



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

ALYNE SOUZA DOS SANTOS

UM CANTO EM CENA:
O olhar do encenador na constituição de sua poética

BELÉM-PA
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

ALYNE SOUZA DOS SANTOS

UM CANTO EM CENA:
O olhar do encenador na constituição de sua poética

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Teatro e Dança
da UFPA, como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciado em
Teatro, orientado pela Prof^a M.Sc.
Mayrla Andrade Ferreira.

BELÉM-PA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Santos, Alyne Souza dos

Um canto em cena: o olhar do encenador na constituição de sua poética / Alyne Souza dos Santos; orientadora Prof^a M. Sc. Mayrla Andrade Ferreira. 2013.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura Plena em Teatro, 2013

1. Teatro-estudo e ensino. 2. Criação (Literária, artística etc.). 3. Linguagem corporal. 4. Representação teatral. 5. Performance (Teatro). I. Título.

CDD - 22. ed. 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

ALYNE SOUZA DOS SANTOS

UM CANTO EM CENA:
O olhar do encenador na constituição de sua poética

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “*Licenciado em Teatro*”, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: ___/___/___

Conceito: _____

Prof^ª

Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof^ª

Avaliador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof^ª Mayrla Andrade Ferreira, M.Sc

Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELÉM
2013

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

A todos aqueles que lançam-se no voo, que consiste a busca por suas poéticas...

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará

À direção do Instituto de ciências da arte da UFPA.

À coordenação do Programa de Graduação da UFPA.

À Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Aos funcionários do ICA.

Ao corpo docente da Escola de Teatro e Danças da UFPA em especial:

A todos os professores que me ajudaram a trilhar este caminho.

E a todos os alunos que me permitiram exercitar a prática do ensino.

SONETOS DO PÁSSARO

II

*Batem as asas? Rosa aberta, a saia
esculpe, no seu giro, o corpo leve.
Entre músculos suaves, uma alfaia,
selada, tremeluz à vista breve.*

*O que, mal percebido, se descreve
em termos de pelúcia ou de cambraia,
o que é fogo sutil, soprado em neve,
curva de coxa atlântica na praia,*

*vira mulher ou pássaro? No rosto,
essa mesma expressão aérea ou grave,
esse indeciso traço de sol-posto,*

*de fuga, que há no bico de uma ave.
O mais é jeito humano ou desumano,
conforme a inclinação de meu engano.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A Pesquisa visa à compreensão do processo criativo para a construção de uma poética do encenador, a partir da construção do seu processo criativo, para isso toma como objeto de estudo o *Cântico das Lembranças: Em Odara* ao qual é estabelecido uma construção junto aos intérpretes, que vem a dialogar com suas próprias histórias de vida, de modo que as personagens são construídas a partir do próprio olhar do intérprete, permitindo-lhes a liberdade desejada no ato da criação, e estimulando-os à busca por movimentos novos, livres de uma técnica rígida. Para tal lança-se um olhar sobre os procedimentos utilizados na construção e percebe-se fortes semelhanças entre os procedimentos adotados e a *representação não interpretativa*, de Luís Otávio Burnier, assim como dos métodos das ações físicas em Grotowski. O estreito diálogo sobre as influências do olhar da atriz na construção da encenadora desvelam encontros de uma poética particular. A abordagem da fenomenologia da percepção do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999) compõe as bases dessa pesquisa no auxílio do reconhecimento construído através da corporeidade. A pesquisa é de natureza qualitativa e utiliza-se da coleta sensorial se Cecília Salles (2009) que visa entrar em contato com as singularidades de um procedimento utilizados como: entrevistas abertas com os quatro sujeitos envolvidos na prática do experimento *Cânticos das Lembranças: Em Odara*, os dois músicos e o dois intérpretes, e mais um advindo de outro intérprete, para o desmembramento deste Cântico, e de documentos como os desenhos construídos no caderno do encenador, no percurso processual de investigação deste objeto. As considerações conclusivas dessa pesquisa perpassam pela influência do olhar da atriz na construção da encenadora, procurando através da relação estabelecida entre as duas práticas, encontrar a sua poética, também encontrando deste modo uma nova proposição ao encenador no ato de ensinar.

PALAVRAS -CHAVE : Processo de criação. Encenador. Poética. Teatro. Corpo e cena.

ABSTRACT

The survey aims to understand the creative process for the construction of a poetic director. From the construction of his creative process, for it takes as its object of study the *Cântico das lembranças: Em Odara* to which a building is set along the interpreters, who came to talk to their own life stories, so that the characters were constructed from the interpreter's own look, allowing them the freedom desired in the act of creation, and encouraging them to search for new moves, free of a rigid technique. For this throws up a look at the procedures used in the construction and perceive themselves strong similarities between the procedures adopted and: no interpretive representation of Luis Octavio Burnier, as well as the methods of Grotowski on physical actions. The close dialogue influences the look of the actress in the construction of stage director meetings reveal a poetic particular. The approach of the phenomenology of perception philosopher Maurice Merleau-Ponty (1999) composes the basis of this research to aid recognition built through corporeality. The research is qualitative in nature and uses the collected sensory if Cecilia Salles (2009) which aims to contact the singularities of a procedure used as: interviews with the four individuals involved in the practice of experiment *Cântico das lembranças: Em Odara* the two musicians and two interpreters, and one coming from another performer, for the dismemberment of this canticle, and documents as built drawings in the notebook of the director, the procedural route of investigation of this object. The conclusive considerations permeate this research by looking at the influence of the actress in the construction of the deviser, looking through the relationship established between the two practices, find your poetic, thereby also finding a new proposition to the director in the act of teaching.

KEYWORDS: Process creation. Director. Poetics. Theatre. Body and scene.

SUMÁRIO

1	DIÁLOGOS DO ENCENADOR: UMA INTRODUÇÃO	13
2	O DESENHO DO CANTO: O CADERNO DO ENCENADOR E SUA ORIGEM.....	21
2.1	UM CANTO A DOIS: MAX E EU NA CONSTRUÇÃO DO CADERNO.....	28
2.2	UM CANTO A TRÊS: MAX, DALÍ E NÓS.....	33
2.3	A NECESSIDADE DO CANTO: O SER CONSCIENTE-SENSÍVEL-CULTURAL DE FAYGA OSTROWER.....	35
3	UM CANTO EM MOVIMENTO: O ENCENADOR ENTRE HISTORIAS DE PERSONAGENS E HISTÓRIAS DE VIDA.....	37
3.1	PRIMEIRO MOVIMENTO: UM PENSAR NA CONSTRUÇÃO DOS ALICERCES DA CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE.....	41
3.2	SEGUNDO MOVIMENTO: UM CAMINHO PARA AS AÇÕES FÍSICAS.....	53
3.3	A PARTITURA: A CONSTRUÇÃO DO MOVIMENTO AO VENTO E A CHUVA.....	62
3.4	TERCEIRO MOVIMENTO: UM CAMINHO PARA A PARTITURA.....	66
3.5	A PARTITURA O ÁTRIO A MÚSICA E OS PASSANTES: A DIVIDIREM O MESMO ESPAÇO.....	79
3.6	A PARTITURA ENTRE AS COLUNAS: UMA NOVA PROPOSIÇÃO AOS INTÉRPRETES E AO ENCENADOR.....	87
4	CONSIDERAÇÕES (IN) CONCLUSIVAS: RASTROS PARA NOVOS CÂNTICOS DO ENCENADOR NA CONSTITUIÇÃO DE SUA POÉTICA.....	96
	REFERÊNCIAS.....	101

1. DIÁLOGOS DO ENCENADOR: UMA INTRODUÇÃO.

O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta
nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime

Klauss Vianna

Este estudo é uma reflexão do fazer do encenador e da constituição de sua poética através da criação cênica *Cântico das Lembranças em Odara*, o objeto de estudo desta pesquisa, construído a partir de um diálogo contínuo do fazer acadêmico artístico enquanto docente e o fazer artístico enquanto ator, advindos do conhecimento gerado através das diversas práticas vivenciadas ao longo de um trajeto de vida, no âmbito acadêmico entre a troca de fazeres da práxis adquirida em anos da Licenciatura em Teatro e curso técnico em ator. Algumas dessas práticas também serão revisitadas diante da necessidade do desvelamento de uma poética particular do encenador.

Tais momentos de reflexão, são disparadores para o reconhecimento da arte intimamente ligada ao ser, ainda nas primeiras fases de seu desenvolvimento enquanto criança a partir da necessidade de se comunicar através do movimento. Encontrando, possivelmente através dessa necessidade, caminhos que se cruzam em busca de uma poética do encenador no momento das escolhas para o ato da criação.

A busca pelo movimento surge ainda, em meu tempo de criança, mostrando-se como um sonho a ser alcançado.

Dentre os muito que possuía, e que ainda devem existir (e por vezes resistir) em mim, lembro-me de um sete de Setembro, dia da Independência do Brasil, quando as escolas primárias reunidas, a família observando a marcha, as bandas de corporações militares a tocar, impecavelmente uniformizadas, dentre outros encantos, que fazem o dia do desfile escolar ser oportuno à aparições de sonhos, surgiu-me um ao som dos metais.

Certa manhã minha mãe, revelou-me que não me vestiria com o uniforme escolar de sempre, para minha surpresa, ela colocou em meu colo uma linda saia de Tule, e ao meu redor sapatilhas de meu tamanho, meias brancas, collant rosa, e prendedores para os cabelos... Eu seria uma: Bailarina! Antes, só as havia visto na televisão, e não havia dito a ninguém que as achava tão bonitas! Elas vestiam-se como fadas, eu não sabia se eram reais

ou não, mas eram leves e sabiam voar, portanto me eram Pássaros! E voar como os pássaros era uma das coisas que mais queria em minha infância. Na concentração do desfile eu me recusava a ficar parada, quando ouvi os trompetes, tratei de ficar na ponta dos pés! Afinal, eu era uma bailarina, lembro-me do sol que tínhamos naquele dia, e de meu tule branco, alvo, eu sentia-me vestida de nuvem, eu finalmente estava a voar. Ao final do dia, recusava-me a tirar as roupas, mas como haviam dito que não a deveria sujar, e como queria brincar com os primos na rua, a tirei. Desde esse dia, nunca mais eu a vi. Não consigo recordar-me o que aconteceu a roupa, ao sonho, porém sei bem, pois em 2009 voltaria com força absoluta a tomar-me.

Entre lembranças, ainda no primeiro semestre da licenciatura em teatro, tive a bela oportunidade de conhecer o professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro¹, na disciplina por ele ministrada “Tópicos Especiais em Estudos do Imaginário” e ao pensar no imaginário como base de criação ao artista, lembro-me dele a nos apresentar um documentário acerca do trabalho da coreógrafa Pina Bausch², pude ver pela primeira vez artista a dançar em sua criação “Café Müller”, e reconheci imediatamente, tratava-se de um pássaro! Um pássaro que jamais me permitiria esquecê-lo.

O diálogo entre a graduanda, atriz, encenadora, diretora e professora, me apresentava à necessidade do encontro do movimento e expressividade, tanto no teatro quanto na dança, e posteriormente em experimentações que estivessem a dialogar com os dois. Apontavam inquietações em torno de construções cênicas que por vezes abandonavam o texto, ou o transformavam através do viés do movimento, pelo meu fazer enquanto atriz.

Tais inquietações desdobravam-se, a partir da escolha do objeto de estudo dessa pesquisa, o experimento cênico *Cântico das Lembranças: Em Odara*, onde novamente minhas escolhas enquanto atriz voltam e encontram as minhas escolhas enquanto encenadora.

¹ João de Jesus Paes Loureiro é poeta e professor de estética da Universidade Federal do Pará Mestre em Teoria da Literatura e Semiologia pela PUC/UNICAMP e Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris França.

² • Uma das maiores coreógrafas, diretora e pedagogas da dança que o mundo pode ter, suas construções pautadas em dança-teatro, se utiliza como base criadora das duas artes, assim como também tem como matéria prima a história de seus dançarinos. O espetáculo Café Müller é uma de suas mais conhecidas criações, e aconteceu teve sua estreia dia 20 maio 1978, em Wuppertal, Alemanha.

A partir desse encontro, fomentou-se a investigação dessa pesquisa, o seu grande objetivo geral: Como o processo criativo do encenador³, leva-o a constituição de sua poética?

E os passos a serem dados que consistiriam em: identificar os procedimentos recorrentes do encenador durante suas construções cênicas, traçar correlações entre histórias de personagens e histórias de vida, registrar o percurso de criação dos intérpretes envolvidos, expressar a partir do olhar do encenador a constituição de sua poética.

Para chegar a esses passos precisos, outros foram dados e aqui serão rapidamente apresentados, como o rememorar das relações que se constituíram a partir do imaginário dessa pesquisadora, onde os desvelamentos no âmbito da criação tomaram novas proporções enquanto encenadora, a partir da disciplina *Procedimentos Poéticos na Prática da Encenação* ministrada pela professora Dr^a Wlad Lima⁴. Este foi levado ao público no dia 22 de Maio de 2012 e apresentado na Escola de Teatro e Dança da Ufpa (ETDUFPA) ainda neste mesmo ano em Julho o trabalho foi retomado com novas proposições, através do *Dirigível Coletivo de Teatro*⁵ grupo ao qual integro, na Galeria/Estúdio *Gotazkaen Studio*⁶, tendo para esta apresentação a criação de mais outro cântico no qual estive inserida em cena e que gerará novos questionamentos sobre o papel do encenador, ambos foram apresentados na cidade de Belém do Pará.

Refletir sobre o processo criativo a partir do olhar de quem faz, leva-me ao encontro de outras vivências e experimentações acontecidas na licenciatura onde pude aprender mais sobre o estudo do corpo do ator, através de disciplinas como técnicas corporais, performance, expressão vocal, dentre outras, porém a necessidade de investigar a prática do Ator se fez mais presente, portanto em 2010/2011 estive a dialogar com esta

³ Trago o Conceito de encenação de Patrice Pavis, apresentado no livro *O teatro no cruzamento de Culturas*. Capítulo 2; Do Texto para o Palco: Um Parto Difícil onde ele diz “*A encenação, tal como examinamos aqui, é o ato de colocar à vista, sincronicamente, todos os sistemas significantes cuja interação é produtora de sentido para o espectador*”.

⁴ Professora, Dr.^a da Universidade Federal do Pará, ministra a disciplina *Procedimentos Poéticos na Prática da Encenação*.

⁵ O Dirigível Coletivo de Teatro é um grupo que produz espetáculos cênicos a partir da pesquisa e experimentação artística entre diferentes linguagens (teatro, literatura, dança, música, vídeo e artes plásticas) em busca de um ponto convergente e harmônico onde a criação teatral alcance a dimensão das artes integradas. Leonardo Almeida Bahia, Ana Carolina Marceliano, Enoque Paulino e Armando de Mendonça, constituem o Dirigível. Estes nomes apareceram ao longo desta introdução.

⁶ O Gotazkaen Estúdio/Galeria tem como matéria prima a ilustração, o grafite (*street art*) e a fotografia. Quanto ao espaço, trata-se de um porão, onde acontecem encontros de bandas experimentais e encontro entre artistas de *Street Art* da cidade de Belém do Pará.

prática dentro da vivência estabelecida no curso técnico em formação em ator⁷ da Universidade Federal do Pará (UFPA), sediado na Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) escola onde realizei muitas de minhas experimentações.

Em 2012, tive a oportunidade de trabalhar em parceria com Leonardo Bahia⁸ com a preparação de corpo dos atores dentro do Grupo de Teatro Universitário (GTU)⁹ através do Espetáculo de Teatro “*Ao Vosso Ventre*”¹⁰ ali vivenciamos a preparação, pautados na Técnica do Contato e Improvisação¹¹ trazida por Leonardo da sua vivencia na dança, a conversar com esta mesma técnica ao qual vivenciei enquanto atriz, no curso técnico em ator.

