito mais subjetiva e caótica do que as manifestações em estado de vigília.

PROGRAMAÇÃO:

De abril a junho de 2007- Elaboração do projeto de dramaturgia e encenação.

De agosto a outubro de 2007- Criação dramaturgica e ensaios das peças.

Dia 29/11: apresentação no auditório da FAP do relato dos autores/diretores do processo de construção dos textos e processos de ensaios.

Dias 30/11, 1, 2, 7, 8 e 9/12- Apresentação do espetáculo "CINCO MARIAS" na Casa da Manon.

De 03 a 09/12- Apresentação das peças "THE CAT INSIDE" e "A MENINA E O OUTONO" no Teatro Novelas Curitiba.

PARTICIPANTES:

Esse projeto envolve os alunos de Direção e de Interpretação do quarto ano do Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná.

Os espetáculos foram gratuitos com um público total de 1400 pessoas.

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS
HABILITAÇÃO EM DIREÇÃO TEATRAL

Cinco Mariás

Pesquisa cênica inspirada na obra de Fabrício Carpinejar

EVERTON RIBEIRO

CURITIBA/PR

MAIO/2007

SUMÁRIO

O INÍCIO.....	04
O PROCESSO.....	06
A DRAMATURGIA.....	09
O Autor.....	17
O Texto.....	18
A Forma-Contéudo.....	19
O ESPAÇO E O PÚBLICO.....	20
OS ELEMENTOS SÍGNICOS.....	22
O Figurino.....	22
A Música-Sonoplastia.....	23
A Iluminação.....	24
A Cenografia.....	24
A Maquiagem.....	24
O TRABALHO ATORIAL.....	25
O GRUPO.....	27
O CRONOGRAMA E A PRODUÇÃO.....	28
JUSTIFICATIVA.....	29
ANEXOS.....	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37

O INÍCIO

O presente projeto de encenação surge com o desenvolvimento de pesquisa artística adotada pela *Teatral Companhia do Chá* constituída no

final de 2004, para a realização de um trabalho acadêmico da Faculdade de Artes do Paraná. Tratava-se na época da prova pública do terceiro ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, dirigida por Cauê Krüger e intitulada *O Grande Mentecapto*, baseada no romance de Fernando Sabino. Em 2005 esse processo teve continuidade, culminando com as apresentações de rua da montagem integral, no final do mesmo ano. Este espetáculo deu início ao repertório da Companhia. Integrou o 1º Festival de Teatro de Colombo, em maio de 2006, recebendo indicações para melhor atriz, ator, espetáculo e ator revelação; obteve os prêmios de melhor espetáculo de comédia, melhor direção e melhor sonoplastia. Ainda no primeiro semestre de 2005, as integrantes se dividiram para a criação de cenas do texto *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. Em 27 de junho de 2006, o grupo apresentou na Casa Hoffmann a cena *porenquantóns*, cujo processo teve início em abril de 2006, constituindo o Cabaré: prova pública do terceiro ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas. Com a continuidade do processo em setembro e já com a inserção de elementos dos poemas *Cinco Marias*, de Fabrício Carpinejar, a cena é nomeada *Além de Nós*. Esta foi apresentada em outubro do mesmo ano nos seguintes eventos: Mostra IMarginal, Mostra Transmutação Feminina e I Festival de Esquetes de Curitiba; obteve, neste último, a premiação de melhor direção.

O conceito de “teatro de grupo” é adotado como reflexivo no que concerne a situação das investigações da Companhia neste momento. É óbvio perceber que para a realização teatral é sempre necessário um grupo de pessoas. Segundo Valéria Maria de Oliveira, a idéia de “teatro de grupo pressupõe estabilidade de elenco, conformação de um esquema de treinamento atorial, criação de material espetacular e, principalmente, busca fazer um teatro que confronta suas dificuldades e hegemonias”. Isso promove um teatro que acontece por opção e cria um espaço outro de reflexão, “mas sem perder de vista seu espaço criativo e a construção do material espetacular, o desenvolvimento de ética e estética” (OLIVEIRA, 2005). Apropriar-se desse conceito implica uma outra relação com a idéia de configuração da cena, pois as preocupações estiveram mais calcadas no processo.

A seguir estarei expondo os raciocínios constituintes deste projeto, dando uma amostra da postura a ser tomada nos caminhos para a configuração de uma encenação. Os itens seguintes versam sobre os pontos inerentes ao andamento da pesquisa e da continuidade enquanto trabalho de conclusão. Não se tem aqui, de forma alguma, uma característica rígida, fazendo parte da proposta, inclusive, a constante revisão e adequação dos elementos aqui descritos. É claro que isso não caracteriza num desvio esquizofrênico das colocações originais, e sim um desenvolvimento ininterrupto numa atuação efetiva de criação e re-criação.

O PROCESSO

Quando iniciamos os primeiros delineamentos e objetivos do projeto para o Cabaré, em 2006, tínhamos como foco principal a experimentação de um processo colaborativo em que as alunas-atrizes através de exercícios

corporais e de composição, numa idéia de soma, trariam, por assim dizer, o material cênico.

Apropriamo-nos, nesse momento, do material pesquisado sobre o teórico polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e seu Teatro Laboratório, fase que acontece de 1959 a 1968, principalmente no que diz respeito ao processo de *desnudamento* que – para Grotowski – baseia-se num esforço de total sinceridade exigindo “do indivíduo a aceitação de uma renúncia de todas as máscaras, mesmo às mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico” (ROUBINE, 1998: p. 192), no nosso caso, tendo por base os impulsos pessoais das alunas-atrizes. Nas próximas fases de Grotowski há a presença de uma dimensão sagrada e/ou terapêutica na idéia de comunhão com o público, como se fosse um encontro. Apesar da escassez de material sobre esse período iniciamos uma apropriação destes conceitos para a fluência do processo. Em colocações feitas por Sérgio de Carvalho, integrante do *Teatro da Vertigem*, conseguimos mostrar onde estão calcados alguns dos principais objetivos de nosso processo de trabalho:

... ninguém tinha o monopólio da criação, o que nos afastava dos nossos modelos cênicos dos anos 80 e nos aproximava do assunto da peça. Fazer teatro não é coisa pra deus, nem para publicitários. Havia compromisso não com o resultado, mas com o processo. Sabíamos que estávamos aprendendo alguma coisa nova e velha: produzir em conjunto.

(...) Relembrando as lições do processo, noto um sentido material na sentença idealista que Borges recolhe de Carlyle: “toda obra humana é perecível, mas sua execução não o é”.

Num paradoxo comum a experiências como essa, a qualidade coletiva do projeto deveu muito à capacidade de agrupamento do diretor. (...) Procurávamos, também na pesquisa temática, alguma “medida clássica” que pudesse orientar os improvisos. Quando os experimentos temáticos começaram, os atores sugeriram enquadramentos mais psicológicos, e o Pai se tornou literal. Também nesse caminho por muito tempo erramos.

Disposição ao método da tentativa e erro, virtude maior de um processo colaborativo (NESTROVSKI, p. 55).

Essa preocupação do grupo em relação ao processo sempre foi intrínseca. É consciente a idéia de que um trabalho de conclusão de curso – principalmente quando este diz respeito a algo tão específico como é uma encenação – necessita de formalizações e resultados a serem mostrados como justificativa de uma avaliação e da estréia de um espetáculo. O resultado mostrado nada tem a ver com um produto rígido, mas como experimentação integrante da pesquisa. Teremos chegado a um resultado *metaestável*. Jorge Albuquerque Vieira define metaestabilidade como conseqüência da “crise de criatividade” como se, para o artista, um novo mundo de realizações se abrisse. Para ele, a obra de arte “são evolons em sua processualidade, signos do sistema criador” (VIEIRA, 2006, p. 35). Entenda-se como evolon o passo unitário da evolução no sentido de transformação e mudança.

Grotowski definiu seu trabalho pela cultura de grupo e definiu, desta forma, uma estrutura de treinamento para o ator, gerando um outro lugar para este que não apenas o dos ensaios. É que “havia o ensaio para o espetáculo e o ensaio que não era para o espetáculo” (GROTOWSKI, 1971). Levando em consideração as pesquisas grotowskianas firmadas no treinamento do ator subdividimos, em primeira instância, nossos ensaios em três momentos:

*Exercícios “palpáveis” – Durante esta etapa, houve a tentativa de trabalhar com cansaço físico e mental para que daí surgissem momentos espontâneos. 1) Alongamento e trabalho com caixas de ressonância vocal. Relaxamento, meditação, mantralização e yôga para atenuar a influência da mente e da racionalização no processo corporal intuitivo. 2) Exercícios focados na identificação de vícios corporais, como: reagir de maneira instantânea a estímulos externos (música, tambores, fala de outros, toque, cores, etc.). Exercícios focados na coordenação de movimentos e/ou

emoções contraditórias em determinadas partes do corpo, como: promover conflito entre o tronco fluido e os membros tensos, ou o lado direito alegre e o esquerdo com raiva. Exercícios coletivos de entrega, confiança e teste de reações, como: estar em situação de risco e ter como única alternativa acreditar no amparo dos colegas. Experimentação e descoberta de novas possibilidades motoras.

*Exercícios “pessoais” – 1) Preparação prévia e individual de esquetes rápidas a serem apresentadas aos demais, demonstrando um pouco de si, transmitindo experiências pessoais relativas à mulher e pensando na dimensão do sagrado. 2) Resgate de instintos primitivos do ser humano: partindo de vivências pessoais, promovendo identificação com animais e vegetais, procurando vestígios da infância.

*“Reflexão” – Comentários, troca de impressões, observações, sensações, percepções, etc. Registro num diário individual de processo (diário de bordo).

Essas subdivisões foram muito importantes para os processos de ensaio, pois através delas conseguimos perceber algumas situações para o enriquecimento dos trabalhos, como:

Idéia de soma através das composições;

Assunção de uma dramaturgia não pré-estabelecida;

Continuidade de treinamento;

Adesão ao importante trabalho de diário de bordo;

Registros foto e videográficos esporadicamente;

Busca de um *feedback* com maior carga de impressões, sem muito caráter técnico;

Pesquisa histórica paralela à pesquisa pessoal levando-se em consideração o contexto feminino focado.

Um processo é caracterizado pela continuidade¹. Nesse caso, discorrer sobre os acontecimentos passados do trabalho é extremamente necessário para a fundamentação de todo o projeto. O encaminhamento futuro estará sempre sendo explicitado nos diferentes tópicos.

¹ A etimologia da palavra processo pode ser proveniente da forma nominal do verbo *procedere* que, entre outros, tem como significado: ir na frente, avançar, progredir, desenvolver-se, acontecer, ter bom êxito, ser útil para (HOUAISS, 2001, p. 2303).

A DRAMATURGIA

Como o foco da pesquisa nos primórdios do Cabaré acabou naturalmente sendo pela temática do feminino delimitando contextos individuais para cada aluna-atriz de acordo com sua própria identificação, percebemos que não tínhamos um texto dramático pré-estabelecido que englobasse todos os pensamentos da pesquisa. Então, decidimos evitar essa definição já que acabaria servindo como um engessamento desnecessário. Estabelecemos para investigação os seguintes contextos da mulher: dona de casa/religiosa, artista, líder, isolada (“louca”) e violentada e, a partir de composições individuais, foi-se buscando a amarração cênica. Ao todo, no período de experimentação do cabaré, de abril a junho de 2006, foram realizadas seis composições que envolviam os seguintes elementos: sons, movimentos opostos, sons e movimentos opostos, coluna, cabelo e música. A partir da segunda composição já se começou a inserção de frases e com a quarta já se tinha uma maior preocupação com o potencial dramático do exercício.

Para o cabaré formalizou-se o seguinte roteiro dramático:

PRIMEIRO ROTEIRO FORMALIZADO – *porenquantóns*

(Cinco mulheres em aprofundamento de diferentes contextos. Há um fogareiro aceso onde ferve chá durante toda a cena).

Mulher 1: (Em constante repetição) Todas as letras da palavra amor são perigosas.

Mulher 2: (Solfeja).

Mulher 3: (Grito. Elege um espectador para se relacionar durante toda a cena.) Mas não dá. Não dá. Os meus olhos doem, meus olhos vermelhos, castanhos, úmidos.

1: A letra “A” tem as pernas abertas. A “M” é um sobe e desce que vai e vem do céu ao inferno. A “O”, círculo fechado, asfixia.

Mulher 4: (Murmúrios iniciados durante a fala anterior).

3: (Grito).

1: E a “R” está evidentemente grávida.

Mulher 5: (Derruba a presilha do cabelo).

2: A mulher, embora tenha sido afetada negativamente pela queda, tendo sido a primeira a pecar e tendo por isso que reconhecer a autoridade do homem em sua vida, ainda assim tem sua realização mais significativa em ser uma boa esposa e mãe.

1: (Risos).

4: (Ressonância da vogal “U”) Um dois três quatro. Um dois três. Oh pai paizinho Senhor Deus pai todo poderoso. Amém Jesus, amém Senhor. Sim pai sim Deus pai, pai, pai, pai, pai...

Olha, eu sinto muito te decepcionar, mas é que a bonequinha às vezes menstrua tem cólica intestinal...(riso) Gases! E eu não quero que você me toque enquanto isso tiver acontecendo. O meu fogo é outro, se faz de silêncio.

3: (Grito) Eu já fui a favor da revolução armada. Já quis impor minhas idéias de todas as maneiras. Mas desde que conheci você eu percebi que nada disso tem sentido.

1: (Começa a se sacudir; respiração ofegante).

5: (Interrompe movimento e cai).

1: Outro dia eu tive uma idéia, me lavar por dentro. Bebi um litro de água, depois me agitei assim, rodei bem cheia de água. Mas por cúmulo do azar, nesse dia a minha bexiga não funcionou, não urinei. Passei o dia inteiro cheia de água suja. (Arrasta a cadeira).

4: (Canta uma canção de conforto).

2: (Fecha a janela ruidosamente).

5: Sinto que não posso parar e isso me assusta. Eu tento fugir do medo. Eu tenho medo de ficar sozinha, de novo.

1: (Dirige-se a uma espectadora, mostrando a púbis) Eu pinto. Toca. (Coloca os cabelos à disposição da espectadora. Há um espaço para qualquer tipo de resposta a cada pergunta) Você pinta? E o pentelho? Você depila? Com cera? Dói? Então por que você depila? (Ri).

4: (Canta uma canção de conforto).

1: Desculpa. Desculpa, desculpa, desculpa.

2: Não me interessa a fala da palavra. Escrevo-te com meu corpo todo. Escuta então com teu corpo inteiro.

1: (Ainda à espectadora) Fica bom assim? E assim? Assim?

4: Um dois três.

3: (Canta.) Me dá teu corpo, me dá teu corpo, me dá. Me dá teu coração. (Fala) Com você eu percebi os sentidos: o cheiro, o toque, principalmente o cheiro. Mas às vezes eu penso que você esqueceu disso, do cheiro. Vamos mudar o mundo? Vem! Vem...

4: (Ressonância de som agudo alternado a canção infantil.) Alecrim, alecrim dourado que nasceu no campo sem ser semeado. Oh meu amor, que me disse assim que a flor do campo é o alecrim.

2: (Intercalado com a fala anterior) Ouça. Não tente entender a música. Apenas ouça.

1, 2 e 3: (Entoam a melodia da música cantada anteriormente pela 3).

4: Era o meu sonho ter várias vidas. Numa eu seria só mãe. Em outra vida eu só escreveria, em outra eu só amava. E em outra eu só descascava maçã.

2: Eu só escreveria. Sempre. Só.

FIM

Alguns membros da banca examinadora do Cabaré levantaram diversos questionamentos em relação à dramaturgia – entendendo-na, na ocasião da avaliação, no contexto textual, palavra – como que deficiente. Disseram não haver uma inter- relação direta entre os textos falados na cena. Realmente esta foi uma questão bastante levantada durante o processo: se deveríamos definir questões mais pontuais, que propusessem uma maior linearidade para o relacionamento entre essas mulheres. Onde elas estariam? Nesse sentido, tivemos mesmo que assumir uma total deslocalização destas personagens. Mesmo acreditando na pesquisa grotowskiana de foco no desenvolvimento de descoberta do ator, percebemos após essa passagem do processo que o próprio Grotowski defendia o recurso textual para que o *autodesnudamento* não se transformasse em um processo narcisista. É claro que as pesquisas do Teatro Laboratório não trariam uma montagem museográfica e fiel às rubricas do autor, mas a utilização do texto existia para evitar “o perigo do indefinido, do caos, da histeria, da exaltação” (ROUBINE, 1998, p. 192).

Foi logo após esse período de questionamentos que sofremos um *evolon* – para se apropriar novamente de Jorge Albuquerque Vieira – em que nos deparamos com a difícil tarefa de pré-estabelecer um texto dramático. Nesse espaço de complexidade é que acabamos encontrando – como que numa conspiração universal – o livro de poemas *Cinco Marias* – autoria do gaúcho Fabrício Carpinejar – que nos abriu o horizonte que parecia estar distante, muito bem teorizado por Jorge Albuquerque Vieira:

A crise da inspiração, do *insight*, é um signo de nossa capacidade de elaborar e desenvolver complexidade. A arte, como a ciência, pode não servir para nada ou ser uma forma de trabalhar o real e suas possibilidades, mas acima de tudo é uma maneira de elaboração de complexidade. O rompimento é caracterizado pela ultrapassagem de um valor crítico em alguns parâmetros de ordem, ou seja, em alguma propriedade do sistema que gerencia a outras (VIEIRA, 2006).

Na retomada do processo, iniciamos já com idéia que houvesse inserções do texto de Carpinejar nas vivências. Coincidência ou não, no mesmo período em que estávamos descobrindo *Cinco Marias*, Fabrício Carpinejar esteve participando do evento *Sempre um Papo* em Curitiba, organizado pela Caixa Cultural. Acessibilíssimo como ele é, conversamos muito sobre nossas pesquisas e da vontade de trabalhar *Cinco Marias* na cena. Sem maiores explicações, nem delongas, autorizou a livre adaptação dos poemas pela Companhia conforme a declaração encaminhada aos meus cuidados no início do mês passado (verificar Anexos).

Com o trabalho já continuado no final do mês de agosto, começamos a trabalhar já com a influência das relações em *Cinco Marias*. Configuramos, a partir deste momento, um novo roteiro, que é o material formalizado até o presente momento:

SEGUNDO ROTEIRO FORMALIZADO – *Além de Nós*

Personagens:

Mãe

Filha 1 (mais velha)

Filha 2

Filha 3

Filha 4 (mais nova)

(Cinco mulheres na faixa dos 20 aos 30 anos em cena com estudos de diferentes contextos. Como o texto é pensado na criação há liberdade de se conceber outros contextos femininos. Há músicos que desenvolvem a música-sonoplastia ao vivo, bem como as narrações).