Também em 2012 dirigi junto a Enoque Paulino¹² o meu primeiro espetáculo “*Nó de 4 Pernas*” enquanto bolsista do Projeto de pesquisa em dramaturgia: *Memórias da Dramaturgia Amazônida: Construção do acervo dramaturgico*¹³, em 2012 também vivenciei dois projetos que trabalhavam a linguagem da dança a conversar com o teatro e o

⁷ Após conhecer Pina, meus trabalhos tomam um viés pela procura do movimento, dentro das disciplinas encontradas na graduação cito dois trabalhos: O meu primeiro em cena, dentro da disciplina Trajetórias do ser ministrada pela Prof. Dra. *Wlad Lima, onde conto a história do personagem Eduardo, fruto de uma série se colagens, como a partitura de gestos que contassem o meu retorno para casa, e retratassem movimentos do meu cotidiano, movimentos codificados, indutores visuais, dentre outros. A maior parte do trabalho consistia no contar através do gesto. Já os trabalhos no curso técnico, cito o de conclusão das disciplinas Técnicas Corporais II pelo Prof. Dr Miguel Santa Brígida Iansã- Aquela que Domina a espada, Aquela que domina o amor, onde através da construção da Imagem da Orixá, representei através de uma construção alicerçada na partitura corporal, propondo por fim, uma dança livre do Orixá. Cito também a Montagem II, para conclusão do curso técnico, o espetáculo À Distância de Macbeth, que usarei ao longo do segundo capítulo para auxiliar na busca pela poética.*

⁸ Leonardo Bahia, é professor de teatro, ator e dançarino tendo ambas formações pelos cursos técnico da Ufpa, ETDUFPA. É membro do Dirigível Coletivo de Teatro.

⁹ O Grupo de teatro Universitário é fruto do programa Jovens Encenadores, criado pela Prof. Dra. *Wlad Lima, em parceria com Dra. Olinda Charone, que visa o incentivo a criação de novos diretores.*

¹⁰ O espetáculo “*Ao vosso Ventre*” é fruto do projeto Gtu, atuei ao lado de Leonardo Bahia, enquanto preparadora corporal, este foi meu primeiro trabalho diretamente relacionado, a preparação do corpo do Ator, trabalho de base, equilíbrio, raiz, alongamentos e relaxamentos foram trabalhados, e com a permissão do diretor pude também experimentar algumas atividades que trabalhavam com a descoberta do movimento livre, gerado a partir do desejo destes corpos por se comunicarem uns com os outros sem o uso da palavra enunciada, utilizei como indutor, nestas atividades as músicas do compositor minimalista *Erik Satie. O espetáculo aconteceu entre Junho e Julho de 2012, na cidade de Belém do Pará.*

¹¹ Técnica originada pelo bailarino, professor e coreografo, Steven Parkson na década de 60, que têm como base a escuta corpórea, o contato com o corpo do parceiro, a transferência de peso criando gravidade entre os corpos, permitindo que este estabeleça seu lançamento, o contato visual é também tomando enquanto base, sendo este por vezes o primeiro contato a ser feito entre os intérpretes.

¹² Enoque Paulino é professor de teatro, ator e diretor dentro do Dirigível Coletivo de Teatro.

¹³ O Projeto existe desde 2009 e tem como foco: Colher, analisar e divulgar o material produzido pelos primeiros e atuais dramaturgos amazônidas e incentivar a produção literária por jovens dramaturgos, também é função do projeto e bolsistas participar da organização dos *Seminários de Dramaturgia*, o projeto é sediado na cidade de Belém do Pará e coordenado pela Profa. Dra Bene Martins. Fui bolsista do Projeto oficialmente de Agosto de 2011 a Agosto de 2012. O *Espectáculo Nó de 4 Pernas(2012)* é fruto da bolsa de pesquisa, construído a partir de uma dramaturgia do projeto do dramaturgo amazônida Nazareno Tourinho, dirigido em parceria com Enoque, é o meu primeiro espetáculo contruído, com a interação entre teatro e cinema.

cinema, foram ENTRE7LAÇOS e FLORESCER¹⁴ ambos contavam com a direção geral de Mayrla Andrade¹⁵ em ambos pude assinar a direção teatral e experimentar a livre troca entre estas linguagens, e perceber o ator que há em cada bailarino além de participar de alguns aquecimentos, onde o contato e improvisação, estavam inseridos como forma de propor unidade, intimidade e troca entre a equipe.

Diante dos processos criativos vivenciados, aponta-se o olhar do encenador cada vez mais latente diante das inquietações na busca de sua poética, e agora ao final dessa trajetória como licenciada em teatro torna-se necessária esta reflexão, pelo sua importância de cunho pessoal, artístico, acadêmico e hoje docente diante do meu comprometimento com a formação de outros possíveis novos encenadores ao lançarem-se em novos cantos e novas poéticas .

Para melhor investigar escolho aquele trabalho que primeiro me levou a pensar na composição cênica em sua totalidade com maior autonomia, o *Cântico das Lembranças: em Odara*, trabalho artístico que se consolida a partir dos estímulos originados dentro de uma disciplina da grade curricular, e que segue para além de uma avaliação institucional, ganhando a proporção de trabalho de conclusão de curso.

A abordagem da pesquisa se aproxima do método da fenomenologia da percepção do Filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999) que considera que o conhecimento nasce no ser humano, e se faz sensível e perceptível através de sua corporeidade, pois é através do gesto, da expressividade presente neste, que ele compreenderá o outro e o universo a sua volta. Entendendo que a realidade possui um caráter plural mediante as interpretações e comunicações construídas por cada sujeito, portanto não existe uma realidade única.

¹⁴ *Entre7laços(2012) e Florescer(2012)* são ambos, dirigido por Mayrla Andrade trabalhando a criatividade do intérprete-criador, o primeiro é construído a partir da memória dos intérpretes sobre a cidade de Belém, o segundo é construído a partir do recontar das origens da cidade de Ananindeua, e da relação a memória de cada intérprete-criador. Em ambos pude assinar a direção teatral, trabalhando a expressividade dos intérpretes, e a costura dramática, ambos trabalhos deram-se após a construção do *Cântico das Lembranças: Em Odara*.

¹⁵ É Artista-pesquisadora, bailarina-intérprete-criadora de Dança na cidade de Belém do Pará. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes PPGARTES/ICA-UFPA na linha de pesquisa em criação, transmissão e recepção em Artes. Especialista em Filosofia da Educação pelo Instituto de Ciência da educação da Universidade Federal do Pará ICED/UFPA Pós-Graduanda em Estudos contemporâneos do Corpo pelo Instituto de Ciência da arte ICA/UFPA. É Licenciada Plena em Educação Física pela Escola Superior Madre Celeste - ESMAC, Bacharel em Administração pela Universidade da Amazônia - UNAMA. É Professora-pesquisadora Efetiva na Escola de Teatro e Dança da UFPA nos cursos Técnicos de formação em Dança e Licenciatura plena em Dança. (fonte plataforma lattes)

Quanto à natureza desta, trata-se de uma pesquisa qualitativa que compreende uma coleta bibliográfica através de referencial teórico pertinentes a área de conhecimento que permeiam o tema aqui estudado. Foi utilizada também a coleta sensorial de Cécilia Salles¹⁶ (2009) que visa entrar em contato com as singularidades dos procedimentos de um respectivo artista através dos documentos analisados como fotografias, cartas, desenhos, memórias e até mesmo a fala. Gerados ao longo do processo artístico, pois se acredita que é entre a relação estabelecida entre os diferentes documentos que se chegará a questões sobre o processo de criação que se necessita entender. Para tal utilizou-se de entrevistas abertas com os quatro sujeitos envolvidos na prática do experimento *Cânticos das Lembranças: Em Odara*, os dois músicos e o dois intérpretes, e mais um advindo de outro intérprete, para o desmembramento deste *Cântico*. E de documentos como os desenhos construídos no caderno do encenador. Tais procedimentos acima mencionados foram extremamente relevantes durante todo o percurso processual de investigação deste objeto.

A reflexão dessa pesquisa é organizada em quatro momentos: Inicialmente em **DIÁLOGOS DO ENCENADOR**, retoma-se brevemente uma reconstituição de um momento da infância, como forma de compreender que o encenador, não estará desassociado, do desejo e sonho advindo ainda na infância, reconhecendo deste modo a necessidade da criação inerente ao ser humano, identificando uma importante parte do caminho, a ser traçado em direção a sua poética, faz-se uma introdução aos trabalhos realizados ao longo da trajetória acadêmica, assim como percorre também a vivência enquanto atriz, e sua práticas performáticas.

No capítulo II, **O DESENHO DO CANTO: O CADERNO DO ENCENADOR E SUA ORIGEM** é realizada uma breve contextualização histórica sobre as origens do caderno do encenador na prática da encenação, sob a ótica dos pesquisadores Jean Jacques Roubine e Patrice Pavis, seguindo para o processo de construção do caderno e a identificação estabelecida com os registros dos diários do Poeta Max Martins, assim como com as imagens desérticas concebidas pelo pintor Salvador Dalí e sua relação com o tempo e sua influência neste primeiro momento de construção, criando ao final dele uma relação da criatividade do artista e seu fazer pela a ótica da artista plástica Fayga Ostrower, este realizado dentro do contexto cultural ao qual está inserido.

¹⁶ Cecília Almeida Salles é professora do curso de graduação em Artes: História, crítica e curadoria do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/ SP.

O Capítulo III, **UM CANTO EM MOVIMENTO: O ENCENADOR ENTRE HISTÓRIAS DE PERSONAGENS E HISTÓRIAS DE VIDA** dedica-se ao processo de criação, ao procedimento que parte do texto, da contextualização deste com a história de vida do encenador e seus intérpretes para a criação de um mecanismo no qual a construção do intérprete seja alicerçada, para tal se aproxima do método utilizado, em outra prática vivenciada dentro do curso técnico em Ator chamada “À Distância de Macbeth” ao qual estive enquanto atriz, para tal se investiga a *representação não interpretativa* de Luis Otávio Burnier assim como o caminho para se chegar a ela, através do método das *ações físicas*, de Constantin Stanislávski. A partir desse apontamento, lança-se um estudo sobre o método e as transformações ocorridas nele, são as transformações geradas pelo teórico Jerzy Grotowski, que ajudarão na compreensão do método adotado em *Cântico das Lembranças: Em Odara*, as investigações de Eugênio Barba, Matteo Bonfitto e Luis Otávio Burnier sobre o método das *ações*, darão luz a esta investigação. Também é lançado o olhar sobre os ensaios abertos e a relação com o público cotidiano que atravessa o lugar, além dos elementos de composição do experimento, como o espaço e a música mediante sua respectiva importância ao processo. Assim como se repensa a função do encenador dentro do processo lançando questões relacionadas ao seu fazer também enquanto educador, e a partir de novas proposições surgidas, a sua relação com os intérpretes foi revisitada.

O Capítulo IV, **Considerações (in) conclusivas: RASTROS PARA NOVOS CÂNTICOS DO ENCENADOR NA CONSTITUIÇÃO DE SUA POÉTICA** apresenta o apontamento de uma poética, surgida após as reflexões lançadas no III capítulo, a partir de então, propõe um novo olhar ao encenador.

FIGURA 1: Sequência de fotos dos trabalhos mencionados acima.



FONTE: Arquivo da pesquisadora.

2 O DESENHO DO CANTO: O CADERNO DO ENCENADOR E SUA ORIGEM.

O desenho de uma ação dramática é o conjunto dos movimentos, dos gestos, e das atitudes, afinação das fisionomias, das vozes e dos silêncios, a totalidade do espetáculo cênico emanando de um pensamento único que o concebe, e regula e o harmoniza.

Copeau

Nesta primeira tentativa de compreensão das origens do mecanismo denominado: Caderno do Encenador é fundamental iniciarmos um breve entendimento histórico sobre as origens do próprio encenador, e posteriormente passarei a discorrer acerca do objeto central, de investigação deste primeiro capítulo.

O surgimento do encenador é conferido aos últimos anos do século XIX, e sua origem está intrinsecamente ligada a dois fatores resultantes da revolução tecnológica, que por sua vez, impulsionaram a evolução ocorrida no âmbito do espetáculo teatral. Dois fatores aos quais nos apresenta Jean Jacques Roubine¹⁷ em seus estudos sobre a origem da arte da encenação, primeiramente eles nos aponta o abandono à ideia das distâncias atribuídas às fronteiras geográficas e políticas, no âmbito das teorias e práticas teatrais, e a segunda seria a descoberta dos recursos de iluminação cênica a partir do recurso da iluminação elétrica.

Roubine (1998, p.19) discorre acerca do isolamento geográfico e político, nos diz de um determinado “*bom gosto*” que sempre foi atribuído até meados de 1840, as práticas francesas e a sua adotada estética Shakespeariana deste modo, ele pontua que as teorias e práticas teatrais ficavam restritas dentro de limites geográficos, e segue dizendo que estes limites começariam a ser atravessados, e a ideia de uma prática restrita e nacional abandonada a partir da chegada do naturalismo, tomando-o enquanto uma corrente artística, pautada em teorias, pesquisas e práticas que atravessam toda a Europa¹⁸.

¹⁷ Jean Jacques Roubine é um dos grandes investigadores da arte da encenação. Foi Doutor em letras e professor da Universidade de Paris VII. Apresentou em seu livro: *A linguagem da Encenação Teatral* consideração acerca da origem da encenação e as transformação ocorridas no espaço cênico, consequentemente na arquitetura teatral, na ambientação visual e sonora, assim como investiga o status do ator na prática da encenação.

¹⁸ ROUBINE, afirma que após dois anos de criação do Théâtre-Libre em Paris (1887) por Antoine, surgiria em Berlim a Freie Bühne, após 11 anos em Moscou o Teatro de Arte de Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko. A peça de Ibsen seria lançada na Noruega em 1881 e este voltaria a ser montado em Paris em 1890, na França e Alemanha em 1892 estava a se montar *Os Tecelões*.

Esta corrente aspirava uma arte que viesse diminuir as distâncias entre a realidade e a sua representação, procurando a reprodução exata da natureza, para tal, gerou mudanças consideráveis para a arte da encenação, desde a concepção do cenário, com elementos reais inseridos, à representação do ator, que deveria ser pautada na identificação do ator com a personagem, em frente a uma imaginária quarta parede, que o devia fazer esquecer do público, tornando a representação ainda mais intimista e real. Deste modo, junto ao naturalismo, nascia o teatro moderno.

O teatro moderno foi marcado por várias outras correntes de pensamento, como o simbolismo¹⁹, que buscava por sua vez a recusa à representação ilusionista e para tal explorava todos os recursos da teatralidade possíveis, Roubine afirma que estas transformações que viriam a caracterizar o teatro moderno só seriam possíveis:

Graças à coexistência de um desejo de ruptura e de uma possibilidade de mudança. Em outras palavras, as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de outra coisa) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. (ROUBINE, 1998, p.20)

Ele nos pontua a importância de ferramentas técnicas que possibilitem a materialização destas ideias e reconhece o papel fundamental da luz, de acordo com ele, esta por si só, seria capaz de *esculpir um espaço nu e vazio*, e só através dela os simbolistas conseguiriam alcançar o que tanto almejavam: O espaço do sonho e da poesia. Sobre o seu potencial Roubine nos diz:

A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo polo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todas as amarras dos materiais tradicionais [...] O debate que acompanha toda a prática teatral do século XX coloca em oposição, em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas, a tentação da representação figurativa do real (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade. (ROUBINE, 1998, p.23)

¹⁹ O Simbolismo ao contrário do naturalismo interessava-se pelo universo dos sonhos e não pela reprodução da realidade, no teatro surgirão nomes marcantes como: Appia na Suíça, Craig em Moscou e Max Reinhardt na Alemanha.

Percebe-se aqui, um valioso elemento que estaria à disposição do encenador, daquele, que viria a organizar não apenas a disposição em cena, não apenas a inflexão vocal de seus atores, mas todos os componentes de uma montagem são de sua inteira responsabilidade o espaço como um todo, palco e plateia, ele rege o texto e o ator e nunca haverá de esquecer-se de seu espectador. Ele é um maestro!

E assim como um maestro precisará estar preparado para reger as atividades musicais de um determinado grupo, dominar os elementos de composição, ter uma percepção sonora apurada, compreender os estilos, autores e épocas, a um encenador não será diferente, ele precisará dominar o texto, as inflexões vocais de seus atores, compreender qual linguagem irá prevalecer em seu espetáculo, dominar os elementos visuais em cena, dando-lhes harmonia, necessitará inclinar os ouvidos sensivelmente ao ator, controlar e ativar seus impulsos, conseguir deles a energia necessária para a execução de sua obra, até o dia em que finalmente decidirá levá-la ao público na esperança de que esta lhe toque, de que esta lhe chegue.

O encenador poderá dispor ao longo de sua criação de um mecanismo chamado: Caderno de Encenação, sobre esta, nos diz Patrice Pavis²⁰ em seus estudos sobre análise de espetáculos:

Certamente, os Regiebüchner brechtianos (documentação preparada por Brecht na sequência de suas encenações e para o uso dos futuros encenadores de suas peças), os cadernos de encenação de um Stanislávski, de um Reinhardt, de um Copeau, ou as anotações de um Beckett são brilhantes exceções que confirmam a regra de uma produção efêmera e sem vestígios. Nos casos acima, o caderno não somente acompanha a encenação, mas constituem sua chave, ou até mesmo seu substituto (Graig e Stanislávski preparam cadernos para obras nunca realizadas depois). (PAVIS, 2003, p.36)

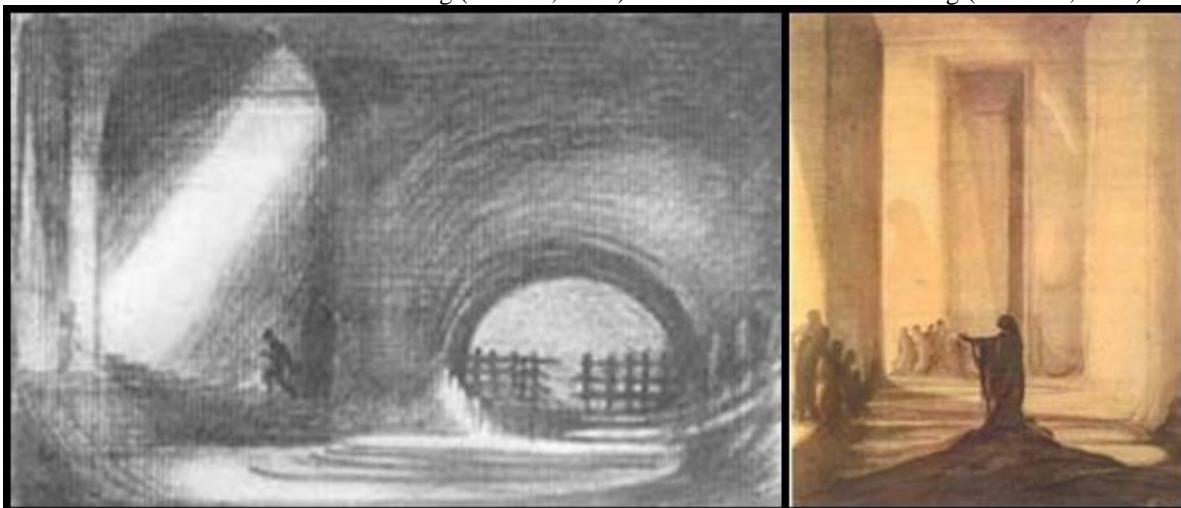
Pavis nos aponta a função deste mecanismo, ele não apenas serve para as projeções de ideias do encenador, mas carrega em si o caráter de registro, ou seja, tornar-se um documento, é ainda um guia para futuros encenadores. Maravilhado com sua exatidão e beleza, ele afirma até mesmo a autonomia deste:

²⁰ Doutor e Professor na área Teatral da Universidade de Paris VIII, é um dos grandes teóricos de nosso tempo acerca do teatro intercultural, teoria dramática e encenação contemporânea. Criador do livro *A Análise dos Espetáculos*, que será utilizado ao longo deste e de outros capítulos, nele o autor disponibilizará ao leitor ferramentas que o ajudarão a compreender com maior propriedade a linguagem cênica.

A precisão e a inteligência desses cadernos são tais que independem quase da obra cênica e são criações plenas e não notas, esboços e comentários. Quando o pesquisador dispõe além disso de documentos sobre a realização (gravações, testemunhos, lembranças pessoais), tem às vezes tendência em considerar seu trabalho como terminado, supérfluo, como se esses documentos falassem por si (PAVIS, 2003, p.36).

As considerações de Pavis justificam-se, se apenas observarmos alguns desses registros, notaremos que muitos deles, são principalmente visuais e dizem acerca das suas novas concepções do dispositivo cênico, estudos sobre a disposição palco-platéia, iluminação e figurinos, sem esquecer da presença do ator em meio a estas mudanças. Abaixo veremos dois destes, pertencente ao encenador Edward Henry Gordon Craig:

FIGURA 2: A - Desenho de Gordon Craig (Electra, 1905) / B- Desenho de Gordon Craig (Macbeth, 1909).



FONTE: BERTHOLD, Margot / FONTE: BERTHOLD, Margot.

É admirável o cuidado deste encenador no âmbito de sua criação (mesmo que apenas no campo das projeções das ideias) é perceptível ao observar os desenhos de Graig, o que este ambicionava levar à cena, a textura desejada para os espetáculos, tomando a iluminação cênica como principal aliada, fazendo-a transmitir a angústia de seus personagens, potencializando-a dramaturgicamente, em meio a um cenário que caracterizava como um todo o espaço da história contada.

Há portando a necessidade do registro, na tentativa de não deixar-se esvaír as inspirações que movem este encenador, no cerne de sua criação. Se olharmos com atenção e sensibilidade devida para estes registros, é possível encontrar uma linearidade na busca do encenador, então poderemos identificar aquilo que o impulsiona, à essa força e, sobretudo a

maneira como esta há de se revelar, mediante os meios que este encontrará para materializar a sua criação, podemos entender como sendo sua poética.

A busca por minha poética, havia começado deste o primeiro momento em que me vi em cena enquanto atriz, desde então passei a lançar-me em alguns experimentos cênicos a fim de entender o meu impulso criador, experimentei algumas formas de exprimi-lo, através do teatro, performance e da dança. Tomei na busca por esta resposta o tempo como aliado, sem me cobrar uma resposta definitiva.

Resposta que eu passaria a procurar incessantemente ao longo da disciplina *Procedimentos Poéticos na Prática da Encenação* ministrada pela professora Dr^a Wlad Lima²¹, em 2012 dentro da Licenciatura em Teatro. Antes já havia me encontrado com Wlad, na primeira disciplina deste curso, tal encontro deu-se em “*Trajetórias do Ser*” disciplina na qual pela primeira vez estive em cena, e que me pedia uma atriz (ao qual eu acreditava ainda não ser) e uma pesquisadora da minha própria vivência, devo aqui dizer que todos os encontros e desencontros dados a partir desta busca, doeram, sangraram e me levaram a um êxtase criador que permeou a criação apresentada ao final da disciplina, e não é exagero dizer que este, tomei para além dela.

Não acredito em uma criação que não surja no âmago de um ser, não acredito em criações que não estejam alicerçadas na paixão de seu criador.

Wlad nos pedia que registrássemos em *Trajetórias do Ser* a experiência vivida em cada aula, no dispositivo ao qual chamávamos de diário de Bordo, este poderia ser um simples diário feito a papelão e recortes, ou ainda um blog, um registro virtual. Não há como não criar uma breve relação entre as duas disciplinas, visto que esta nova, também me pedia um dispositivo, porém este não haveria de retratar as experiências ocorridas, mas haveria de projetar minhas ideias de criação, que por sua vez viriam a desencadear estas experiências, ao longo do processo de criação.

Processo este que me levaria novamente a busca de minha poética, na tentativa de encontra-la através da linguagem do teatro, da dança ou da performance, ou ainda em um possível “entre” existente entre estas linguagens.

²¹ Professora, Dr.^a da Universidade Federal do Pará, ministra a disciplina *Procedimentos Poéticos na Prática da Encenação*, atua na área de linguística, letras e artes, suas disciplinas estão sempre propondo um novo olhar para as proposições do fazer cênico.

Tínhamos em mãos para o começo deste experimento o livro bíblico “Cântico dos Cânticos” na tradução Éden: um tríptico bíblico de Haroldo de Campos²², livro também conhecido com “Cantares” ou “Cântico de Salomão”, que integra os livros poéticos do antigo testamento, que compõem a bíblia, a história é contada em oito canções, chamadas de cânticos, o próprio livro teria sido escrito por Salomão, filho do Rei Davi e protagonista da história, contada através de seus poemas líricos.

Os personagens apresentados são: Salomão, o rei e noivo, Sulamita a noiva, as Filhas de Jerusalém que servem como coro e resoam os pensamentos da enamorada Sulamita em seus momentos de delírio e aflição, os irmãos de Sulamita que a transformam em guardadora das vinhas, e os guardas da cidade que a enamorada haverá de citar no decorrer da história.

O cenário campestre e desértico compõe a história, que é contada em meio a jardins, vinhas, fontes, animais como as cabras onde o amante compara a amada as melhores vinhas de En-Gedi²³ ou os belos montes de Hermon²⁴, há ainda o vislumbre da corte de Jerusalém ao qual Salomão representa e que por vezes é descrita ao longo deste contar, que abrange o início do amor e segue até o seu amadurecimento, é claro que neste percurso se abordará também os desencontros amorosos do casal, que serão o alicerce do meu cântico que eu chamarei aqui de *Cântico das Lembranças: Em Odara*²⁵.

Canto construído a partir do indutor *Cântico V*, o escolhido dentre os oito cânticos, cada encenador haveria de escolher um, de modo que todos fossem levados à cena, todos os encenadores precisavam trabalhar com a mesma tradução, e seu respectivo olhar dentro da mesma história, deste modo as diferentes poéticas surgiriam naturalmente ao longo do experimento.

²² Haroldo Eurico Browne de Campos foi um poeta e tradutor brasileiro. Doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, foi professor da PUC-SP e da Universidade do Texas em Austin. Precursor da transcrição ou tradução criadora, traduziu vários livros bíblicos, dentre os quais o que aqui será tomado como o indutor da criação do caderno do encenador o livro: Cântico dos Cânticos, ao qual Haroldo Campos, traduziu poeticamente em seu Éden, que faz parte das três traduções que compõem o tríptico bíblico os outros dois são: *Qohélet* (Eclesiastes), de 1990, *Bere'shith* (A cena da origem), de 1993.

²³ Ein Gedi, seu nome significa *Nascente do Cabrito*; é um oásis localizado a Oeste do Mar Morto, em Israel.

²⁴ O Monte Hérmon é uma montanha situada na porção terminal sul da cordilheira do Antilíbano, na fronteira entre Síria e Líbano.

²⁵ Ao longo dos ensaios, me referia ao Cântico V, sempre como sendo um cântico permeado por lembranças, e por trazer para este, a canção Odara de Caetano Veloso, por vezes o chamava carinhosamente assim.

Poéticas que se mostrariam a alguns de nós de modo apaixonante e absoluto como se mostraram, outras nos seriam um grande reencontro. Para lhes dizer de minha poética, precisarei, portanto lhes contar a história de meu canto.

2.1 UM CANTO A DOIS: MAX E EU NA CONSTRUÇÃO DO CADERNO.

Para que não se vá a vida ainda
e a amada volte
pede à palavra
outra palavra
outra
sob palavra.

Max Martins

Ao observar os cadernos dos encenadores, frutos de longas pesquisas e dedicação à arte da encenação, passei a compreender o valor da proposição feita por Wlad a turma, ainda assim a ideia de construir um caderno, causou-me de fato, calafrios.

Nunca possui habilidades em desenhar, todas as minhas criações neste âmbito reservaram-se a minha infância, e eram em suma, árvores grandes e de todas verdes que ficavam ao lado de pequeninas casas multicoloridas. Tomei, portanto com bastante resistência este registro ao longo do processo.

Por vezes levei comigo às aulas, na esperança de dizer do andamento do processo, vários rabiscos, desenhos de círculos imprecisos e setas que o atravessavam, que a mim diziam da movimentação de meus intérpretes²⁶, mas por não trazer legenda alguma tornavam-se de difícil compreensão para os demais. Mostrava através da escrita excessiva minha resistência aos desenhos.

Na reflexão de meus trabalhos anteriores enquanto atriz, (reflexão que nos era estimulada a fazer com toda a turma, a fim de pontuarmos as possíveis poéticas) percebíamos uma tentativa frequente de falar ao público com uma determinada leveza, pontuou-se a leveza como uma possível poética de meu trabalho que só se afirmaria ao final dele. Para tal, me foi aconselhado escolher uma técnica para a construção do caderno, que transmitisse leveza, falhei em todas as tentativas à nanquim, aquarela ou lápis de cor.

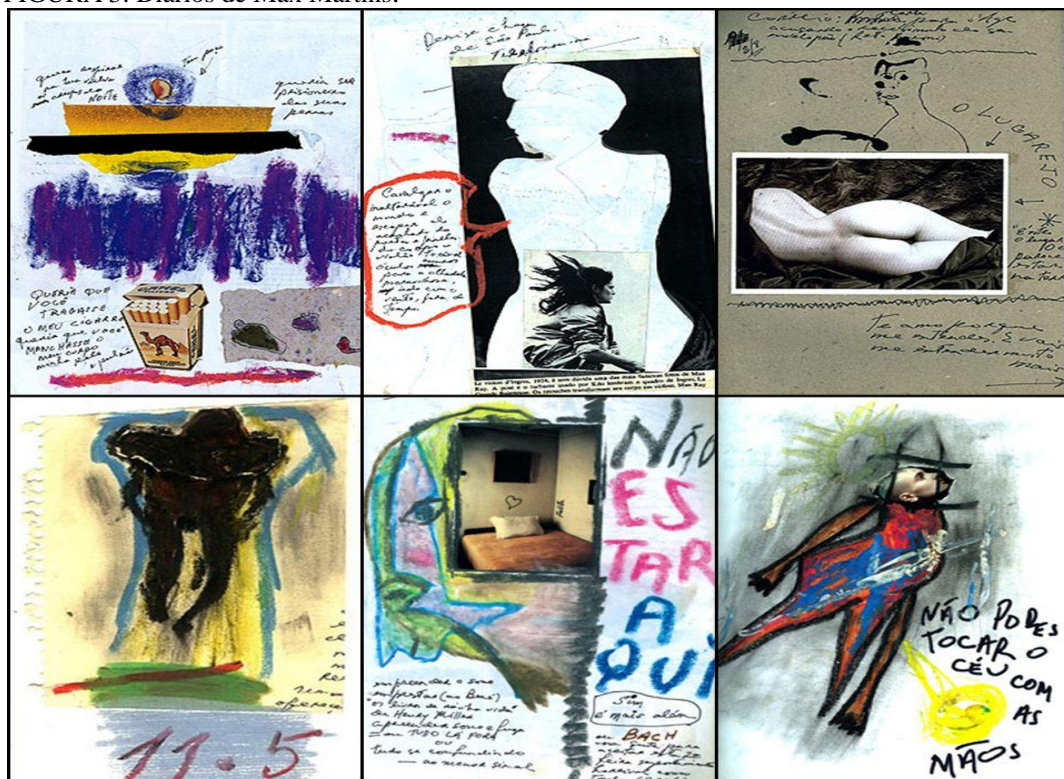
Já exausta e a desacreditar que poderia executar aquilo que a mim havia se transformado em desafio, encontrei em uma das aulas, a Max.