Filha 1: (Fala repetidamente durante a entrada do público). Todas as letras da palavra amor são perigosas.

Filha 3: (Dança com movimentos próprios).

(Inicia-se batuque e sonoridade de diversos instrumentos acelerando o ritmo da filha 1 e da filha 3. Quando chega ao êxtase da aceleração, filha 3 grita provocando a queda da filha 1. Filha 3 vai ao seu encontro.)

(Sons de sino.)

Filha 2: (Realiza movimento de tronco deitada e depois pára.): Oh Pai, paizinho, Senhor Jesus Cristo Nosso Senhor, vem Cristo, vem Pai, Pai, Pai, Pai. (Toma impulso do próprio tronco para se levantar. Cria-se uma imagem das quatro observando a mãe na parede.)

Filha 4: (Acende lamparina, caminha até a mãe).

Mãe: (Durante todo o momento está executando movimentação para a parede, com a lamparina cria-se uma grande sombra dela. As outras três irmãs atrás juntas observam a mãe, enquanto a filha 4 permanece com a lamparina aproximada.)

Narração:

Ele havia desaparecido.

A mãe não se lembrava

Do seu esquecimento.

Madrugada incerta,

Os vaga-lumes superavam

O arrasto da migração.

Ela desconfiava

De nossa presença ofegante.

Éramos quatro irmãs, cinco Marias.

Não havia um nome composto

Que nos diferenciasse.

Gêmeas da janela

Escancarada à rua.

Mãe: (Ainda na parede. Há rangidos de agonia. Joga um livro no chão e quando se vira para as filhas já inicia a entrega impositora de livros para cada uma.).

Filha 1: O que estamos fazendo, mãe?

Mãe: Vamos enterrar a biblioteca.

Narração:

Uma doente que sai do coma

Deseja perguntar o que aconteceu

E desiste pela fraqueza.

Olhou e não se reconheceu

Nos farelos de sua face.

Os nervos saltaram.

Filha 1: (Começa a agarrar os livros no colo.)

Mãe: (Arranca-os dela.) São só livros!

Filha 4: (Abraça a mãe.)

(Durante o abraço os músicos executam uma seqüência de sons de passos, sapato masculino na madeira, piano tailandês.).

Filha 1: A letra A tem as pernas abertas, a M é um sobe e desce que vai e vem do céu ao inferno. A O, círculo fechado, asfixia e a R está evidentemente grávida.

Filha 2: Quem?

Filha 3: Grávida.

(Olham para a filha 4 que abraça a mãe)

(Barulho de chaves trancando a porta e porta que bate.)

(Agora as três filhas observam as duas.)

(Copo quebra.)

Narração:

Meu pai carecia de medida ao vinho.

Segurava o cálice

Pelas bordas.

Seu suor comprimia

Álcool em minha testa.

Eu afastava seu beijo,

Aquele beijo.

Não importava a safra,

Poderia ser a melhor,

Ela azedava em sua veia.

Mãe: (Afasta a filha abraçada.)

(As filhas começam a interagir com os livros folheando-os enquanto os músicos começam a rasgar, amassar e jogar papéis em cena.)

Filha 4: (Lê trecho da constituição sobre direitos humanos.)

Filha 3: (Incita-a a continuar a ler, aumentando sua motivação.)

Mãe: (Tenta arrancar o livro da filha mais nova e esta o joga para longe. As duas correm em direção a ele. Briga.)

Filha 1: (Lê no dicionário a definição da palavra liberdade.)

(Som de chuva)

Mãe: (Troca o livro da filha mais velha por um livro de música e inicia uma aula de canto. Todas cantam juntas.)

(Entra o som do violino.)

(O canto motiva a brincadeira.)

Filha 2 e Filha 4: (Aproximam uma da outra.)

Filha 1 e Filha 3: (Rodam e caem no chão.)

Mãe: (Faz anotações numa espécie de partitura.)

Filha 2: (Começa a espalhar os livros, ainda brincando e deita-se. Começa a ser coberta de livros pelas outras irmãs que a enterram de livros.)

(Cria-se um momento de tensão entre todas. Pára o som da brincadeira e sons remetem ao enterro do pai.)

Filha 2: (Tira os livros de cima do rosto e retorna a atmosfera de brincadeira. Mesma música com o violino.)

Filha 2 e Filha 4: (Começam a empilhar os livros.)

Filha 1 e Filha 3: (Brincam de pega-pega.)

(Sons de batucada.)

Filha 1: (Pega cadeira e começa a ameaçar a pilha de livros, construída pelas outras irmãs.)

Filha 4: (Constrói a pilha abraçando-a para evitar a queda.)

Mãe: (Derruba a pilha e acaba com a brincadeira.) Parem com isso! Terminem agora de enterrar essa biblioteca.

Filha 3: (Começa a jogar os livros, revolta-se.)

(As irmãs vão organizando os livros em forma de caixão, enquanto filha 1 recupera respiração.)

Filha 1: Outro dia eu tive uma idéia, me lavar por dentro. Bebi um litro de água. Depois eu me agitei assim, rodei bem cheia de água. Mas por cúmulo do azar a minha bexiga nesse dia não funcionou. Não urinei. Fiquei o dia inteiro cheia de água suja.

(Emissão de sons de água em bacias, jarras, copos.)

Mãe: Hora da oração.

(Sino, cochicho.)

Narração: (Os músicos narradores falam em formato de eco enquanto todas repetem).

Os mortos envelhecem

Na eternidade.

Não os invejo.

Tenho dentes para morder.

Diante do prado,

Ardo imensa.

(Após a tomada da oração, as luzes saem, permanecendo apenas o foco nos livros. Entra a gravação do programa de rádio.)

Gravação: Uma tragédia marcou o bairro Morro do Espelho na noite de ontem. A poeta Maria de Fátima Ossian, 45 anos, enterrou seu marido no pátio. Segundo informações da 1ª DP, Maria de Fátima teria ocultado o médico psiquiatra e também escritor Mauro Ossian, 70 anos, ex-Secretário de Saúde do município, no quintal de sua residência. A comunidade ficou abalada com o incidente. Professora de música aposentada e autora do livro *Última Pedra*, Maria de Fátima demonstra não se lembrar de nada, sofrendo de amnésia temporária. Desesperada, gritava que não era seu marido que estava ali, mas os livros de sua casa. De acordo com a vizinha Ana Coimbra, a mãe e as quatro filhas eram conhecidas como “Cinco Marias”. Não saíam de casa há mais de 60 dias. A polícia atendeu as jovens, que confirmaram a visão materna de que a biblioteca havia sido enterrada.

FIM

Para o segundo semestre, em que estaremos retomando os ensaios periodicamente estaremos dando um tratamento mais minucioso ao texto. Haverá mais especificações a esse respeito quando estivermos falando sobre o trabalho atorial.

O AUTOR

Carpinejar, Fabrício Carpi Nejar, poeta e jornalista, mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS. Nasceu em Caxias do Sul (RS) aos 23 de

outubro de 1972. É autor dos livros *As Solas do Sol* (Bertrand Brasil, 1998), *Um Terno de Pássaros ao Sul* (2ª edição, Escrituras Editora, 2000), objeto de referência no Book of the Year 2001 da Enciclopédia Britânica, *Terceira Sede* (2ª edição, Escrituras, 2001), *Biografia de uma Árvore* (2ª edição, Escrituras, 2002) e *Caixa de Sapatos* (Companhia das Letras, 2003).

Durante sua carreira recebeu diversos prêmios. Entre eles, os seguintes:

Prêmio AGEs Livro do Ano 2003, da Associação Gaúcha de Escritores, com *Biografia de uma árvore*, escolhido o melhor livro de poesia de 2002;

Prêmio Nacional Olavo Bilac 2003, da Academia Brasileira de Letras, com *Biografia de uma árvore*, escolhido o melhor livro de poesia de 2002;

Prêmio Nacional Cecília Meireles 2002, da União Brasileira de Escritores (UBE), com *Terceira Sede*, escolhido o melhor livro de poesia de 2001;

Prêmio Literário Internacional 'Maestrato - San Marco' 2001, MARENGO D'ORO (5ª Edição), de Gênova (Itália), categoria obra em língua estrangeira, com poemas de *Um Terno de Pássaros ao Sul*;

Prêmio Açorianos de Literatura 2001, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (RS), categoria poesia, com o livro *Um Terno de Pássaros ao Sul*;

Prêmio Açorianos de Literatura 2002, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (RS), categoria poesia, com *Terceira Sede*;

Prêmio Destaque Literário - Júri Oficial como melhor livro de poesia da 46ª Feira do Livro de Porto Alegre (RS), em 2000, com *Um Terno de Pássaros ao Sul*;

Prêmio Nacional Fernando Pessoa da União Brasileira de Escritores/RJ, categoria Revelação e Estréia, em 2000, com *As Solas do Sol*;

Finalista do Prêmio Açorianos de Literatura 1999, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (RS), categoria poesia, com *As Solas do Sol*;

Finalista do Prêmio Nacional da Cidade de Belo Horizonte/2000

Prêmio O Sul, Nacional e os Livros, categoria Especial Poesia, por *Cinco Marias*, escolhido como o melhor livro de poesia de 2004;

Prêmio O Sul, Nacional e os Livros 2006, da Rede Pampa, por iniciativa cultural (Curso Superior de Formação de Escritores e Agentes Literários da Unisinos);

Prêmio Literário Erico Verissimo 2006, da Câmara Municipal de Vereadores de Porto Alegre, pelo conjunto da obra.