Algumas formas de registro nos foram apresentadas com as mais peculiares técnicas: diários de viagens, cadernos de encenadores e diários de poetas que retratavam

²⁶ Utilizo-me do termo pela amplitude deste, caberia também utilizar o termo atuante, mas nunca apenas ator e dançarino, as duas técnicas estão intimamente ligadas em ambos neste fazer.

suas ideias, sonhos, seu cotidiano, e suas projeções artísticas. Depois de folhear alguns, acabei por encontrar os do Poeta Max Martins²⁷.

FIGURA 3: Diários de Max Martins.



FONTE: EIRÓ, Jorge (2006).

Encontrar Max transcendeu um simples encontrar, ali sucedia um reencontro, sendo Max o poeta que era, não se despedia das palavras, mas as intercalava, quando estas não queriam mas dizer, então diziam as cores e quando estas ficavam mudas ao lado, surgiam os recortes. Com recortes, giz pastel, nanquim, seu livre grafismo e palavras surgidas, gritadas por vezes, o escutava dizer de sua sede, a falta, o sexo, os sonhos, os amores, o cotidiano. Seu traço onde a escrita surgia oras com força, oras apenas com a ponta do lápis ou caneta, seus recortes dos mais diversos, deixavam-me a vontade, assim como ao desenhar em tempos de criança minhas árvores e suas respectivas casas. Inúmeras possibilidades me surgiam.

²⁷ Max Martins um dos grandes nomes da poesia Paraense nascido em 1926 vem a falecer em 2009, desde criança, autodidata, ao longo de sua carreira foi-se coroadando com as palavras através de suas Poesias recebeu prêmios de imensurável valor como o prêmio Olavo Bilac em 1993, da Academia Brasileira de Letras, pelo volume *"Não para Consolar"*, coletânea de toda a sua obra até então. Teve algumas de suas obras traduzidas para o alemão, inglês e francês.

>Fontes: <http://www.culturapara.art.br/Literatura/maxmartins/index.htm> < Acesso em 09/06/2012.

O artista plástico Jorge Eiró ²⁸ nos diz em sua resenha *Os Diários de Max Martins A Plástica Entre Parêntesis* escrita ao blog²⁹ Cultura Pará em julho de 2006, que:

[...] esses diários, raríssimas vezes mostrados ao público, trazem fragmentos de seus poemas e de outros grandes poetas, notas dos “livros de sua vida”, carinhosas referências a amigos e amores, pensamentos dispersos e observações cotidianas, escritos com uma caligrafia personalíssima, como ideogramas orientais em um “livro de cabeceira”. [...] A alquimia poético-plástica do mago Max se completa com *riscos subscritos* a pastel, *grafismos* (jamais) *inúteis*, pinceladas a nanquim, guache ou qualquer outra tinta cósmica-orgásmica. A *copulêtera* pictórica de MM é o clímax de uma gestualidade plástica tão vigorosa e impregnada de potência erótica.(EIRÓ, 2006)

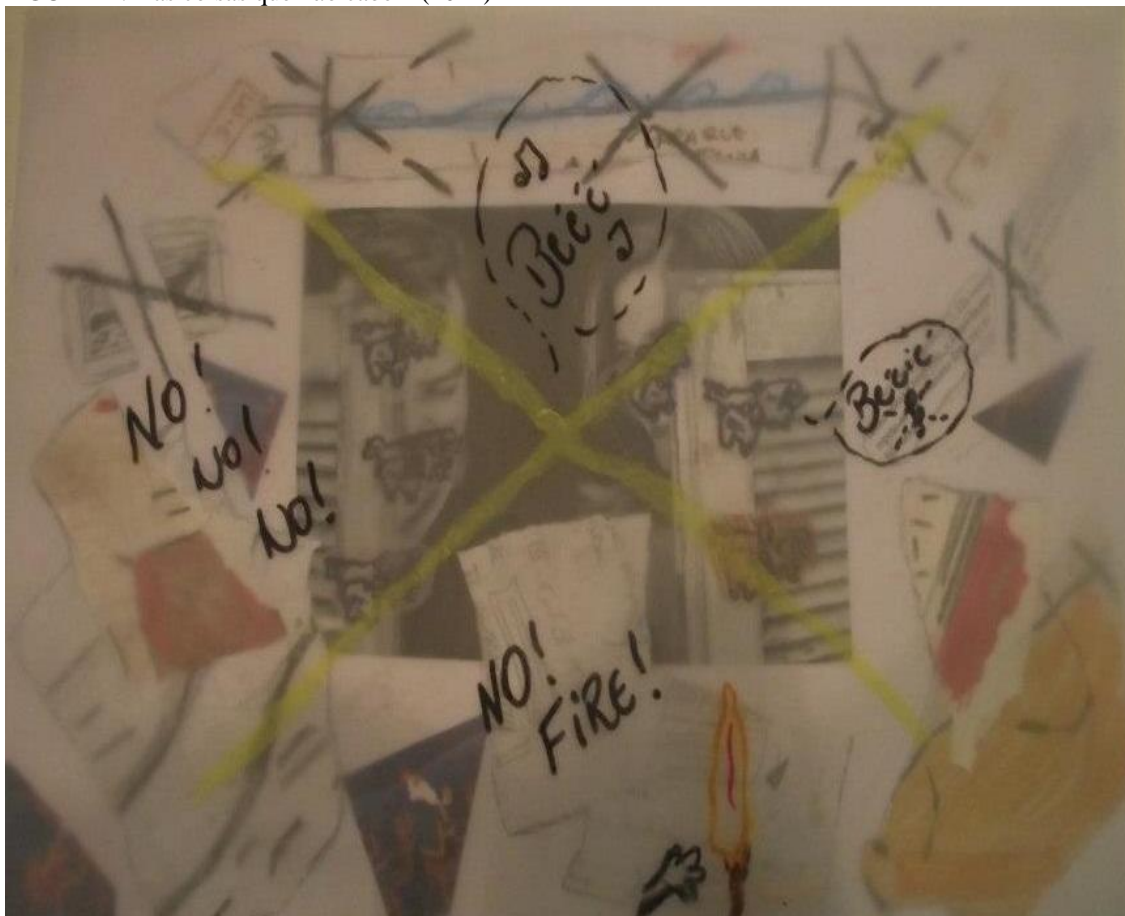
As observações do cotidiano de Max, os fragmentos de sua vida, principalmente aqueles em que ele rememorava o amor, me levavam a pensar no cotidiano das personagens que eu queria criar, estava a decidir neste momento como seriam meu Salomão e minha Sulamita. Encontrava nos registros de Max, o erotismo que também cabia as personagens, minhas escolhas para a encenação começavam a apresentar-se.

A partir do encontro com Max, comprei uma dúzia de giz *pastel seco*, folhas A4 para os desenhos, para a base de minhas lâminas (cada página do caderno) o papel A2, recortes de revista e jornais, e na tentativa de suavizar o traço me utilizei do papel vegetal que sempre vinha à frente dos desenhos e continha alguma palavra que insistia em se mostrar. Construí minha primeira lâmina que era a reunião de todas as tentativas anteriores de registro, e ideias iniciais de encenação, os rabiscos levados à sala e a chamei *Das coisas que não cabem*.

²⁸ É artista plástico e arquiteto formado pela Universidade Federal do Pará (UFPA) é professor da UFPA e da Universidade da Amazônia (Unama), onde também dirige a Casa da Memória.

²⁹ Resenha e imagens extraídas do Diário do Poeta, construídas a partir de 1983. Constituíram a instalação em comemoração aos 80 anos do poeta, pela empresa, Sol Informática na inauguração de sua Galeria de Arte, na Doca de Souza Franco. Dezoito dessas imagens permaneceram em exposição de Julho à Setembro de 2006. Acesso ao blog: > <http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>< em 06/04/2012.

FIGURA 4: Das coisas que não cabem (2012)

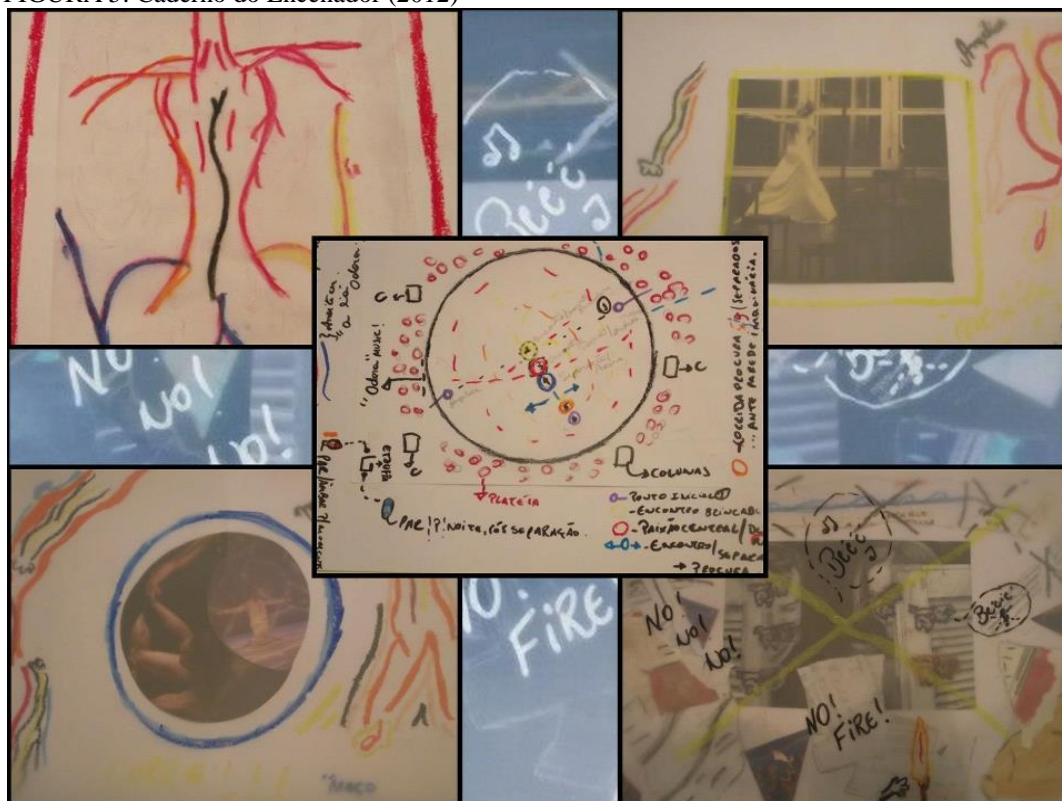


FONTE: Arquivo da Pesquisadora

Após Max, outro grande artista auxiliou-me, o pintor surrealista Salvador Dalí³⁰. Ambos foram disparadores para esta primeira etapa do processo, a construção do caderno do encenador onde cada Lâmina recebeu um nome específico e registrava a descoberta das cores de cada personagem, sua energia, movimentação cênica, iluminação dentre outros elementos da montagem.

³⁰ Importante pintor catalão conhecido mundialmente pelo seu trabalho surrealista. Produziu ao longo de sua carreira mais de 1.500 quadros, construiu também ilustrações para livros, litografias, desenhos para cenários e trajes de teatro, dezenas de esculturas e desenhos livres. Como tema recorrente em suas Obras pode-se citar o tempo, pintado por Dalí sendo sempre rígido e por vezes determinista no fazer do homem, é o tempo que rege seus dias e seus amores. Afirio isto mediante a recorrência em suas obras das imagens dos relógios e das formigas, que me levam rapidamente a criar esta relação, e da figura feminina que a mim sempre parece distante, e perdida no imenso deserto pintado por ele.

FIGURA 5: Caderno do Encenador (2012)



FONTE: Arquivo da Pesquisadora.

Max Martins, sua obra e vida foram fundamentais na primeira etapa de construção deste trabalho, afirmo a importância do registro de um artista, assim como o diálogo constantes entre artistas plásticos e artistas do fazer cênico, visto que graças a um deles, e sua liberdade expressa em seus diários, pude permitir-me o registro visual da encenação.

2.2 UM CANTO A TRÊS: MAX, DALÍ E NÓS.

Tudo é possível e provável.
Tempo e espaço não existem.
Sobre a frágil base da realidade
a imaginação tece novas formas.
Strindberg

Se encontrar Max surtiu-me a sensação de reencontro e portando um posterior alívio, encontrar Salvador Dalí, ocasionou-me um encontro com emoções que poderia chamar de contorcionistas, pois estas disparavam em meu corpo dores vindas das distâncias e dos amores, que me faziam imaginar e projetar em minhas lâminas, figuras masculinas e femininas que sentiam as ausências e a partir delas geravam movimento. Movimentos que surgiam sempre em meio aos ambientes desérticos de Dalí, que guardava em minha memória. Foi o deserto que me levou a Dalí, e o poema lírico que levou-me ao deserto.

Em Cântico dos Cânticos existem passagens onde o coro anuncia Sulamita a mulher amada, a vagar pelo deserto à procura do rei Salomão: “*Quem é essa que ascende do deserto? Que se prende ao regaço do seu amigo?*” passagens em que o amor que a tomava ficava explícito, ela procurava o amado.

As distâncias no imenso deserto de Dalí, o tempo destruidor e contínuo em sua pinturas, me conduziam, junto as descobertas das declarações através dos poemas líricos, aos amores de Sulamita e Salomão que eu pretendia mostrar, encontrava alí o lugar de procura e devaneio da mulher amada, e o deserto ajudou-me também a encontra-la. A lâmina abaixo apresenta este encontro, ao lado a pintura³¹ de Dalí.

A lâmina que recebeu o nome *Por Dalí e por Ela*, me apresentava também o viés pelo qual o texto seria dito: O corpo.

Seria através deste, e de seu movimento, visto que as imagens não estavam imóveis para mim, pois ao observar o corpo apresentado na pintura *Mulher Paranóica-Cavalo* (1930) compreendia a força e dor que surgia de um corpo transmutado em fêmea-animal, que decerto muito havia se contorcido naquele deserto.

³¹ Imagem galeria digital >http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/963<
Acesso em 19/04/2012.

FIGURA 6: A - Caderno do Encenador (2012) / B- Mulher Paranóica-Cavalo, Dalí (1930).



FONTE: Arquivo pessoal da Pesquisadora / FONTE: Galeria Digital.

O mesmo aconteceu com o contorno do corpo da mulher que desenhei, as cores vermelha, amarela e laranja, que a mim são vitais, e transmitem energia, assim como o corpo nu em linhas abertas, que dizem da entrega desta que seria minha Sulamita.

Após encontrar a mulher amante, fui conduzida a aquele que era o receptáculo de seu amor: Salomão, o Rei. A partir de então por pensar no viés do corpo, cheguei aos intérpretes Angélica Monteiro³² e Mauro Santos³³.

Mesmo procurando um espaço propício a criação de meus intérpretes não poderia transferir-lhe o posto da direção, afinal não era este o desafio proposto dentro da disciplina, ainda assim a participação deles com os materiais advindos das atividades foram fundamentais na construção do processo, a relação estabelecida proporcionava um espaço onde todos podiam dizer de sua visão e desejos para a construção.

³² Angélica Monteiro é Estudante do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, é Dançarina e professora de dança da companhia de DANÇAS URBANAS MIRAI, sediada em Belém/PA e dirigida pelo Licenciando em Dança Franco Salluzio. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Danças Urbanas, Improvisação e Processos Criativos, integra a coordenação do centro acadêmico de Dança da Universidade Federal do (Pará CADAN).

³³ Mauro Santos é Estudante do curso Técnico em dança (Intérprete-Criador) pela Universidade Federal do Pará. Atualmente participa do Projeto de Extensão Vértice: Arte, ensino e sociedade e do Projeto de Extensão Microdanças da Memória: Os espaços de Belém como poética do movimento Contemplado com o prêmio PROEX de Arte e Cultura 2011. Ambos Coordenados pela Prof^a Ma. Mayrla Andrade. É professor de dança de salão da Cia. de dança Lana Santos. Dançarino na cidade de Belém do Pará e atuante na Cia. Atores Contemporâneos. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Dança de Salão, Improvisação, Dança Contemporânea, Contato Improvisação e Processos Criativos.

A partir do momento em que iniciamos o processo de criação: os laboratórios de leitura, o trabalho com os indutores para a criação do movimento dentre outros, foram surgindo novas lâminas, após cada encontro, novas ideias apareciam, trazendo mais significado as antigas.

Havia em mim o receio de tornar-me o que Patrice Pavis (PAVIS, 2003, p.292,293), viria a chamar em sua *Análise do Espetáculo*, de *ensinador* ou ainda *ensaiador*, repudiava o primeiro, que mataria a verdade do ator e de sua criação na ambição de reger todo o processo, também não queria me limitar a ser um simples Ensaiador, um organizador dos atores e seus objetos, não estava ali frente a minha futura criação apenas para coordenar os movimentos, e o deslocamento do interprete, estava ali para dar-lhes induções, para lhes impulsionar a criação.

Identificando-os enquanto seres dotados de criatividade, sensibilidade e consciência.

2.3 A NECESSIDADE DO CANTO: O SER *CONSCIENTE-SENSÍVEL-CULTURAL* DE FAYGA OSTROWER .

Todas as formas vivas têm que estar “abertas” ao
seu meio ambiente a fim de sobreviverem.
Fayga Ostrower

O comportamento criativo inerente ao homem apresenta-se desde o momento inicial de sua trajetória, para tal afirmação, basta inclinar-se aos registros da história. Se pensarmos na arte rupestre³⁴ enquanto registro deste, então compreenderemos a necessidade que ele possuía de se manifestar, e também registrar suas experiências a partir das relações que estabelecia com o mundo que lhe cercava, suas pinturas gravadas em paredes e tetos rochosos, com imagens de grandes caçadas, guardadas através do tempo, ou esculturas relacionadas à crença das divindades, como as grandes figuras femininas que simbolizavam

³⁴ Antigas representações artísticas datadas do período Paleolítico Superior. (40.000 a.C).Fontes para investigação: Revista Temática. Artigo. Pinturas rupestres: a representação da imaginação do homem primitivo. Caline Galvão GONDIM. A revista Temática está integrada ao NAMID- Núcleos de Artes Midiáticas, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) UFPB.

a fertilidade, são uma prova de que este ser possuía um potencial criador. Estes transcendiam a mera imagem do ser fazedor, eram seres formadores pois necessitavam criar, dar formas, significando-as.

A artista plástica Fayga Ostrower, considera que estes primeiros homens:

No curso evolutivo da humanidade, segundo a pesquisa moderna, talvez um milhão de anos antes de surgir o *homo sapiens*, depara-se com espécies a caminho da humanização. Os chamados “homínidas” deixaram vestígios que permitem inferir uma existência já de certo modo *consciente-sensível-cultural* (OSTROWER, 2009, p.11).

Para ela, a consciência e sensibilidade do ser humano fazem parte de uma herança biológica, ou seja já estão contidas nele, já as formas de convivência deste, seu desenvolvimento social, são atribuídas à cultura, que por sua vez está a sofrer constantes mudanças. Fayga nos diz que culturas podem se *diversificar, acumular, enriquecer* assim como podem ser *extintas*, e estas mudanças acontecem de modo muito mais rápido que as mudanças biológicas no homem.

Um ser não pode desenvolver-se apenas biologicamente, visto que seus padrões comportamentais estão intimamente ligados ao universo que lhe cerca, e aos seus aspectos culturais, mediante isto a artista nos afirmará que este virá a desenvolver seu potencial criador, consciente (portanto intencional) e sensível exclusivamente no âmbito cultural.

É mediante estas relações que o homem torna-se *consciente* de sua existência individual, e ao tomar consciência de sua existência social transforma-se em *ser cultural*. A partir de então, questionamentos enquanto ao seu modo de ser ou pensar, suas íntimas aspirações, serão impulsionados pelo contexto social. Este ser passará a agir culturalmente, comunicando-se com os indivíduos de um grupo ao qual convive.

Sobre o ser *consciente-cultural* e sua sensibilidade Fayga pontua:

Vemos estabelecer-se aqui uma qualificação dinâmica para a sensibilidade: diríamos que, por se vincular no ser consciente a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos, a sensibilidade se transforma. Torna-se ela mesma faculdade criadora, pois incorpora um princípio configurador seletivo. Nessa integração que se dá de potencialidades individuais com possibilidades culturais, *a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade*. O criativo do homem se daria ao nível sensível (OSTROWER, 2009, p.17).

É importante resaltar, que cabe ao inconsciente boa parte da sensibilidade e sensações internas, porém outra parte desta, bem mais articulada, pertence ao consciente, tornando o homem um *ser-sensível* capaz de compreender, a esta chamamos de percepção.

A percepção irá permear todo e qualquer processo criador inerente ao homem, é necessário que se organize tudo aquilo advindo do campo sensitivo, esta será a sua função.

Visto que o *criativo do homem* como nos diria Fayga, se dá ao nível do sensível, deve-se imaginar a capacidade geradora e de absorção daquele que cria, a artista nos diria de um *permanente estado de excitabilidade sensorial* que funcionaria como uma grande *porta de entrada das sensações*.

Estado que deve acompanhar o criador ao longo de sua criação, permitindo que sua *porta de entrada das sensações* mantenha-se constantemente aberta, no caso do criador abordado ao longo deste primeiro capítulo, o encenador, deve-se imaginar o grau de importância, da sensibilidade ao longo do processo de criação.

Para este, a sensibilidade será ferramenta preciosa para a escuta de seus intérpretes e espectadores, e acima de tudo para a sua própria.

3. UM CANTO EM MOVIMENTO: O ENCENADOR ENTRE HISTÓRIAS DE PERSONAGENS E HISTÓRIAS DE VIDA

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido.

Klauss Vianna

A busca neste capítulo é a mesma busca que impulsionou muitos outros encenadores antes de mim. Criar, fazer-se valer de todos os recursos possíveis na criação cênica, compreender com alguma propriedade estes recursos, buscar a relação que é imprescindível acontecer entre interprete e espectador, e sobretudo confiar no seu impulso criador, foram desafios a mim exigidos, que compõe esta análise.

Para Klauss Vianna³⁵ (2008) o processo de criação podia ser entendido como uma oportunidade para novas vivências, extremamente importantes ao fazer do artista, considerando o processo de criação como espaço para possibilidades. Para este grande pesquisador do movimento humano, trilhar um novo caminho é como vivenciar novas descobertas, não permitindo que a ânsia por um determinado resultado, viesse destruir o real objetivo de um processo.

Cecilia Salles³⁶ (2008) também discorreria sobre a relação entre processo e obra, e sua respectiva importância, sem fazer separações entre estes, na medida em que a obra é parte do processo, e este é um contínuo, é uma obra inacabada, que em frente ao seu espectador se transforma em mais um momento deste processo, tendo em vista sua capacidade geradora de significados. Sob a perspectiva das chamadas *artes do tempo* da qual fazem parte o teatro, a dança e a música, a autora compreende que:

São, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que o teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se na acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual à outra. Há muitos relatos da angústia diante da consciência de um encontro feliz em uma apresentação e a certeza de que este dificilmente se repetirá. Há também as técnicas para não se congelar a performance para não se transformar em algo mecânico e sem vida (SALLES, 2008, p.163).

Pelo caráter atribuído ao teatro, e a importância do espectador para a sua realização, conclui-se que, qualquer reflexão sobre este fazer não deveria ignorar a recepção do espectador, e tornar portanto a escuta atribuída ao interprete ainda mais generosa visto, que este é aquele que se comunica, no decorrer da efemeridade do espetáculo, com o

³⁵ Foi bailarino clássico, interprete, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, críticos e um dos grandes teóricos brasileiros sobre a arte do movimento, desenvolveu a partir desses estudos, a técnica Klauss Vianna, que será melhor abordada no terceiro capítulo deste trabalho, assim como os princípios do seu criador. Klauss lecionou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Escola Municipal de Bailados, no Teatro Municipal do RJ dentre outras, escreveu o livro *A Dança* onde explica melhor o seu método.

³⁶ Cecilia Almeida Salles é doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990), Integra o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP. Pesquisadora e escritora de processos de criação artística. Escreveu duas obras que serão utilizadas no procedimento de investigação proposto neste capítulo, são elas: *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (2009) e *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (2008).

espectador. Este possivelmente pode guardar de modo sensível, em sua memória, um registro desta conversa. Há a possibilidade de que seu corpo não tenha esquecido as sensações geradas ao longo da troca com este espectador. Sobre a necessidade da troca, para o fazer do artista tomo as considerações de Salles:

O artista em sua necessidade de relacionamento com outros, como já vimos, precisa da realidade externa à obra e se coloca em estado de observação. João Carlos Goldberg (1994) chama de coleta sensorial esse tempo de captação sensível de tudo que está em torno. (SALLES, 2008, p.101)

Este estado de observação que para a autora e para o artista mencionado é visto enquanto coleta sensorial permite ao encenador possuir um importante registro em mãos, diferente daqueles que pertencem ao campo mais material do qual o caderno de encenação faz parte, assim como os desenhos da movimentação levados aos ensaios, ou o texto grifado no processo de leitura, que passam a ser vistos enquanto documentos do processo, este registro é também documento sensível do processo que se dá num plano do sensório e da memória do interprete que contém a experiência da troca, e do espectador que também partilha dessa memória.

Surge uma necessidade que é a de colher esta experiência, e mesmo reconhecendo o caráter fugidio da memória, é tão somente através dela, que se poderá obter estes fatos. Estes colhidos através de entrevistas abertas na qual os envolvidos no processo poderiam livremente descrever o processo para si. Neste capítulo, o relato dos quatro sujeitos envolvidos no processo, os dois músicos e os dois interpretes, são fundamentais, visto que podem gerar uma reflexão mais ampla sobre a criação, e portando mais segura, visto que seus relatos tomam o processo por ângulos também subjetivos, permitindo a análise transcender a minha própria subjetividade e aspiração criadora.

Utilizo-me ainda dos materiais coletados pós-apresentação como: depoimentos livres de espectadores que assistiram os dois momentos da apresentação do respectivo trabalho, assim como de uma valiosa resenha escrita na época a fim de propor uma reflexão acerca da receptividade e interação do espectador. Para tal, esta pesquisa apoia-se nos estudos sobre arquivos de criação e coleta da autora Cecília Salles diante da coleta e análise dos materiais necessários deste processo.

Tendo em vista o valor que se busca atribuir a este fazer tão efêmero, sustentado na troca entre encenador-interpretres-músicos-espectadores, troca que é efetuada a partir da relação entre múltiplos corpos, sobretudo pelo viés do movimento. Os estudos do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999) acerca da corporeidade, contempla o corpo como mecanismo gerador de conhecimento e de troca, elemento fundamental para se entender a pluralidade das interpretações e comunicações construídas por cada sujeito, constituindo uma realidade que não pode ser mais entendida como única. Merleau-Ponty defende a ideia de que tão somente através do corpo é possível compreendermos o mundo que nos cerca:

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “as coisas”. Assim “compreendido”, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.253).

Ao qual o texto bíblico, transcrito por Haroldo de Campos apresenta. No entanto as declarações dos amantes por vezes incomodavam-me, e as comparações a animais típicos da região, que se encontravam a passear em meio aos amantes, irritavam-me, ficava a pensar “*Como farei com que meus interpretres amem em meios às cabras?*” as cabras eram um sério problema para mim.

É pelo significado atribuído as relações originadas e compreendidas pelo corpo, bem como, a relação fundamental do sujeito para a comunicação, que o diálogo teórico-prático também é estabelecido com outros teóricos, que tomam o corpo enquanto gerador de conhecimento, e portando passam a toma-lo enquanto objeto principal de seus estudos e pesquisas, aos quais Constantin Stanislávski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier e Matteo Bonfitto³⁷ auxiliarão na compreensão dos mecanismos gerados pelo ator na constituição de seu trabalho, a fim de a partir deste auxílio, iluminar o desvelamento da poética que tanto se objetiva neste estudo.

³⁷Todos os teóricos mencionados, seguem à contínua pesquisa sobre a linha das ações físicas, e estas virão a guiar o estudo que se segue.

3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: UM PENSAR NA CONSTRUÇÃO DOS ALICERCES DA CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE.

Não se trata de pintar a vida, mais de tornar viva a pintura.
Pierre Bonnard

Construir a partir do texto Cântico dos Cânticos, pareceu-me a princípio realmente um desafio, muito me agradava todo o lugar ficcional no qual a história se passava que consistia em verdes campos ou ambientações desérticas que remetiam a oásis como os encontrados em Ein Gedi³⁸ em Israel ao qual o texto bíblico, transcrito por Haroldo de Campos apresenta. No entanto as declarações dos amantes por vezes incomodavam-me, e as comparações a animais típicos da região, que se encontravam a passear em meio aos amantes, irritavam-me, ficava a pensar “Como farei com que meus interpretes amem em meios às cabras?” as cabras eram um sério problema para mim.

FIGURA 7: Imagens de Ein Gedi, localizado a Oeste do Mar Morto, em Israel.



FONTE: Cafetorah..

³⁸ Imagens do blog > <http://www.cafetorah.com/portal/taxonomy/term/243><acesso em 20/04/2012.

O primeiro desafio, deste modo consistiu em abandonar toda e qualquer primeira impressão que me causava este primeiro contato com o texto, e transformar (já que é impossível abandona-lo) o olhar de atriz que automaticamente reprovava e descartava muito daquilo que a principio não lhe agradava, visto que por vezes este olhar tanto pode enriquecer a cena como a pode estagnar. Portanto a busca pelos amantes havia começado, assim como meu olhar que trataria de ampliar-se pela ótica da encenadora ao qual eu me propunha transformar.

Depois de algum tempo - cabras à parte - ao olhar sem armaduras prévias, as entrelinhas do livro, encontrei o versículo seis, no V Cântico:

Abri ao meu amigo
e meu amigo já tinha ido já se fora
Minha alma saiu fora à sua fala
Busquei-o e não o encontrei
Chamei-o e não me deu resposta
(CAMPOS, 2004.p.127)

Primeiramente veio-me o deserto de Dalí, e em segundo o amor do qual diziam, e pela primeira vez achei-o belo. As palavras da jovem Sulamita *minha alma saiu fora a sua fala*, tocavam-me pois reconhecia aquela procura, assim como reconhecia o deserto, lugar que abarcava a procura do amado, encontra-lo foi o próximo passo. Este encontro como já mencionado antes gerou a lâmina de meu caderno chamada “Por Dalí e por Ela” as cores que surgiram e que não me abandonariam ao longo da construção.

Após encontrar os amantes, encontrei aqueles aos quais os seriam em minha criação. Meus escolhidos foram os interpretes Angélica Monteiro e Mauro Santos, ambos estudantes de dança dentro da Universidade Federal do Pará. Os dois também sempre estiveram paralelamente em processos criativos que lhes permitiam um contato com a expressividade e domínio do corpo. Angélica é uma dançarina-pesquisadora de danças urbanas, já Mauro é um dançarino-pesquisador de danças de salão e contemporâneas, ambos sempre nutriram uma grande admiração pelo teatro e estiveram a aventurar-se em algumas práticas teatrais, tomando esta relação, sendo fundamental a expressividade plena de seus corpos.