O TEXTO

Separar-se é ter a residência invadida.

Conferir peças na sala, armário,
carteira, com pouca noção exata
do que foi embora.

Olhar desconfiado
aos objetos que viram
e nada dizem.

Separar-se, uma porta
Arrombada por dentro.

Cinco Marias retrata o universo passional e sensível de uma mãe e suas quatro filhas. Revela-se um livro de mulheres para mulheres, que os homens vão desejar espiar. "Palavras, mulheres e histórias andam juntas, parece. Engraçado é quando acontece delas terem nascido num coração de homem", comenta Adriana Falcão na apresentação do livro.

A obra pode ser lida tanto como poesia como romance. Registra o diário de uma casa, imitando o jogo infantil com o revezamento de vozes. Cada poema é a fala de uma das protagonistas. Segura-se uma das pedras de pano para pegar a outra, assim as personagens se complementam até um final surpreendente. Sem pontuação teatral, o leitor terá que definir pelo temperamento quem está falando. "Descobrirás quando minto./ Não exagero/ ao contar uma verdade."

Poema com enredo, trama e suspense. Tudo começa com a estranha ordem materna de enterrar a biblioteca. O marido e pai não aparece, fica como uma sombra rondando os aposentos. "Separar-se,/ uma porta arrombada por dentro." O mundo feminino é apanhado com delicadeza e ternura. "Só na nudez/ sobra espaço/ para me ocultar".

A escritora Ana Miranda afirma na abertura: "Quando pequena eu jogava o jogo das cinco marias, cinco pedrinhas passavam por baixo do arco dos meus dedos, um jogo de habilidade e atenção, sem suspeitar da vida simbólica que aqueles gestos guardavam. Incapaz de imaginar que numa noite iria ler, com um sentimento abissal de encanto, este livro, escrito sobre o fio da lâmina, e que nos corta a alma para fazer penetrar a pureza da palavra".

A FORMA-CONTEÚDO

Jogar as *cinco marias* no chão.

Escolher uma delas, que será arremessada ao alto,

enquanto pega-se uma das quatro, sem tocar nas demais.

Muito se fala na maturidade no ofício poético que Carpinejar alcançou em *Cinco Marias*. Transparece o essencial e a sonoridade do verso fica ao sabor dos acontecimentos da idéia poética. O que se tem é um material mais

orgânico, sem o excesso de rimas. É notável a sensação de conversa que os poemas transmitem a todo instante.

Parece que a sensação ao ler o livro é de se transformar um manipulador de vozes. Cada voz, uma peça de um jogo, que ora estava ao alcance da mão, ora estava no ar, esperando a vez de ser agarrada, acariciada, protegida. Entre versos com aspecto intenso como “Diante do prado,/ardo imensa”, passando pelo golpe da poesia como “a vida recusa principiantes”, até versos quase calcados em aforismos do tipo “a vida segue sendo a declaração do nada” ou “Fazer as coisas pela metade,/é a minha maneira de terminá-las”, o livro transcorre em um desequilíbrio emocional próximo ao de alguém que passou uma tragédia. Parece o leitor não ter a noção exata de qual voz-poema ele terá domínio em sua mente. É de propósito, afinal são “as marias” que estão ali, logo, poderia ser qualquer mulher. Carpinejar com toda sua bagagem poética – e com muita propriedade, diga-se de passagem – dá voz não só a uma mulher, mas “para a mulher” (tida mesmo numa forma de entidade).

Uma das vozes, de textura especial, transparece uma personalidade distinta, num imperativo inquietante, mas dócil: é a mãe das personagens. A “Maria-mãe” norteia, de certo modo, a narrativa poética por ter uma presença fulminante em cada aparição.

O ESPAÇO E O PÚBLICO

Desde o início dos trabalhos da Companhia uma das maiores preocupações sempre esteve relacionada às diferentes possibilidades de exploração de um espaço e da relação e modificação de um público.

É fácil perceber um olhar ainda muito distante dos artistas em relação ao público na atualidade. A artista plástica Maria Inês Hamann Peixoto em seu estudo *Arte e grande público* consegue definir muito bem a questão do distanciamento obra – público:

Uma outra função social da arte é a de permitir experimentar situações inusitadas, “recriar *para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é*, isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada”. Através da arte, pela fruição de objetos ou situações criados e apresentados-representados pelo artista – seja na forma de pintura, escultura, desenho, performance, teatro, cinema, vídeo ou qualquer outro tipo de objeto ou imagem –, os indivíduos podem no ato de presenciar o *novo*, apreender uma nova visão de mundo; esse experimentar ver amplia-lhes a consciência da realidade, enquanto simultânea e dialeticamente podem se ver, tornarem-se observadores de si próprios vivendo essa situação – ou seja, ao mesmo tempo em que mergulham numa realidade até então inusitada, pelo distanciamento e reflexão sobre seu próprio pensar e sentir, ensinam a si próprios uma ampliação tanto da consciência como da autoconsciência (PEIXOTO, p. 56).

Essa idéia de experimentação de situações inusitadas muito condiz com a idéia de *encontro* defendida por Grotowski quando se refere à cena teatral, para um teatro-acontecimento.

Para que essa comunhão proposta por Grotowski acontecesse não mais daria para manter as distâncias, visto que o ator deve agir sobre os indivíduos, os organismos vivos próximos. “Pois a relação do ator com o espectador torna-se aqui uma relação física, ou melhor, fisiológica, na qual o

choque dos olhares, a respiração, o suor etc., terão participação ativa” (ROUBINE, 1998, p. 102).

A ritualização da cena, no nosso caso, só acontecerá na exploração de um espaço que não possua as barreiras tradicionais de distanciamento como acontece com o palco, mesmo porque esse aprofundamento entre ator e espectador deve acontecer em um espaço reduzido, abolindo as interferências exageradas e recursos que possam subverter tais relações.

Abrindo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, Grotowski não precisa senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado (...) Essa libertação, a que Artaud e Brecht no fundo aspiravam sem poder realizá-la verdadeiramente, acaba acontecendo com Grotowski. Em prejuízo, segundo foi dito às vezes, da popularização do espetáculo. Mas, vale a pena, repeti-lo, é esse o preço que custa a eficiência, e portanto a razão de ser, do “espetáculo” grotowskiano (ROUBINE, 1998, p. 104).

OS ELEMENTOS SÍGNICOS

Mesmo com toda a economia dos recursos propostos, os elementos correspondentes aos signos teatrais existirão. Mesmo Grotowski viu necessidade na presença destes:

(...) se a teoria do *teatro pobre* desenvolvida e posta em prática por Grotowski impõe uma ascese que impede a utilização de quaisquer objetos-instrumentos de que o ator não tenha uma necessidade insuperável, nem por isso ele deixa de procurar imprimir aos objetos utilizados um singular poder teatral, decorrente, sem dúvida, da sua integração ao espaço e, sobretudo, á ação. O seu efeito sobre o espectador provém ao mesmo tempo da carga simbólica e mitológica que emana desses objetos e da sua utilização enquanto elementos de estruturação (ou desestruturação) do espaço.

O FIGURINO

A mediação feita pela roupa extrapola fronteiras e adquire qualidades impróprias ao corpo humano (SILVA, 2005).

Desde o primeiro delineamento do projeto do Cabaré consultamos a Prof^a Amabilis, mostramos nossas primeiras idéias e impressões no que concerne os estudos de figurino.

A partir das composições individuais trazidas pelas atrizes em relação ao estudo de seu contexto da mulher é que começamos a experimentar elementos de figurino. Na primeira discussão percebemos a necessidade de se pensar no uso da cor, e concluímos que cores muito intensas poderiam provocar leituras não adequadas para as nossas intenções. Adotamos, então, elementos na tonalidade pastel. Mesmo após experimentarmos outras

possibilidades da roupa no contexto feminino, muitos recursos proporcionavam aspectos incondizentes com a busca daquele momento. É o caso, por exemplo, da saliência das curvas femininas a partir das ataduras sobre os seios – que se assemelhavam muito a curativo – e de calcinhas costuradas com diferentes amarrações – que ficaram muito parecidas a algo sujo, mal feito, perdendo a característica de peça íntima da mulher.

Ainda nessa busca de elementos característicos do contexto feminino tentamos um caminho que indicasse alguns papéis assumidos pela mulher, historicamente, através da moda nos últimos tempos. A saia – ou o vestido – normalmente, associada ao feminino, foi uma das tentativas.

Desta forma, no primeiro ensaio aberto da cena focamos apenas na utilização das tonalidades pastéis como uma unidade inicial. Foi apenas no segundo ensaio aberto que assumimos o uso de vestido em único modelo na mesma tonalidade para todas as alunas-atrizes. Isso acabou corroborando com a idéia que tínhamos de eliminar a caracterização, dispensando o uso mais comum do figurino individualizado, que fala de um único personagem. Ainda assim, optamos por uma certa individualização em função das diferentes amarrações dos vestidos (um amarrado na frente, outro atrás, cruzado nos seios, etc.). Mas o figurino cumpria a função de ser signo: o feminino. Outra experimentação acidental – que acabou persistindo pelo feedback da Prof^a Amabilis – foi o uso de diferentes meias com liberdade nas tonalidades, sobrepostas, rasgadas.

A dificuldade dessa pessoalização que retorna à idéia de caracterização é muito recorrente. É o que aconteceu na retomada do processo quando a cena passou a se chamar “Além de Nós”. Como agora tínhamos uma dramaturgia base acabamos por insistir no figurino como caracterização das personagens. Por isso, trabalhamos com a sobreposição de um vestuário que expressasse mais as figuras representadas. A mãe traria uma peça mais imponente enquanto as irmãs algo referente à sua personalidade e faixa etária. Esta experiência foi muito importante para nos mostrar a dificuldade de se distanciar do figurino-caracterização. Ainda não temos claro se o uso do figurino com esta intenção pode ser a nossa melhor escolha. Porém, tendo feito uma reflexão mais aprofundada, e tendo tido

oportunidade de experimentar caminhos diversos, já pudemos acrescentar uma vivência a mais no nosso processo de montagem.

A idéia, é claro, é continuar experimentando outras possibilidades de roupa e inserir a capacidade que o figurino tem de modificar o corpo, conforme as pesquisas iniciadas por mim em Indumentária e Composição Coreográfica, no ano passado, do figurino que induz a ação.

A MÚSICA-SONOPLASTIA

A presença da música e os efeitos sonoros realizados ao vivo são extremamente importantes para se alcançar a proposta de organicidade teorizada por Grotowski e os trabalhos que despertam sensações diversas no espectador.

A voz e a exploração das diferentes *caixas de ressonância* são elementos bastante treinados no trabalho grotowskiano, visto que o ator possui recursos próprios e não necessita recorrer a efeitos desnecessários.

No caso da pesquisa musical até então os musicistas têm criado as relações com sua própria vivência na cena. Logo, para eles, isso também provém de algo muito próximo e presente da cena. Dessa forma, a idéia é alcançar uma resignificação da presença da sonoridade futuramente, em que os músicos não estejam apenas executando os momentos musicais, mas integrem esse *encontro* num *ato de desvendamento*.

A ILUMINAÇÃO

A iluminação é um dos recursos que mais corroboram com a ambiência espacial pretendida. Ela tem sido caracterizada pela penumbra, pela possibilidade de trabalhos com sombras e escuridão. É propício dizer

que as mudanças desse elemento irão depender de outros, porém seu uso será imprescindível. Ainda haverá muitas experimentações pelas dificuldades técnicas e disponibilidade de materiais.

A CENOGRAFIA

A idéia até o momento foi elencar objetos e artigos que caracterizassem o ambiente doméstico. A presença dos livros surgiu pela forte simbologia empregada no que diz respeito à presença do varão. Com um estudo mais aprofundado do texto, o surgimento de objetos que contribuam para a ambiência doméstica será natural.

A MAQUIAGEM

A marginalidade da maquiagem é natural por ser um recurso que foge da realidade. Na continuidade da pesquisa de figurino acredito que a maquiagem possa ser explorada pelo mesmo caminho, sem cair na comum caracterização de personagem.

O TRABALHO ATORIAL

Sem dúvida, uma das maiores preocupações nesse projeto é no potencial didático-pedagógico que ele exerce, pela simples condição de se propor a um trabalho de conclusão de curso superior.

A investigação atorial é algo caracterizado pelo “Teatro de Grupo” e, no caso da nossa pesquisa, extremamente sedimentado pela teoria de Jerzy Grotowski.

Quando iniciamos nossas primeiras experimentações no Cabaré, vivenciamos muitas confusões em desejar um “método” de trabalho regrado. Comecei a perceber a ter inquietações em como eu conseguiria definir e dirigir algo que não estava (e nem poderia) em meu total controle.

A novidade mais marcante do teatro grotowskiano reside sem dúvida numa redefinição da função e da arte do ator. Este deixa de ser ilusionista ou imitador do palco tradicional. Não se apaga mais por trás de um personagem, e renunciou aos “truques” que permitem, ou facilitam, uma transformação mecânica (...). O ator passa a ser o seu próprio personagem, e a representação não é mais a simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um ato que o ator cumpre, e cuja essência ele tira do mais profundo de si mesmo. Ato de *desvendamento*, diz Grotowski, baseado num esforço de total sinceridade, que exige do indivíduo a aceitação de uma renúncia a todas as máscaras, mesmo às mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico. (...)

Essa redefinição radical do ator traz uma redefinição equivalente do encenador. (...) A tarefa do ator grotowskiano é de uma natureza que torna uma tal relação de poder completamente inoperante. O encenador não pode substituir o ator e impor-lhe dogmaticamente o caminho da sua ascense. Ele se torna, então, algo como um *guia*. Acompanha, no plano técnico como no afetivo, o ator nessa sua descida para o fundo de si mesmo, ajudando-o a resolver dificuldades que possa encontrar, a vencer as inibições em que esbarra etc (ROUBINE, p. 192).

Não há mesmo como monopolizar a criação. É claro que isso não quer dizer que devemos trabalhar a todo o momento apenas com criação. A necessidade do encenador é articular o material e transformá-lo em cena sem perder o sensível criado pelos atores. Esse foi o caminho vivenciado por mim até o momento.

O próximo passo é dar uma grande ênfase ao treinamento corporal, propiciando um maior conhecimento próprio pela *via negativa*, ou seja, não se sabe o que fazer, mas sim o que não fazer.

A pesquisa histórica também é algo que será trazido mais à tona por cada uma das alunas-atrizes e isso será bem importante, visto que agora os impulsos pessoais, terão também como referência o texto dramático.

Os estudos de *Cinco Marias* será feito em conjunto. Já havíamos iniciado um trabalho a esse respeito quando começamos a trabalhar com sua inserção na cena e o caminho é muito válido. Definir de que boca está saindo o texto e iniciar os trabalhos de composição a partir destas pontuações.

Experiências como o *workshop* Voz e Ação Vocal – ministrado por Carlos Simioni, integrante do grupo LUME – vivenciado por mim e pela aluna-atriz Rochele Porto também serão bastante aproveitadas. A criação do corpo energético é fundamentalmente importante para o corpo em cena tenha a dilatação de presença. Os materiais do grupo LUME realmente são muito inspiradores nesse sentido e suas publicações serão bastante importantes e auxiliares para nossa vivência de grupo. A soma de

conhecimentos é algo inquestionável para o crescimento do trabalho como um todo.

O GRUPO

Texto: Fabrício Carpinejar

Direção: Eevee Bianchi

Intérpretes: Herica Veryano

Larissa Lima

Manon Alves

Rochele Porto

Vivian Schmitz

Musicistas: Daniele Madrid

João Ramos

Criação: Teatral Companhia do Chá

O CRONOGRAMA E A PRODUÇÃO

Com três ensaios por semana acredito que teremos um tempo razoável para desenvolvermos o treinamento de ator.

Em agosto, será importante todos os dias iniciarmos com a construção do corpo energético para que se comece a registrar no seu corpo as possibilidades que ele possui de expansão.

Nesse sentido serão selecionados outros exercícios que retomem alguns fundamentos da via negativa. Em geral, acredito que um ensaio por semana deverá ser dedicado exclusivamente ao treinamento corporal. Os outros dois começarão com o resgate das composições e retomada a partir de elementos do texto e dos estudos do contexto.

Questões mais pontuais de produção não se pode especificar pontualmente nesse momento. As pessoas envolvidas no trabalho são as que compõem o grupo, logo, além do apoio institucional da faculdade podemos realizar algum evento para arrecadação de quantia em caixa. Gastos previsto devem estar mais relacionados aos material de iluminação que dificilmente são disponibilizados pelos espaço possíveis para nossa apresentação. Os aluguéis desses espaços também estão sendo orçados.

A Mostra + Teatro da FAP tem previsão para se realizar na primeira quinzena de novembro, com local e datas a confirmar. Todos os trabalhos de conclusão integrarão a programação do evento que será promovido pelo SESC Água Verde com o apoio do Centro Acadêmico de Bacharelado em Artes Cênicas – CABAC e da Faculdade de Artes do Paraná – FAP.

A montagem “final” tem estréia em Curitiba pré-marcada para o dia 23 de novembro de 2007, permanecendo em cartaz até o dia 09 de dezembro. Apresentações de sexta-feira a domingo, totalizando 09 sessões.

A capacidade máxima de público é de 70 pessoas por sessão.

Os locais mais apropriados para as apresentações são espaços alternativos. As principais opções são:

ACT (Sala Kazuo Ono ou Sala Multi-Usos)

Barracão

Casa Vermelha

Teatro Novelas Curitibanas

Teatro Cleon Jacques

JUSTIFICATIVA

Este projeto tem a justificativa pragmática de cumprimento de uma tarefa acadêmica, porém, com a diferenciação de pretender dar continuidade a grupo independente, como pesquisa continuada.

A sinceridade do projeto reside na fidelidade e compromisso do grupo com as vivências processuais, sem cair nos comuns engessamentos. O formato da pesquisa de não ter sido iniciada apenas a partir de um texto dramático também é algo bastante relevante e os desafios determinantemente naturais presentes nos estudos desenvolvidos por Jerzy Grotowski. O objeto embrionário diz respeito tanto ao fomento institucional e à orientação do corpo docente, quanto à aquisição de um objeto de pesquisa extremamente novo por parte do grupo quanto pela recepção do público.

A carga de aprendizagem nas propostas é bastante presente. Serão dedicados periodicamente alguns momentos para o compartilhamento de emoções que não se resolveram. O entrosamento do grupo dá permissão para esse tipo de experiência e situações vividas em determinados ensaios mostraram que compartilhar é uma das formas encontradas por todos nós para que exista a fluência do processo.