O procedimento adotado com os interpretes neste primeiro momento de contato com o texto, foram os mesmos adotados em minha prática enquanto atriz, pontuei a leitura do texto um fator primordial, Angélica e Mauro receberam o texto, pedi-lhes que ao lerem este,

marcassem livremente frases que lhes tocassem, eu faria o mesmo. Surpreendentemente no encontro que se deu onde foram apresentados os textos, constatamos que todos, haviam marcado a mesma frase do versículo seis do Cântico V, escolhemos portanto o respectivo cântico. Sobre este primeiro momento de leitura, Mauro e Angélica diriam:

Quando eu recebi o texto, tu pediste pra eu ir para casa ler o texto, a mesma coisa pra Angélica e a mesma coisa tu fizeste. Então foi uma coisa assim: “cada um vai ter sua leitura individual”, mas quando se juntaram os três na biblioteca pra falar o que cada um tinha entendido, parecia que os três tinham lido ao mesmo tempo e estavam todos com o mesmo pensamento. Foi uma coisa individual que quando se juntou ficou uma coisa bem coletiva mesmo. E assim, o mesmo pensamento, as mesmas idéias. Às vezes um complementava o outro... Parecia que eram três cabeças pensando no mesmo texto, era três em um (Mauro Santos Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Essa questão da leitura foi muito importante porque ela te deu a direção. O texto te deu um meio, ele te deu um cenário, ele te deu um personagem, ele te deu até o sentimento; ele te deu um pedaço desse sentimento, não foi todo. O resto foi conseguido de outras maneiras. Até porque eu não era aquela mulher e o Mauro não era aquele homem (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Caminhávamos juntos, e compreender a história das personagens, os vontades que moviam os amantes, era algo de extrema importância para nós. Percebemos pelos relatos a importância do texto para o imaginário do interprete na construção da personagem, visto, que este precisa dispor de um material vasto.

Eu ambicionava levar à cena uma personagem com vida, com alma, crível ao espectador, mas para tal não queria ter que recorrer à ideia de que este deveria encarnar um personagem, mantê-lo, e jamais quebrar a ilusão. Queria poder ver meus interpretes através de sua criação, sua real opinião sobre as personagens afinal seus corpos é que eram o suporte. Também não queria ver apenas Angélica e Mauro agindo por seu próprio nome, abrindo mão da personagem.

O que eu queria, era tornar estes personagens próximos, passei a estimular os interpretes a contextualizarem a história, a não imaginá-las assim tão distantes, o deserto também podia ser a nossa cidade, quantos Salomões e Sulamitas poderiam existir nela?

Sobre o procedimento, adotado Mauro diria:

Tínhamos que trazer a nossa história para um texto que estava láaaaaa bem, bem, bem, longe. Então por mais que o texto estivesse bem

longe, ainda assim parecia que tinha acontecido naquele momento da minha lembrança, só mudava o nome. Rei Salomão era o Mauro. Então foi assim... Ao mesmo tempo que foi lá nos primórdios, foi uma coisa bem contemporânea. E eu vivi uma história minha. E eu fiquei pensando assim “Caramba a minha história já tava escrita lá...”. A minha história já estava escrita num livro lá de antigamente... Agora que eu to vivendo”. Porque quando eu fiz a comparação, quando eu fiz a apresentação foi numa época que eu tava vivendo mesmo aquele momento do que o texto pedia, do que realmente tinha acontecido. Tanto é que teve aquela história do celular, que teve a briga, que eu saí de madrugada. E haja ela me ligar, me ligar, e eu não atendia... Mas com aquela vontade atender, mas aquele orgulho... Foi quando eu percebi que aquele texto era a minha história com nomes diferentes (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Já Angélica, criava também a partir de histórias que a cercavam, criando deste modo uma imagem:

Algumas partes daquele texto eu conseguia trazer pra mim, outras não, eu tinha que criar uma imagem. Mas algumas partes eu conseguia trazer pra mim, pra minha vida, algumas coisas que eu já tinha vivido ou que eu já tinha visto alguém viver sabe? Me lembrou algumas coisas muito importantes. Ai foi tudo muito intenso. Trazer esse texto pra mim e levar um pouco de mim pro texto, depois transformar tudo isso, foi muito intenso (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Nem sempre a construção do interprete será pautada numa identificação suprema com a personagem, se Mauro compartilhava de uma grande identificação com a personagem Salomão, Angélica identificava-se por vezes apenas.

Para isto o campo se expandiu, e história de vidas paralelas foram trazidas pelos interpretes, em um dos encontros apresentei imagens, de pinturas de Salvador Dalí e fotografias das regiões mencionadas no texto, sobre este tipo de procedimento dentro de um processo criativo que visa a criação de um ambiente sensível, novamente apresento as considerações de Cecilia Salles:

O processo vai assim desenvolvendo-se nesse ambiente sensível [...] são trazidos para o espaço de criação como propiciadores de sensações: fotos, objetos ou qualquer outra que interesse ao artista. (SALLES, 2009, p.61)

Outro pesquisador e artista também veria este tipo de material utilizado, enquanto gerador de um campo fértil, para a construção dos intérpretes, podendo assim a partir das criações advindas deste campo, criar uma base, um pilar, para a construção de uma

personagem, à organização dos elementos apresentados pelos intérpretes o pesquisador de antropologia teatral Eugenio Barba³⁹ daria o nome de *subpartitura*:

A *subpartitura* não deve ser entendida como um pilar oculto, e sim como um processo profundamente pessoal, muitas vezes difícil de compreender ou verbalizar, cuja origem pode ser uma ressonância, um movimento, um impulso, uma imagem, uma constelação de palavras. Essa *subpartitura* pertence ao nível básico de organização sobre o qual se regem todos os outros níveis de organização do espetáculo (desde a eficácia da presença de cada ator até a trama de suas relações; da organização do espaço até as escolhas dramáticas). A intenção orgânica desses vários níveis de organização é o que provoca o sentido que o espetáculo passa a ter para o espectador. (BARBA; SAVARESE, 2012, p.122).

Ponto a importância fundamental da construção da *subpartitura*, é a partir dela que a personagem adquirirá vida, o enunciar do texto, a presença física do intérprete, sua relação com o espectador dentre outros elementos necessários, serão edificados em uma *subpartitura* construída solidamente.

Meus intérpretes estavam a conceber cada um, suas próprias *subpartituras*, eu precisava respeitá-los visto que este processo como diria Barba, tratava-se de uma construção “profundamente pessoal” precisava, no entanto dedicar atenção, para que ambos conseguissem alcançar seus personagens, além é claro de manter uma unidade, nesta criação.

O relato de Angélica: “Trazer esse texto pra mim e levar um pouco de mim pro texto, depois transformar tudo isso...” também aponta para outra questão importante, em que medida as histórias de vida e histórias de personagens irão compor a construção do intérprete?

Se este não é puramente a reconstituição mimética do personagem da história, e nem é a si próprio em cena, apenasmente, então o que é? Como chamar este tipo de construção?

Esta construção pode ser vista enquanto, uma *representação não interpretativa*, o pesquisador, ator e diretor Luís Otávio Burnier⁴⁰ em *A Arte de Ator: da técnica à*

³⁹ Eugenio Barba é o criador do conceito da Antropologia Teatral, é autor, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, seu conceito sobre as *Subpartituras* encontraram apoio em suas reflexões feitas a partir dos estudos de Grostowski.

⁴⁰ Luís Otávio Burnier foi um ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Natural de São Paulo, foi um dos fundadores do grupo de pesquisa LUME, sediado em Campinas.

representação (2009) apresenta a distinção entre esta *representação* e uma simples *interpretação*:

Em seu sentido próprio, *interpretar* quer dizer *traduzir*, e *representar* significa “*estar no lugar de*” (o chefe de gabinete que *representa* o prefeito), mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica, quando ele *representa*, está encontrando um *equivalente*. (BURNIER, 2009, p.21)

A construção de uma *representação não interpretativa* apresentava a necessidade de se construir um equivalente, este que daria sentido à Angélica e Mauro dizerem aquela que seria a única fala enunciada pelo som de suas vozes “Minha Alma, saiu fora à sua fala” visto que todo o restante era enunciado pelo movimento de seus corpos. Angélica em sua entrevista apresentaria a sua relação com a fala, visto que esta nem sempre é uma prática utilizada na dança, seu relato apresenta a necessidade de um equivalente para a relação entre personagem e interprete, história de cena e história de vida que estávamos a construir:

Na dança a gente não utiliza tanto a fala e das vezes que a gente faz isso quase sempre é improviso. No Mirai, por exemplo, porque no Mirai a gente pega a nossa vida e dança ela sabe? Tanto que no espetáculo “Cinesiofagia” tem uma parte em que eu paro e fico sozinha no palco falando, sabe? E eu tenho que falar sobre coisas que me deixam muito agoniada e apressada e perplexa. Eu falo da operadora de celular que nunca presta, sabe? E eu to com celular em cena, eu subo no banco, digo: “Péra lá que não tá dando sinal, péra! Agora tá, fala. Caiu... Poxa!”. Fico falando de coisas tão nossas, da nossa vida sabe? [...] eu nunca tinha dito “Minha alma, saiu fora à sua fala”, para ninguém! Aí foi um pouquinho complicado sabe, até porque eu sabia o que aquilo significava e aquilo me remetia a outras coisas e vinha um monte de coisas na minha cabeça e eu queria falar mais do que “Minha alma, saiu fora à sua fala” então acabava travando tudo. Por que era como se tivesse muita coisa e chegasse bem aqui e não conseguisse passar nada sabe? “minh minh, alm alm.” (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

A procura pela enunciação do texto pela interprete, me remeteu a mesma procura em que tive enquanto atriz em 2011 durante o processo de construção do espetáculo *À Distância de Macbeth*⁴¹ livremente inspirado na peça⁴² *Macbeth*⁴³ do dramaturgo e poeta

⁴¹ Espetáculo livremente inspirado na obra de William Shakespeare “Macbeth” realizados pelos alunos concluintes do curso técnico em formação em ator, esteve em cartaz de 15 a 18 de dezembro de 2011, no Teatro Cláudio Barradas na cidade de Belém do Pará. O espetáculo contou com a direção dos professores Cesário Augusto e Edson Fernando, o segundo diretor não é citado, pois os exercícios trabalhados, deram-se apenas com o outro diretor, sempre cerca de uma hora antes das atividades coletivas. Mas a participação do professor Edson, foi de extrema importância para a estética assumida no espetáculo.

⁴² Tradução de Carlos Alberto Nunes Publicada pela editora Melhoramentos em São Paulo em 1958, em 1954 o tradutor já havia traduzido para o português várias obras de Shakespeare.

inglês William Shakespeare⁴⁴, estava também ali junto ao meu parceiro de cena, o ator e músico, Ramón Rivera⁴⁵ a buscar um modo de dizer as palavras de Lady Macbeth, enquanto Ramón procurava incessantemente as de Macbeth, nossa busca também era por uma *representação não interpretativa*. Dizer o texto com propriedade havia se transformado em nossa meta, principalmente quando este se mostrava completamente distante das nossas próprias verdades, era difícil dizer as palavras de Lady Macbeth, quando esta se mostrava completamente guiada por sua ambição, como pode-se ver ao longo da cena VII, no exato momento em que ela percebe que a coragem está a faltar o esposo, esta o ordena seguir com os planos contra o rei, dizendo:

Já amamentei e sei como é inefável amar a criança que meu leite mama; mas no momento em que me olhasse, rindo, o seio lhe tirara da boquinha desdentada e a cabeça lhe partira, se tivesse jurado, como o hávies em relação a isso. (NUNES,1958,p.201)

Como dizê-lo, seu eu nunca seria capaz de algo assim? Como criar uma personagem tão forte? Como humanizar uma personagem que por vezes parecia completamente desumana? A única saída seria interpretá-la? Mantendo-a longe de mim e de minhas verdades? Não poderia no entanto, engessá-la em uma interpretação mimética, também precisava construí-la através de minhas verdades. Depois de buscas incessantes ao texto consegui encontrar o amor, e o uni ao extremo da ambição que tanto se apresentava na personagem, ao meu modo de ver, os amantes assassinos amavam-se na mesma medida em que desejavam ascender ao trono, estava deste modo tomando o texto ao meu modo, estava a construir uma *representação*.

⁴³ *Macbeth* é uma tragédia de William Shakespeare, sobre um regicídio e suas consequências. É a tragédia shakespeariana mais curta, sua criação é apontada pelas possíveis datas entre os anos de 1603, 1606 e 1607. As possíveis fontes de inspiração de Shakespeare para a tragédia são: os relatos dos reis Duff e Duncan nas *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* de 1587 uma história das Ilhas Britânicas, familiar a Shakespeare e seus contemporâneos, e pelos escritos do filósofo escocês Hector Boece. Em *Macbeth* a ambição é o motivo que leva à conspiração e morte do rei Duncan, rei da Escócia, Lady Macbeth movida pelo desejo de vingança e pela ambição de tornar-se rainha, seduz Macbeth a cometer o assassinato do Rei pretendendo assim herdar o trono. O ambiente é sombrio, hostil, e fúnebre, visto que as almas dos personagens assassinados constantemente aparecem. A presença do sobrenatural e de feitiçarias auxiliam na construção deste clima. É a única peça de Shakespeare aparentemente relacionada à situação histórica da Inglaterra do século XVI. Até hoje se sustenta a crença de que esta é uma “peça maldita” por muitas companhias e elencos.

⁴⁴ William Shakespeare (1564 - 1616) foi um poeta e dramaturgo inglês, é considerado o maior escritor do idioma inglês e o mais influente dramaturgo do mundo. É chamado frequentemente de poeta nacional da Inglaterra, produziu grandes comédias e tragédias como: *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*, ainda hoje suas obras são revisitadas no teatro, cinema, e Televisão, dentre outros campos.

⁴⁵ Ramón Rivera é graduando da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará, é ator formado pela ETDUFPA, e músico.

A relação estabelecida com a *representação não interpretativa* enquanto atriz, me levaram a trazê-la ao processo de construção do *Cântico das lembranças: Em Odara* visto que apenas por ela eu poderia estabelecer a relação entre intérpretes e personagens que desejava .

Menciono a construção feita em *À Distância de Macbeth*, primeiramente pelas semelhanças que surgem a partir desta comparação, relacionadas aos procedimentos adotados, também em *Macbeth*, queríamos construir personagens que não fossem a reprodução exata de modelos pré-concebidos, também optamos pela expressividade advinda do corpo, de nossos movimentos, buscávamos ali um dançar, um corporificar do texto, e quando este tivesse que ser enunciado, queríamos fazê-lo com toda a alma, de nossos personagens *Macbeth* e *Lady Macbeth*, e oferecê-los ao público. Segundo, pois acredito que nesta busca pela poética, inclinar-se a outras práticas é fundamental, voltar o olhar ao que venho experimentando em minha prática, me ajudará a afirmar aquela que se mostrará sendo minha poética.

Também apresento esta prática, pelos teóricos utilizados em ambas, pois nelas vali-me dos estudos de *Constantin Stanislávski*⁴⁶, *Jerzy Grotowski*⁴⁷, *Eugênio Barba*, *Luís Otávio Burnier*, acerca da construção do ator, assim como das reflexões fundamentais de *Matteo Bonfitto*⁴⁸ sobre o método das ações físicas⁴⁹, vistos de modo particular, por cada um destes teóricos. Método que será inspirador dentro da construção do *Cântico das lembranças: Em Odara*.