Outro fator que não se pode desconsiderar é o marco histórico caracterizado pela primeira montagem para o teatro de uma obra de Fabrício Carpinejar. Isso, sem dúvida, representa uma grande responsabilidade e uma satisfação para a realização do trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1995

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002

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

CADÊ GROTOWSKI? Palco e Platéia. São Paulo, nº 06, p. 10-13, setembro, 1998

CARPINEJAR, Fabrício. *Cinco Marias: poemas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

CEBALLOS, Edgar (seleção e notas). *Princípios de Dirección Escenica*. Col. Escenologia. Mexico, DR: Escenologia, 1999. Contato: esceno@data.net.mx

COLE, T.; CHINOY, H. K. *Jerzy Grotowski*. Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro, nº 136, p. 1-9, janeiro/março, 1994

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

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 2ª edição. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Great Britain: Methuen and Co., 1968

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992

NESTROVSKI, Arthur (apresentação). *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002

NUNES, Celso; BRAGA, Regina. *Introdução ao trabalho do ator no teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. Palco e Platéia, São Paulo, nº 04, p. 49-53, julho, 1970

OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Reflexões sobre a noção de teatro de grupo*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: Udesc, 2005

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. *Arte e grande público: a distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003

REVISTA MÁSCARA Año 3, nr. 11-12, enero, 1993, reedición outubro, 1996 (número especial de homenagem a Grotowski). Contato: esceno@data.net.mx

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Trad. Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998

SAFFIOTI, Heleieth Lara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976

SAFFIOTI, Heleieth Lara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004 (Coleção Brasil Urgente)

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (editoração). *The Grotowski Sourcebook: Worlds of performance*. London/New York: Routledge, 1997

SCHEFFLER, Ismael. *Características do sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: Udesc, 2004

SILVA, Amabilis de Jesus. *Para evitar o "costume": figurino-dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis: Udesc, 2005.

STUDART, Heloneida. *Mulher, a quem pertence teu corpo?* 3ª edição. Petrópolis, Vozes, 1990/93

VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

A MENINA E O OUTONO

Leonardo Fressato Santos

4º ACN

Violência, Atores e Copos D'água.

1) Sinopse

Há três pessoas na cena. Talvez sejam amigos, uma família, talvez tenham se conhecido à pouco. Estão num lugar que não se pode definir exatamente. Algo irá acontecer. É preciso trazer água. Muitos copos d'água antes que seja... Não existe exatamente um começo ou um fim e nenhuma estória necessariamente quer ser contada.

2) Introdução

O espetáculo parte de três conceitos distintos que o originam: violência sexual, os sonhos (conteúdo e estrutura) e a exploração do elemento água. O espetáculo “narra a história” de três personas através de uma estrutura caótica e aparentemente desconexa.

Embora nada efetivamente seja contado a dramaturgia parte do pressuposto de que a personagem central foi violentada enquanto criança, seus dois irmãos estavam no mesmo quarto dormindo: não pôde gritar.

O que queremos da cena é que seja a representação dessa violência, projetada em um sonho da personagem. Busca-se da cena um estado que possa ser identificado como o estado de um sonho, com suas significações, tempo, e estrutura específicos.

Antes de citar o que se entende por uma estrutura ou até uma “dramaturgia de sonho” é necessário falar sobre o elemento que permeia toda a cena: a água. A água além de ser o elemento que será investigado no processo tem a função de compor a maioria das metáforas.

O projeto se utilizará de elementos performáticos. A performance, por não buscar justificativas realistas e mais, por propor a utilização de diversas mídias e formas artísticas, pode muito contribuir para o espetáculo esteticamente, mas, mais que isso, em conteúdo dramático pois ao tratar os temas através de abstrações, de formas de comunicações “não racionais”, aproxima-se muito do sonho já que este trabalha com informações do e no inconsciente, tendo uma dinâmica muito mais subjetiva e caótica do que as manifestações em estado de vigília.

3) Sobre o sonho

No livro “ A infância da arte” Sarah Kofman analisa a arte a partir de uma perspectiva psicanalítica discorrendo sobre questões relacionadas ao sonho. Primeiro fala, quando cita os sonhos típicos, que os sonhos trazem questões relacionadas à nossa infância e que estas questões são de cunho universal. Diz que todo sonho é a manifestação de um desejo recebido (por exemplo, quando crianças podemos ficar nus) ou um desejo negado (a personagem não pôde evitar a violência). Os sonhos são manifestações desses desejos e resultam de duas forças: uma propulsora, o desejo, e outra censora que irá mascarar tudo aquilo que lhe parecer subversivo. Por culpa da força censora todo sonho é composto de inúmeras metáforas e descaracterizações dos fatos narrados produzidos através de projeções e condensações.

Antes de tudo é necessário dar luz ao fato de que Freud comparou os sonhos às escritas pictografadas não lineares. Na língua chinesa por exemplo cada sílaba possui aproximadamente dez significados diferentes. No entanto não há problemas de equívoco na comunicação devido à entonação dada e aos gestos executados. Já o signo escrito não se destina a ser falado. Tem uma representação de significado que vai além das possibilidades da significação fonética. Todo sonho se utiliza da combinação de memórias auditivas e visuais para se configurar. Por isso Kofman compara essas linguagens ao sonho pois ambos se manifestam através de signos mais universais que por razões culturais ou até de inconsciente coletivo trazem significações que são anteriores à escrita como a entendemos. Saímos do inteligível, do racional, para essas formas de comunicação mais complexas. Na arte encontramos equivalência nas artes visuais e sonoras em especial (embora esse tipo de comunicação esteja presente, via de regra, em todas as artes).

Quando manifestado no sonho o fato se disfarça. O trabalho do sonho é trazer a tona a manifestação do desejo subtraindo dele aquilo que

foi censurado. Para isso ele trasvaloriza objetos. Por exemplo, se um indivíduo sente desejo pela mãe está será substituída no sonho, ou talvez o próprio indivíduo ou o coito ou o desejo transformados em outra coisa. A este processo dá-se o nome de deslocamento. Trata-se nada mais nada menos do que de pequenas metáforas. Outro processo é o processo de condensação da informação no qual elementos referentes experiências distintas, mas com algo em comum são reunidos. A sobreposição de vários elementos semelhantes acaba por deixar o todo com contornos vagos, disfarçando-o. Kofman comenta, ao falar de condensação, do mito do centauro onde a união de dois seres distintos gera um terceiro fantasioso. Assim acontece no sonho. Milhares de “centauros” tentam esconder a verdadeira significação. Isso diferencia os conceitos de conteúdo “manifesto e latente”. O conteúdo manifesto é tudo aquilo que aparece no sonho enquanto o conteúdo latente é o que há de realmente importante, o cerne da questão, a força propulsora do sonho.

O que ela vem dizer é que o sonho se utiliza de elementos figurativos para expressar-se, assim como a arte. Na arte, como no sonho, um desejo se manifesta, e as suas censuras deformam-no tornando-o diferente. Assim toda arte (como todo sonho) está recoberta por uma fina camada que a oculta e trasforma e assim, como nos sonhos, pode ser decifrada. Ela afirma portanto que para resolver o enigma, seja no sonho ou numa peça de arte, não se pode negligenciar nada, nenhum detalhe principalmente considerando que o texto é sempre lacunar afim de dissimular. A descontinuidade e a aparente falta de sentido falam na verdade de uma continuidade e um sentido mais profundo, tanto na obra quanto na arte.

4) A Dramaturgia

A estrutura da dramaturgia da peça se dará a partir dos conceitos de Freud sobre o sonho e sobre os conceitos da performance art. Por esse motivo toda a dramaturgia estará alicerçada em signos visuais e auditivos a fim de mimetizar o espaço de um sonho. O sonho, como já dito, se faz da resignificação. A performance, em paralelo, é um gênero artístico que trabalha a resignificação através da abstração, dos processos de colagem, justaposição de imagem (como numa condensação) entre outros. Além disso, enquanto arte de limite, propõe a utilização de várias expressões artísticas. Dessa forma abre a possibilidade de pensarmos o espaço cênico como uma instalação, com objetos visuais e sonoros, e, a partir dessas outras mídias, fazer com o texto o mesmo que a entonação e os gestos fazem na língua chinesa: completar seu sentido. A possibilidade de várias mídias contribui no processo de justaposição e colagem a fim de significar. O espetáculo se dará por cenas aparentemente desconexas mas que possuem entre si pequenas semelhanças, pontos de convergência. A cena está coberta por copos d'água, os textos falados trazem referências da infância, dos pais, da violência, dos anseios utilizando sempre alguma metáfora através da água. A não lubrificação durante o coito, a esterilidade, por exemplo, podem ser metaforizadas pela secura. Ou pensar que uma mulher estéril ou frígida é uma mulher "seca". Temos também a possibilidade do gelo (desamor, friquidez e etc.) e do vapor como significantes. Esses pequenos significantes quase imperceptíveis, ou em excesso, reincidem (paralelos à outros) tentando comunicar (ou camuflar) a violência. Quando falamos dessas reincidências chegamos naquilo que Kofman fala quando diz que nenhum detalhe pode ser negligenciado. A idéia é que o espetáculo seja lacunar suficientemente para que o espectador esperto, que não negligenciou os detalhes, não apenas se comunique com o espetáculo mas tenha este espaço na dramaturgia para preencher como lhe convier. Mamet fala em "Os três usos da faca" que os happenings, performances e arte multimídia dos anos sessentas revelaram aos artistas que o fornecimento de material para a "história" se daria pelo próprio público assim que o trabalho

se iniciasse e até o seu fim. Os próprios espectadores criam “links” e preenchem as lacunas dos trabalhos apresentados com sua imaginação. Retira-se do dramaturgo e do artista performáticos a incumbência de contar algo propriamente dito.