É justo pontuar que a relação entre teoria e prática, surgida na primeira montagem, também se deu através das aulas de Teoria do Teatro ministradas pelo professor *Alberto Silva*⁵⁰ onde tive contato com os estudos dos teóricos acima mencionados, sobre a arte do ator, através de seminários e rodas de discussões abertas com os alunos.

⁴⁶ Constantin Stanislavski, também considerado o pai do naturalismo no teatro, foi um ator ,diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX.

⁴⁷ Jerzy Grotowski foi diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental por revisitar o método das ações físicas.

⁴⁸ Matteo Bonfitto é ator, diretor, e pesquisador teatral. Cursou a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP). Graduado no DAMS - Departamento de Arte, Música e Espetáculo - da Università degli Studi di Bologna, Itália. É Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e Ph.D. pela Royal Holloway University of London, Inglaterra.

⁴⁹ O método será abordado nos capítulos seguintes, tanto para o seu criador Stanislávski, quanto para os demais pesquisadores e diretores que continuaram os estudos sobre o método.

⁵⁰ Alberto Silva é professor, ator e diretor, é professor da Universidade Federal do Pará, e atua principalmente nas disciplinas de teatro contemporâneo.

Pela primeira vez ouvi sobre as montagens de Grotowski, e sua busca por um teatro livre de artifícios, que objetivava proporcionar ao ator verdadeiras ferramentas para a cena através do domínio de seu corpo, seu teatro priorizava a relação ator-espectador, ao ponto de ambos estabelecerem uma verdadeira comunhão, o seu teatro essencial, seu chamado Teatro Pobre. Um de seus trabalhos nunca me fugiu da memória, o espetáculo *O Príncipe Constante*, uma das maiores encenações do século XX, nela Grotowski teve a maior demonstração de sua técnica, o ator demonstra pleno domínio da cena, trazendo brilhantemente vida à personagem, e mesmo valendo-se da técnica com rigor, não se engessa a ela, ele vai além desta. O procedimento dos laboratórios dedicados à construção do ator, era de primeira importância para este encenador e grande teórico, era essencial respeitar o tempo de construção do ator.

FIGURA 8: Ryszard Cieslak's no papel de "O Príncipe Constante" 1967.



FONTE: Hekman Digital Archive

O contato com estes teóricos foi de fundamental importância para as práticas que se deram em meu fazer enquanto atriz, diretora, encenadora, e nestes últimos anos enquanto professora, o estudo do corpo e do movimento, a busca por uma expressividade plena do ator, se manteve enquanto busca pessoal de uma educadora e atriz, me proporcionando um olhar mais amplo, tomando o corpo enquanto um viés fundamental tanto no fazer do ator, quanto do dançarino, me permitindo o diálogo entre estes dois fazeres, em busca daquele ao

qual eu tomo enquanto modelo, e chamo intérprete que seria aquele que transita entre o teatro e a dança livremente através da expressividade advinda de seu corpo.

É necessário pontuar que os métodos aos quais tive conhecimento ao longo da prática *À Distância de Macbeth*, foram utilizados enquanto base, para a construção do espetáculo, e transmitidos com precisão visto que os diretores da prática, os professores Cesário Augusto e Edson Fernando⁵¹ traziam a prática adquirida a partir das vivências advindas de estudos frequentes sobre os teóricos acima mencionados, vivências como as advindas de seu núcleo de estudos o GITA⁵², que eram transmitidas a nós seus atores/alunos.

Os métodos utilizados com rigor nesta primeira prática, não foram seguidos à risca na *construção do Cântico das lembranças*: Em *Odara*, suas verdades apenas reverberaram ao longo da construção, porém este reverberar mostrou-se tão significativo a ponto de possibilitar a comparação proposta neste trabalho a alguns conceitos trabalhados pelos teóricos estudados.

Vali-me na segunda prática – desta vez enquanto encenadora e diretora – de alguns exercícios trabalhados na primeira, aos quais vivenciei enquanto atriz, estes eram trabalhados diariamente pelo professor Cesário junto ao meu parceiro de cena Ramón, cerca de uma hora antes dos ensaios, sentíamos a necessidade de dominar os recursos que iam surgindo em nossos corpos.

Exercícios que consistiam em: Falar o texto às costas do parceiro, nivelar a voz a medida em que as palmas de sua mão alternavam os planos, ter as costas ante as dele, ter os olhos sempre em contato com os dele através do foco trabalhado. Estes exercícios nos conduziam ao sentimento de pertencimento e cumplicidade do jovem casal, assassinos e amantes.

Atribuo também o encontro destes sentimentos – e de outro essencial para a construção representativa: o amor que unimos à ambição – aos estudos realizados juntos a meu parceiro Ramón, no processo de construção de nossa subpartitura, eles são frutos da constante relação que tentávamos estabelecer entre nossas histórias de vida e das personagens em questão.

⁵¹ Edson Fernando é mestre e atua enquanto preparador corporal, assim como Cesário Augusto Pimentel, ambos foram os diretores de *À Distância de Macbeth*. Professores da Universidade Federal do Pará.

⁵² GITA é o Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante ambos os diretores constituem o grupo, e concebem neste grupo de pesquisa, seus estudos e experimentos.

FIGURA 9: Personagens Lady Macbeth e Macbeth.



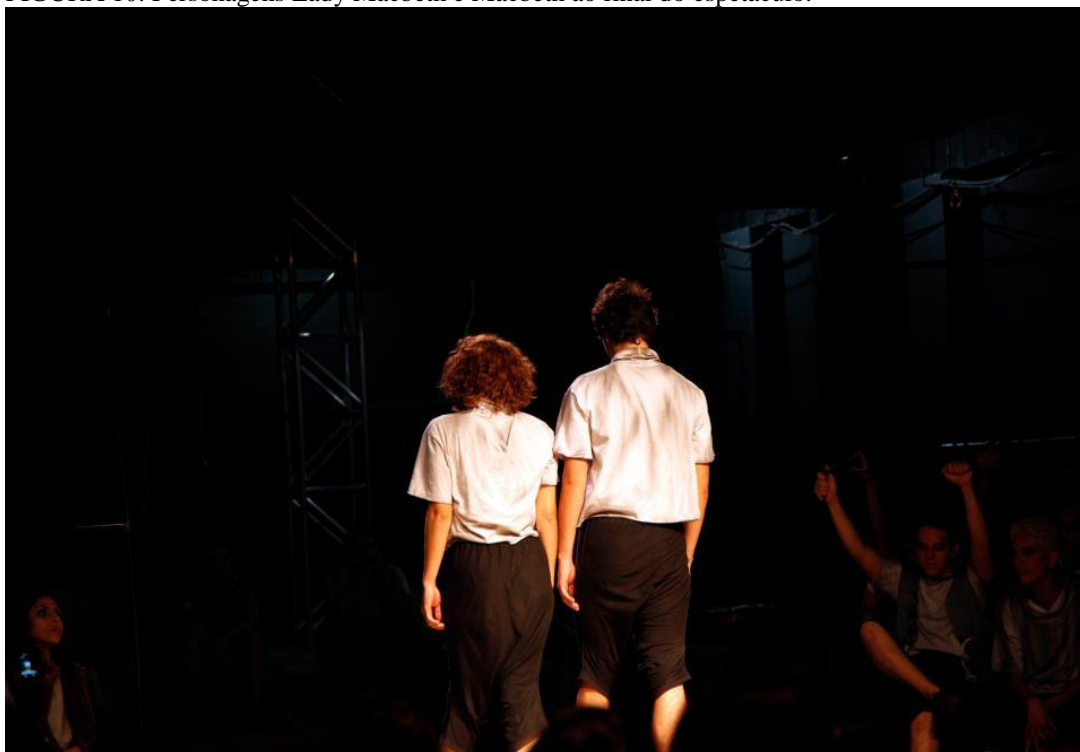
FONTE: fotos Caled Garcês.

O mesmo procedimento estava a ser agora adotado, nesta primeira etapa de construção do *Cântico das Lembranças: Em Odara*. As verdades descobertas em meu fazer enquanto atriz de algum modo me apresentavam um ângulo, que devo afirmar sendo privilegiado, do interprete e de sua construção. Afinal já havia estado no mesmo lugar, e passado pelas mesmas buscas. *As potencialidades descobertas* em nossos corpos em *À Distância de Macbeth*, não nos abandonaram, pelo contrário, se mantiveram impregnadas em nosso fazer, acompanhando-nos em práticas futuras.

A escolha de uma representação não interpretativa em “*À Distância de Macbeth*”, assim como o estudo da arte do ator voltado a sua expressividade resurgia em frente ao *Cântico das Lembranças: Em Odara* em meu novo fazer, desta vez enquanto encenadora.

A busca por um *equivalente* necessário a *representação não interpretativa* dentro desta segunda prática, fundamentou a construção da *subpartitura* de Angélica e Mauro, ainda encontrariam outros elementos, como a música, que haveriam por sua vez de gerar-lhe novas associações, mas desde já a subpartitura apresentou-se sendo uma construção e organização a nível pessoal do intérprete, completamente necessária, visto que ela, como nos afirma Barba, haveria de reger “todos os outros níveis de organização do espetáculo”.

FIGURA 10: Personagens Lady Macbeth e Macbeth ao final do espetáculo.



FONTE: Foto Rodolfo Mendonça.

3.2 SEGUNDO MOVIMENTO: UM CAMINHO PARA AS AÇÕES FÍSICAS

Já premido por seu pulso
de inquebrantável rigor,
não sou mais que dantes era:
com volúpia dirigida
saio a bailar com meu corpo.
Drummond

A busca pelo *equivalente*, dentro do processo de construção do *Cântico das Lembranças: Em Odara*, elemento edificante para *uma representação não interpretativa* apresentada por *Burnier*, aponta por sua vez ao método das ações físicas, na premissa de que este *equivalente*, de acordo com o pesquisador se dá por meio das *ações físicas*, este nos esclarece também a diferença entre o *representar* e o *interpretar*:

A noção de *interpretação* também evoca a questão da identificação (de *idem* = o mesmo) *psíquica e emotiva do ator com o personagem*. Ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da *persona*, à qual busca, de acordo com as suas possibilidades, moldar-se, para, em seguida, traduzi-la para o palco. Esta tradução representa para o intérprete seu maior objetivo de trabalho. O ator que não interpreta, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um *equivalente*, por meio de suas *ações físicas*. Essa diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra *representar*, o ator ao *representar* não é outra pessoa, mas a *representa*. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo. (BURNIER,2009, p.23)

Mostra-se necessário, para a apresentação dos demais procedimentos adotados na construção dos intérpretes, antes de tudo esclarecer o método das *ações físicas*, para em um segundo momento, relacioná-lo (na medida em que este se aproxime, visto que como apresentado anteriormente, estes não foram seguidos à risca, mas suas verdades advindas da prática anterior, reverberaram nesta) aos elementos e métodos usados nesta construção.

Este esclarecimentos se dará sob a luz, dos estudos de Matteo Bonfitto sobre o método das *ações físicas*, que abrange desde a primeira etapa de criação e investigação do método por seu criador Constantin Stanislávski, até a continuação destes estudos feitos por Jerzy Grotowski e sua importante contribuição ao método, através das investigações sobre o impulso, elemento constituinte das *ações*.

Constantin Stanislávski, criador do método naturalista, mestre da interpretação psicológica, que viria a romper com a tradição dos papéis prontos, transmitidos de ator para ator, criou um terreno preparatório ao ator ao qual chamava de estado criativo do ator que permitia a este atingir um profundo conhecimento da própria personagem (BONFITTO,

2009, p.23). Na famosa montagem de *A Gaivota* de Tchékhov, o mestre russo, levou a cena um texto que para ser dito com propriedade, antes deveria ser sustentado através do silêncio e tensões que posteriormente resultariam em ações. *A Gaivota* levantou algumas questões ao teórico das quais as mais pertinentes foram: Como sustentar a qualidade do trabalho do ator? Como lidar com a posição do ator contrária a natureza da personagem?

Ele precisava ir além dos limites realistas, para tal criou um mecanismo que chamou de: *Linha de Forças Motivadas da Vida Psíquica: Sentimentos, Mente e Vontade* juntas elas motivariam o trabalho criativo do ator (BONFITTO, 2009, p.24). O sentimento precisava ser ativado, porém Stanislávski sabia que ele não poderia ser manipulado, e a *vontade e mente* funcionariam como *forças motivadas* para a capturação deste sentimento.

Seus estudos sobre o trabalho do ator seguiram, e o teórico entrou em contato com as Óperas⁵³ e passou a observar a *ação rítmica* indispensável aos *cantores-atores*, esta observação seria fundamental, na passagem de um procedimento, sustentado principalmente pela memória e emoções para um outro onde as *ações físicas* estariam no centro. Através desse contato ele passou a perceber a importância fundamental do *ritmo*, do *tempo-ritmo* não *físico externo*, mas *interno e espiritual* que uniam a *música*, o *canto*, a *palavra* e a *ação*.

A partir de então o método das ações físicas é formulado, *ações* não apenas *físicas* mais *psicofísicas* pois ao serem executadas estas viriam a desencadear processos interiores, percebe-se aqui que não se abandona os elementos utilizados na linha de forças motivadas, apenas se encontra um meio diferente de os utilizar.

As ações executadas provocariam no ator uma necessidade de explica-las, de justifica-las, elas trariam à tona os sentimentos, estas ao contrário dos sentimentos poderiam fixar-se e serem recordadas.

Bonfitto (2009, p.26) também nos aponta as ações físicas enquanto catalisadoras de processos interiores, que diriam da relação entre: ação externa e interna do corpo, e para isso nos apresenta o exemplo de uma atriz que interpreta a personagem Lady Macbeth no momento trágico em que esta tem as mãos sujas de sangue dos punhais usados para matar o rei, ele nos diz que a atriz há de ocupar-se no ato de lavar as mãos, procurando combinar vários elementos que constituem essa *ação*, o *ritmo* que pode variar entre lento e veloz, a

⁵³Stanislávski já havia antes, entrado em contato com as operetas, e passava através do nascimento do Estúdio de Ópera em 1918, fruto do Teatro Bolshoi e do Teatro de Arte a estar mais próximo da Ópera e de seus procedimentos.

intensidade ao qual uma mão toca a outra sendo fraca ou forte, ela não deve buscar emocionar-se, a emoção e o sentimento surgirão mediante a *ação*.

Outra característica do método é a importância da *memória*, não mais vinculada apenas às memórias advindas das experiências pessoais, iguais ou parecidas as dos personagens que haveriam de ser construídos, outras memórias estavam sendo acionadas com a execução do método além da memória das emoções, a memória das sensações e dos sentidos, construindo deste modo uma memória física.

A *ação física* jamais estaria separada de um objetivo, para tal Stanislávski ao se utilizar de alguns antigos elementos que constituíam seu *sistema*, nomeia em suas pesquisas aquele que seria o estado interior da criação.

Os elementos deste estado são: As circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade. Elementos criados na primeira fase do trabalho do teórico russo, que correspondem à sistematização das *linhas de forças*, sobre eles Bonfitto nos diz que:

Circunstâncias dadas, são circunstâncias apresentadas muitas vezes pelo texto que envolvem a personagem (mas não apenas por ele, circunstâncias externas a ele, também podem ser utilizadas) guiando seu percurso até a sua existência, as diferenças podem surgir entre o ator e a personagem, para isso as circunstâncias colocariam esse ator em “*situação de*”, sensibilizando o ator às diferenças existente entre ele e sua personagem. Para Stanislávski a concepção da encenação ao que se refere aos: Figurinos, iluminação e cenário também podem ser entendidos como *circunstâncias dadas*.