O processo de construção dramaturgica se dará numa via de mão dupla sendo proveniente do diretor para os atores, mas sempre tendo influência dos exercícios e performances executados pelos intérpretes. O que ocorre no sonho e no espetáculo é que a informação principal está diluída em meio a um monte de informações menos necessárias. Se a informação principal está diluída e a cena afogada temos aí, além de mais uma relação entre a água, este elemento que violentamos dia-a-dia, e o espetáculo em sua estrutura, o fato de que esta diluição se dará naturalmente a partir da abstração e das informações trazidas nas performances que serão produzidas em processo sobre o tema.

Em teorias do drama moderno Szondi fala sobre a dramaturgia expressionista, dramaturgia altamente influenciada pelas obras de Strindberg e seu subjetivismo, mas que difere-se desta por não limitar o sujeito à suas questões, nem à politicidade ou historicidade mas por colocá-lo em confronto com seu meio e por trazer a tona tantas informações sobre o sujeito a ponto de leva-lo à deformação e ao esvaziamento. O princípio do expressionismo é este esvaziamento. O subjetivismo extremo torna impossível que se diga algo de “essencial” sobre a persona. O vazio formal do eu, segundo Szondi, acaba por deformar o drama quando coloca nele um filtro de subjetividade extrema que impede a objetividade. “Aliena-se” o indivíduo e por conseguinte a obra.

Ao pensarmos no sonho como uma explosão de impulsos subjetivos podemos fazer um paralelo interessante. Se a dramaturgia do “eu” de tão subjetiva gera um esvaziamento de informações, a tentativa de representar um sonho nada mais é do que a tentativa de transcrever uma lógica não inteligível, uma lógica pautada por um caos subjetivo quase esvaziada (e se não esvaziada, camuflada) onde o excesso de informações projetadas e condensadas tentam nada mais do que esvaziar e desvirtuar o tema realmente tratado.

Também pensando em caos Rubens Rewald fala sobre uma dramaturgia que seja sensível a pequenos detalhes, pequenos momentos dramáticos que revolucionem o todo (seja na significação, seja na estrutura). Voltamos ao conceito de Kofman de uma arte onde não se pode negligenciar os detalhes (muito pelo contrário). Rubens fala, não de “causalidade”, não de causa e efeito, mas de “caosalidade”. De detalhes revolucionando, de caos e não de causas. Nesse sentido a dramaturgia caminha em paralelo. Ela não quer descobrir causas e efeitos dessa violência sexual, mas tentar, através de uma estrutura pouco amarrada, de pequenos detalhes e de experiências de limite entre arte e vida, representar um universo subjetivo, o sonho daquela persona em cena, sem precisar dar-lhe uma história efetivamente.

Uma dramaturgia lacunar também abre mias espaço ao intérprete para fazer o que Rita Gusmão diz em seu artigo “O Ator Performático”: fazer de cada encontro com o público uma experiência distinta, percebendo-o e a partir dele recriar a cena executando então um espetáculo único (as lacunas existem tanto para criação do público quanto para do intérprete, entendendo criação no sentido imagético e não necessariamente prático). Além disso, por ser um processo de retro-alimentação entre intérprete e dramaturgo e por contar com a produção performática dos primeiros, há sempre autoralidade por partes deles sendo esta também uma das marcas do ator performático.

5) Das metáforas

Cada persona possui uma característica específica. Uma delas, a violentada, é quem fomenta e, aparentemente quem sabe quais os motivos de estarem enchendo o lugar com copos d'água. Ela é quem faz o maior numero de referências à família e à infância e é em volta dela que a trama toda se desenvolve. As outras duas personas trazem as metáforas referentes ao que se narra, mas também à estrutura do espetáculo. Uma tem adoração por linhas. Veste roupas com linhas, gosta de organizar as coisas em linhas, comenta sobre alguém que gostava de costurar e por fim, projetando o estupro, costura-se. Costura mãos, mamilos, pés. A outra sente frio, o frio aumenta, ela acha que é o vento, mas ela mesma é uma metáfora de uma pessoa que se tornou fria, vazia, gélida, frígida. Durante o espetáculo irá colocando figurinos de gelo. Sandálias, sutiã, colares. Está congelando na frente do público. Embora o gelo não execute a violência como a agulha ele penetra por outros meios. Ele atravessa a pele, baixa a temperatura, queima, ocasiona dores fortes, deixa o indivíduo irritadiço. Outra metáfora possível para um estupro.

Pensando em linhas: o espetáculo segue uma linha principal: colocar água em cena por que algo irá acontecer. Além disso, o som contínuo de um aspirador de pó dá unidade ao todo que acontece. Independentemente do que está acontecendo na cena isto está subjugado a este estado maior do qual o aspirador faz parte como estrutura: o sonho em si.

A água aparece em excesso na cena. É metáfora de lágrimas, de um sexo árido, da frigidez, do congelar, do gozo. Está presente e em abundância durante o espetáculo todo. Assim como o aspirador ela é um elemento linear. Mas se construímos um espetáculo sobre a base de um fio d'água estamos conscientes de que logo o fio depara-se com um objeto (um copo por exemplo) e capta a forma deste objeto descaracterizando a linha, arrebeitando-a, em prol de uma nova utilização desta água. Da mesma forma acontece na estrutura da peça. O colocar de copos d'água, o mote central, arrebeita-se em prol das cenas que trazem pra dentro deste mote a

possível projeção, em sonho, da lembrança do ato em si. Recheadas do conteúdo latente e diluídas em meio a este monte de informações cifradas.

6) O ator performático e o Intérprete criador

Procura-se por um novo tipo de interprete: o intérprete muito mais próximo do performer do que do ator ou do bailarino tradicional. Primeiro por que o intérprete deve entender os vários estados de interpretação, desde a construção profunda de uma personagem até o colocar dele mesmo em cena atuando em seu próprio nome e não mais no de uma personagem e entender como flutuar entre todas as nuances possíveis que existem entre estes dois estados citados. Ao trazer muito de si pra cena o ator se aproxima de questões citadas em Bob Wilson e Pina Bausch. Primeiro por que independentemente do quanto de si está presente em cena livre da personagem estará vivendo aquela cena naquele momento. Isso faz com que o espetáculo realmente aconteça naquele momento e tenha vida. O ator performático refaz a cena o tempo todo, ou pelo menos, sempre que o momento pede. Assim ao jogar com determinado público em determinado momento o ator consegue alcançar novos estados de comunicação que fazem acontecer o teatro. Há jogo entre todos: atores e luz, luz e cena, cena e sonoplastia, sonoplastia e texto, texto e platéia, platéia e ator e assim sucessivamente. Além disso, pensar um espetáculo que misture artes e se tornam “espetáculos de fronteira” como a obra de Pina e Bob estão muito próximos das proposições da “performance art”.

Segundo Rita Gusmão o ator performático está o tempo todo fazendo pesquisas afim de ferramentar-se, seja pesquisa de técnicas como de sua própria psique para que possa criar inúmeras personas paralelas à sua, e que nela se apóiam. É aquele que treina sua sensibilidade para captar os anseios de seu espectador e assim conseguir respondê-los. A idéia é a de comunhão onde o aqui e agora se faz presente como na performance: o espetáculo acontece diferentemente em dias diferentes e públicos diferentes. A busca da multifacetariedade de níveis de comunicação com a

finalidade de atingir maior parcela do público deve ser uma constante no trabalho do ator performático.

Como citado por Galizia o ator de Bob interessa mais pelo que ele tem a oferecer do que pela sua capacidade de mimese. O vocabulário próprio é muito importante. Em Pina Bausch temos o processo de criação coletiva. Nesses aspectos batemos de frente com a idéia de um intérprete criador. Procura-se atores que não apenas coloquem suas personalidades em cena, que não simplesmente desempenhem bem um espetáculo mas que contribuam. O performer é o diretor, o dramaturgo e o intérprete de sua própria obra. Já o ator performático é um executor, mas um executor que renova sempre a cena e que traz suas referências, que é parte fundamental do processo, da criação, das escolhas, é aquele que traz informações para o processo, mesmo que estas informações estejam escondidas atrás de uma montagem de uma tragédia grega com texto utilizado na íntegra e aparentemente sem espaço para tais inserções.

7) Os intérpretes

O trabalho de interpretação irá se pautar nos escritos de Rita Gusmão sobre o ator performático e em estudos da performance em si. O processo se dará nas seguintes partes: Estudar o “ator performático” e a partir dele iniciar a produção de performances e/ou cenas curtas onde tente se colocar em prática as informações contidas no artigo. Iniciarão as pesquisas corporais onde se objetiva descobrir os padrões de movimento de cada intérprete. A partir dessa descoberta, o que cada ator tem para oferecer, serão iniciadas as incitações por parte da direção. Em paralelo iremos iniciar os estudos de caso relacionados à violência sexual. Nestes estudos iremos observar os relatos do fato em si, mas, mais que isso, os resultados, os traumas, as seqüelas, os “motivos”. Será a partir dessas referências que todo o espetáculo será construído. Estes temas irão alimentar os intérpretes (além das informações de dramaturgia que irão receber no início do processo) e a partir disso eles irão iniciar sua produção. O resultado dessa produção servirá como impulso ao dramaturgo e diretor, que devolverá informações em prol de mais produção e assim sucessivamente num processo de retro-alimentação. O trabalho dos intérpretes irá ter três dinâmicas distintas no espetáculo: O momento em que estão na sala colocando copos no qual buscaremos possíveis justificativas realistas (através da criação de motivações), as cenas paralelas, as performances reestruturadas pela dramaturgia e as cenas onde apenas executam instruções.

Além disso os intérpretes irão produzir a partir de outras forças propulsoras. A interação com vídeos, a interação com o material de cena, mas em especial questões relacionadas ao figurino.

Por fim, pensando em work in progress

8) A encenação

A encenação também se dá frente à uma visão performática. Queremos pensar a cenografia como uma instalação. Seja no “potencial estático” dos objetos de Bob Wilson citados por Galízia, seja nas instalações na obra de Peter Greenaway citada no artigo de Giovana Dantas, percebemos a construção de um espaço cênico que tem potencialidade por si só. Pensar uma cenografia que não apenas esteja apenas para ser funcional ao ator, mas que tenha impacto visual e semântico por si só. Dentro desses aspectos pensamos não apenas a construção plástica de um ambiente mas também a possibilidade dele estar dialogando com os atores, com a luz, com o figurino, com o espectador e até mesmo com mídias diversas como a fotografia e o vídeo.

O figurino deve ser visto não mais como um apêndice para o trabalho do ator. É o que podemos ver na pesquisa de Amabilis de Jesus da Silva que defende um novo olhar sobre o figurino: o figurino como dramaturgia. Diz que em momentos pós narrativa psicológica o figurino não está mais para a cena finalizando caracterizá-la. Ele pode (e deve) agregar valores semânticos, estar na cena para recheá-la de informações. Além disso, pode ser o leitmotiv dramaturgico, por exemplo, em estudos do figurino modificando o corpo. O espetáculo conta com o figurino nas duas funções. Estamos trabalhando a possibilidade de figurinos de gelo. O gelo está no espetáculo como significante, não quer recobrir o corpo do ator e justificá-lo segundo uma construção de personagem. Quer significar e, mais que isso, modificar o corpo do ator. O gelo, em contato com o intérprete, gera dores, desconforto, atravassa-o e o coloca em um novo estado passível de uma criação distinta. Assim, ao colocar o intérprete em outro estado contribui para seu processo criativo sendo assim o leitmotiv da cena.

A encenação é recheada de mídias (visuais e sonoras). Além disso repetições e reincidências e passagens em câmera lenta ocorrem no espetáculo. É impossível pensar o espetáculo sem pensar simultaneidades e ritmos diversos. A inconstância é o principal foco da encenação. Posto que é

a representação de um sonho, excesso de linearidade e causa e efeito pode ser não só um equívoco, mas um fato fatal para a obra.

9) Violência Sexual

Após alguns estudos sobre violência sexual percebe-se que esta, embora não se restrinja a ele, tem sua grande origem nele embora vitimize meninos, é em meninas que tem maior numero de casos. Percebe-se também que grande numero de crianças abusadas tornam-se, no futuro, potenciais agressores. Ron Horswell diz que a mais perigosa “doença infantil” é a vitimação física, sexual e psicológica.

A violência sexual tem, nas ultimas décadas, atingido proporções epidêmicas segundo o psicólogo Adalberto de Oliveira. Mas existe há muito um complô de silêncio no qual a sociedade tenta esconder o problemas. Pelo menos é o que diz o ginecologista Nelson Vitiello. Sempre que pesamos em abuso sexual, via de regra, acabamos caindo dentro do âmbito familiar o que nos assusta socialmente.

Sobre a anatomia ele diz que mulheres adolescentes e crianças ainda não possuem os lábios genitais deselvados além da ausência ou pouquíssimo tecido gorduroso subcutâneo. Além disso, não existem órgãos excretorios funcionais, portanto não há nenhuma lubrificação. A vagina é curta e pouco elástica. A maturação genital da mulher se dá aproximadamente um ano após a menarca ou mais.

Mulheres violentadas podem ter lesões vitalícias físicas e psicológicas. Podem ficar estéreis, frígidas ou sentirem dor excessiva durante o coito por fatores psicológicos ou devido a lesões físicas, genitais, cicatrizes internas ou externas. No entanto Maria Amélia Azevedo em “Crianças vitimizadas” diz que compilando os estudos relacionados nos últimos cinquenta anos percebe-se que as seqüelas são, na grande maioria de origem psico-social. Dentre eles desajustes sexuais como: aumento ou diminuição da prática sexual, promiscuidade, atitudes homossexuais por medo de indivíduos do sexo masculino, perda de libido, inabilidade em

controlar as demandas sexuais, aversão total ao sexo e etc. Além de questões referentes à relações sociais, medo de contato com adultos, hostilidade com mulheres mais velhas, deterioração da identidade feminina, idealização de homicídios e suicídios, dificuldade de aprendizagem, baixa auto-estima, atitudes pessimistas e desumanas, distúrbios do sono, depressão, isolamento social, neurose, masoquismo, psicose, etc.

O que se percebe é que por participarem do voto silencioso por pena de sanção as vítimas experimentam um sentimento de culpa e vergonha. Primeiro por que se devem ficar quietas é por que elas é que estavam erradas. Também em casos onde sentiram algum prazer e sentem-se culpadas. Ou ainda quando foram abusadas durante muito tempo (durante muitos anos, por exemplo). Com isso tudo vem o sentimento de auto-desvalorização. Referem-se a si mesmas como “putas, cadelas”. Sentem-se más (até mesmo por culpa católica) e por conseguinte experimentam a depressão.

10) Um Work in Progress

Após estudos sobre performance, de dramaturgia contemporânea, de caos, é perceptível que pensar um trabalho em processo é fundamental. Primeiro lugar por que toda a construção efetiva do espetáculo se dá em processo. Dramaturgia, encenação. Nada existe se não houver processo. Precisamos das diversas influências, humanas ou não, de um processo para construí-lo.

Estamos no campo da performance. A performance, em sua amplitude, fala sobre questões como a importância do “aqui e agora”, da possibilidade da incerteza, sobre um outro tipo de pensamento dramaturgico, e principalmente em limites. Limites entre as artes, limite entre arte e vida. Dentro disso o que chamamos de “work in progress” é completamente cabível posto que se a cena está viva está sempre sujeita à mudanças e ao absorver de procedimentos e acontecimentos ocorridos. Cohen, ao falar do work in progress, diz que ele se opera através de leitmotives, superposição de estruturas, hibridização, acasos, um pensar intuitivo. Este tipo de processo é norteado não por sistemas narrativos clássicos já que não conta com construção aristotélica, personagens, causalidade, por exemplo, mas por estruturas de organização (aleatoriedade, sincronidade, etc.) Por fim fala que uma característica dos trabalhos em processo é a inserção de fatores de risco. Nesse caso colocamos o risco na cenografia, posto que do início ao fim do espetáculo copos com água entram em cena, no figurino já que usamos materiais como o gelo na feitura de alguns figurinos (ou até mesmo o ato de costurar-se), na dramaturgia, posto que ela não trabalha com a construção de uma história, mas de um estado cênico (que pode se desfazer facilmente. Por fim, pensando no risco, e pensando em violência buscamos violentar uma parte do processo de ensaios em prol de uma cena que possa ter o caráter de um evento, como nas performances: um dos atores não ensaiará junto. Ele participa apenas do processo inicial junto aos outros mas depois disso ensaia em paralelo. Dessa forma será construído um espetáculo onde os intérpretes, no dia da estréia, se encontram pela primeira vez. Todos têm conhecimento de um roteiro base, mas não sabem

exatamente o que acontece em cena. Dessa forma mais do que acrescentar o risco, colocamos uma das partes do processo em cena: a interação e o jogo entre os atores. Todos deverão estar suficientemente preparados para jogar com o público e com os outros intérpretes. A cena pode dar certo ou ser um grande fracasso, pelo menos na estréia, onde o encontro acontece. Instala-se o risco, uma cena em processo na qual cada atuante deve pensar, mais do que nunca, seu estado em cena e o fato de estar vivo, naquela hora e local para jogar com um público e com outros intérpretes.

11) Referências

GUSMÃO, Rita. Performance, Cultura e Espetaculariedade

GALÍZIA, Luiz Roberto. Os processos criativos de Robert Wilson. São Paulo: Perspectiva. 1986

COHEN, Renato. A performance como linguagem. São Paulo: Ed.Perspectiva. 1989

COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

SILVA, Amabilis de Jesus. Anais do II congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. O Figurino como elo entre linguagens. 2001. Pg.847.

DANTAS, Giovana. Anais do II congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Trânsito de imagens: a teatralidade na Obra de Peter Greenway. 2001. pg 861.

REWALD, Rubens. Caos/Dramaturgia.São Paulo: Perspectiva. 2005

MAMET, David. Os três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2001

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

AZEVEDO, Maria Amélia. GUERRA, Viviane Nogueira de Azevedo. Crianças Vitimizadas: a síndrome do pequeno poder. São Paulo: Iglu. 1989

LIBÓRIO, Renata Maria Coimbra. SOUSA, Sônia gomes. A exploração sexual de crianças e adolescentes no brasil: reflexões teóricas, relatos de pesquisas e intervenções psicossociais. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2004