Imaginação, em suas práticas Stanislávski se utilizou, deste elemento sempre o associando à memória e aos sentidos, para tal o ator deveria desenvolver seu *ouvido interior* e sua *visão interior*. Pautados em suas histórias pessoais, suas imagens visuais ou sonoras onde se construiria a personagem. Ele também nos diria da diferença existente entre imaginação e fantasia, a primeira partindo das experiências do ator, se manteria no âmbito do possível, já a fantasia poderia abranger a esfera do impossível, daquilo que nunca aconteceria na realidade, tratando-se do ato de inventar.

Concentração da Atenção, a presença do espectador não era mais vista enquanto interferência, graças à atenção do ator às relações que ele estabelecia em cena com seus

companheiros, com os objetos (reais ou imaginários) ou com outros elementos. Seu olhar precisaria transcender uma simples observação, era necessário ao ator ser tocado pelo objeto observado.

Memória emotiva, permitia ao ator ativar as experiências emocionais vividas por ele, através delas o ator teria acesso a um rico material de criação para a personagem. Stanislávski tomava a emoção, no começo de suas pesquisas, como ferramenta primordial ao ator no estado de sua criação.

Unidades e Objetivos, as unidades eram divisões feitas no próprio texto, nomeadas por um substantivo, que identificavam cada momento do personagem, e que possibilitavam a construção da trajetória deste, já os objetivos, eram nomeados por verbos e gerariam a ação, existem três distinções: exterior ou físico, interior ou psicológico e psicológico rudimentar, os objetivos estavam ligados à superação de obstáculos *reconhecidos na estrutura do texto escrito* para que a ação cênica viesse a acontecer seria necessário superar os obstáculos, que criariam portando um objetivo e uma ação para tal, era aconselhado se buscar objetivos físicos.

Adaptação, diz da relação entre ator- personagem em sua construção, e a relação que este estabeleceria entre os recursos interiores e exteriores (nos ajustes de suas diferenças) também abordava a relação ator-personagem e platéia visto que cada público criaria estímulos diferentes.

Comunhão, pertencente ao âmbito da comunicação, e da relação do ator com outros elementos do espetáculo, tratava-se da continuidade e não da análise de momentos em cena da personagem, objetivava a verdadeira comunhão entre ator-personagem.

Fé e sentimento de verdade, estas últimas assim como os objetivos, estariam em pequenas divisões da presumível verdade *geral* da personagem, ambas deveriam ser a execução de tarefas pautadas em uma justificativa interna. Eram alicerçadas nas tarefas psicológicas e físicas.

Bonfitto (2009, p.32) declara que estes elementos sofreriam modificações mediante a aplicação das ações físicas, já no segundo período de pesquisa do teórico russo surgido por meados de 1930⁵⁴.

As Circunstâncias dadas sofrem uma mudança de foco, as situações fictícias utilizadas para a construção da personagem antes partindo de processos internos (e quase todos mentais) que viriam a gerar ações, agora encontram o viés contrário. As *ações* é que geram os *processos internos*. As *ações* propostas já contém as circunstâncias dadas e quando bem fundamentadas, sua execução e repetição, restituíam os sentimentos perdidos.

Já a *imaginação* surgida antes através da busca da memória, da escuta interior, e das imagens visuais ou sonoras, agora surgiria também através das *ações*, mediante proposições como o exercício de objetos imaginários, reproduzindo cada mínimo detalhes, como exemplo Bonfitto (2009, p.31) nos diz de um deles, *a carta*, utilizada por Stanislávski para *desautomatizar* as ações cotidianas, nele uma carta deveria ser escrita, o papel, a caneta, o tinteiro, até mesmo a quantidade de tinta deveriam ser medidos precisamente.

Os demais elementos como a concentração da atenção, a memória emotiva, as unidades e objetivos, a adaptação, a comunhão, a fé e sentimento de verdade, também precisariam se adaptar a uma criação que não mais se dá, apenas no âmbito mental, o diálogo com os sentidos estará fortemente presente, as ações gerarão um diálogo constante entre percepções sensoriais e processos interiores, gerando assim um processo de mão dupla.

Os objetivos tornam-se cada vez mais físicos trazendo em si a origem da ação. A memória das sensações e dos sentidos será tomada a partir de então enquanto memória física, e será o ponto inicial para todo e qualquer procedimento, sem abandonar a memória emotiva, esta apenas não seria mais o ponto de partida.

Mediante estas mudanças, o estatuto do texto também seria visto, o ator já não deveria mais memorizar o texto inicialmente, primeiramente o esquema de ações físicas é que seriam apresentados antes do texto, já este viria em segundo plano, e se utilizaria do menor número possível de palavras. A partir deste ponto uma nova etapa em busca das palavras e da sua enunciação estava a começar, a busca pelas ações verbais, que resultariam

⁵⁴ Junto ao Plano de direção do espetáculo, Otelo, as modificações na aplicação dos métodos anteriores já aparecem neste.

em palavras trabalhadas com pausas lógicas e psicológicas, acentuações, tempo-ritmo, e qualidades como: suavidade, fluência, rapidez, leveza e clareza.

O tempo-ritmo tinha como objetivo a ativação de processos interiores a fim de gerar aos atores, imagens. As indicações dadas aos atores, era que estes não falassem aos ouvidos, mas aos olhos de seus atores em *cena*, não poderia existir palavras vazias, sem *serem iluminadas* por uma imagem interior. Nas Ações Verbais a visão do ator deveria ser tão clara, ao ponto de contagiar o parceiro de cena, e lhe fazer enxergar a imagem da qual falava Bonfitto (2009, p.117).

Existia para Stanislávski dois elementos essenciais para o cumprimento destas ações físicas: O ritmo, que as daria um caráter particular, e o impulso, que seria uma manifestação ocorrida no ator e que geraria uma ação interna e/ou externa, que por sua vez poderiam gerar um novo impulso e este uma nova ação. Desde modo as ações sempre se renovariam.

Existiria de acordo com as palavras do teórico, diferentes tipos de impulsos alguns deles poderiam se tornar conscientes ao ator, mais outros tomados como os mais importantes, jamais seriam revelados, o que não seria um problema visto que tomar consciência deles, os poderia por vezes destruir. Os impulsos e as ações estão intimamente ligados, para Stanislávski, porém as ações físicas (externas) gerariam os impulsos (internos).

O conceito de ação física trabalhado na última fase de vida do teórico transformou os elementos antes por ele criados, assim como gerou novos elementos, a sua contribuição para a compreensão da memória, assim como das novas possibilidades a partir da relação *ação e memória*, são imensuráveis e refletem em diferentes práticas e *poéticas* teatrais do século XX, como as de *Grotowski, Tadeusz Kantor, Bob Wilson ou ainda Pina Bausch* (BONFITTO 2009, p.121) onde o objeto central nos diria Bonfitto é o *atuante*.

Grotowski compartilhava das pesquisas voltadas ao trabalho do ator, este deu continuidade às pesquisas do teórico russo – devido a sua morte – sobre o método das Ações Físicas principalmente no que acerca do impulso. Seu entendimento sobre o impulso era diferente.

Se para Stanislávski, os *impulsos* seguiam um caminho que partia do *externo* ao encontro do *interno* do corpo, para Grotowski o percurso é justamente o contrário. Ele parte do interno para o externo. Para ele o impulso, significava o lançamento, o lançar-se, lançar

do interior, de dentro, deste modo a ação física ainda não visível, já estaria ali dentro, apenas não havia se mostrado visível, externa.

Deste modo as ações físicas poderiam ser trabalhadas apenas ao nível dos impulsos, para tal Grotowski fala sobre o ato de caminhar, sem sequer levantar-se da cadeira, sem exteriorizar a ação.

A noção de organicidade relacionada às leis naturais da vida também é revisitada, para Stanislávski as ações físicas foram trabalhadas no contexto da vida, das relações cotidianas a nível pessoal ou social, já Grotowski acreditava que os impulsos faziam parte de um processo chamado corrente essencial da vida, o ator deveria atingir a corrente viva dos impulsos puros, já que estes se encontram arraigados no corpo, caberia ao ator encontrar um fluxo de vida, que não estaria alicerçado nas relações existentes como acreditava Stanislávski.

A justa tensão é outro ponto essencial para a funcionalidade do impulso, este só poderia surgir a partir dela, em tensão, esta que já estava contida na simples pretensão de se fazer algo, porém mesmo gerando uma ação, não se limitava apenas a contrações musculares, diz respeito também do equilíbrio entre *tensão* e *relaxamento*, não apenas um ou outro, mas ambos.

Grotowski diria que no processo da vida há um constante alternar entre contração/ o fundamental é que se encontre este fluxo, onde o que é necessário é contraído e aquilo que não é, se encontrará relaxado, deste modo o ator não haveria de contrair músculos desnecessariamente (BONFITTO, 2009 p.74).

Aqui seus estudos sobre as ações físicas encontram portando um novo percurso do impulso *a relação* entre impulso e a dinâmica tensão/ relaxamento.

Existe também para Grotowski a diferença entre uma *ação física* e uma simples *atividade*, uma *atividade* ao contrário de uma *ação*, não possuiria um *signo*, mas poderia chegar a adquirir um, tornando-se uma *ação* e dá o exemplo do ato de acender seu cachimbo, se este é acesso e preparado no tempo de uma pergunta embaraçosa, e fazê-lo serve para ganhar tempo, enquanto arquiteta-se uma resposta, a simples atividade de preparar o fumo, adquire um sentido, passando a ser uma *ação Física*.

Pode-se afirmar mediante a perspectiva do método das *ações físicas* apresentadas por Matteo Bonfitto, que estas são elementos concretos, controláveis e reproduzíveis considerando a sua capacidade de gerar processos interiores, tornam-se psicofísicas.

Ao procedimento de organização e encadeamento destas, Stanislávski chamaria de linha direta das ações enquanto Grotowski chamaria de partitura.

Bonfitto (BONFITTO, 2009, p.80) ao citar Eugênio Barba diria que as partituras para serem executadas, necessitariam de uma subpartitura, estas serviriam como “forro” este poderia ser composto, por elementos de naturezas distintas, as imagens, as experiências de vida, perguntas, dentre outros. Caberia a subpartitura dar vida e justificar a partitura do ator, este foi o primeiro procedimento adotado na construção do Cântico das lembranças: Em Odara, como já apresentado no tópico anterior.

A segunda parte do procedimento objetivava a construção de uma *partitura*, o procedimento adotado nesta construção encontra fortes semelhanças, com o método das *ações física* em Grotowski, principalmente no que diz respeito ao surgimento e percurso dos *impulsos* no corpo do ator, que partem do *interno* para o *externo* do corpo.

Angélica e Mauro, não trabalharam no nível das ações externas ao corpo, como Bonfitto esclarece na relação externo/interna (das ações vista por Stanislávski) ao citar o exemplo da atriz que interpreta a personagem Lady Macbeth, que para fazer surgir o sentimento e emoção ocupa-se no ato de lavar as mãos, procurando combinar vários elementos que constituem essa *ação* nas quais o ritmo e intensidade estariam presentes.

Um exemplo do procedimento adotado, encontra-se naquele que eu viria a chamar de *sétimo momento* da partitura construída, o Confessar e o Procurar, são trabalhados primeiramente ao nível das intenções, e não através das ações externo-internas não levo os intérpretes à corrida em vários ritmos e intensidades, não digo que corram até encontrarem os sentimentos que os fazem correr.

Ao contrário, peço que identifiquem as intenções aquilo que os move e que os fazem correr (os impulsos) é perceptível como os intérpretes, acionam a respiração antes da corrida, como há uma certa elevação em seus peitos, é como se os sentimentos estivessem antes de tudo completamente vinculados aos seus corpos, bastando-lhes escutar. O movimento surgido pode ser descrito enquanto uma corrida à procura do parceiro.

Corpo e mente estão interligados, as ações tornam-se psicofísicas.

Outra semelhança entre o método das ações físicas e o procedimento adotado, se dá ao nível da qualidade e potencialidade dessas ações:

Se eu tiver que indicar uma *ação física* para um ator, então sugiro que ele a reconheça por exclusão, distinguindo-a do simples “movimento” ou do simples “gesto”. Digo a ele: uma “ação física” é “a menor ação perceptível” e pode ser reconhecida quando toda a tonicidade do corpo se altera ainda que a partir de um movimento microscópico (por exemplo, levantar delicadamente a mão). Uma ação verdadeira produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, por consequência, uma mudança na percepção do espectador (BARBA; SAVARESE, 2012, p.122).

Movimentos singelos e transformadores que eu tanto buscava na construção do Cântico das lembranças em Odara, minhas aspirações a estes movimentos, estabelecem alguma relação com as ações para Barba, Angélica afirma sobre o procedimento que:

Nada foi construído, por ser construído, tudo tinha um significado. Desde as corridas até a tirada do lenço, até um olhar, até a cabeça que vai e... (reproduz o movimento) era isso. [...] virtuosismo? A gente não pensou em virtuosismo, em nenhum momento! Eu podia pegar o meu braço, colocar ele aqui atrás e me contorcer toda, mas não era a proposta, não precisava. O Mauro podia dar milhões de saltos, mas não precisava. Não foi necessário. Com movimentos singelos, a gente conseguiu passar o que a gente queria. (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Mediante as semelhanças, surgidas entre alguns aspectos do método das ações físicas em Grotowski e os procedimentos adotados na construção da partitura dos intérpretes no Cântico das lembranças em Odara, passarei a utilizar-me de três elementos componentes da ação são eles: a intenção o impulso e o movimento. Antes se faz necessário, apresentar todos os demais que compõem os métodos das ações assim como compreender suas funções dentro do respectivo método.

3.3 A PARTITURA: A CONSTRUÇÃO DO MOVIMENTO AO VENTO E A CHUVA.

Mudar de local de refeição e de dormir dentro da própria casa são estímulos que gerando conflitos e novas musculaturas dentro do nosso cotidiano: espaços novos, musculatura nova, visão nova.

Klauss Vianna

As partituras do Cântico das Lembranças: Em Odara estiveram alicerçadas em uma subpartitura que objetivava prover ao intérprete uma interioridade a personagem construída, preenchendo-a de vida, construindo uma base sólida para a representação não interpretativa apresentada pelo teórico Luís Otávio Burnier, e adotada na respectiva prática.

A partitura criada utilizou-se de elementos que podem ser relacionados mediante a sua semelhança- a três elementos que compõe o método das ações físicas para Burnier: a intenção o impulso e o movimento, portando se valerá destes na descrição da partitura.

Faz-se necessário primeiramente apresentar para uma compreensão mais ampla, todos o elementos que compõem as ações físicas mediante a ótica de Burnier, são eles: a intenção, o élan, o impulso o movimento, e o ritmo.

Sobre o primeiro deles, a intenção ele afirma:

Há de se considerar que toda a ação tem uma *intenção* conectada com algum objetivo, algo que a alimenta. A palavra *intenção* vem do latim *intentione* que significa “ação de tencionar, tensão, vontade”(É. Littré, 1923). Para se tencionar algo são necessário no mínimo duas forças opostas [...] Mas uma intenção não se refere a algo externo, mas interno da pessoa. No entanto, o importante para nós é que esta *ação de tensionar* que é a *intenção* só existe na medida em que for corpo, ou seja, uma tensão muscular maior ou menor conectada com algum objetivo fora de nós, como observa Grotowski: “Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear (*pomper*) em si um estado emocional. Não é isso[...] Não é um estado psicológico; é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si” (T.Richards, 1993, p.107)[...] só podemos sentir algo na medida em que essa coisa sentida se transformar em corpo(BURNIER,2009, p.39).

A intenção, compreende-se sendo uma *tensão*, uma *vontade* interior manifestada muscularmente. Que alimentar uma *ação*, ela sempre estará associada a um *objetivo*. Na partitura dos intérpretes ela será fundamental.

Outro elemento é o *élan* este poderia ser entendido como:

O élan de uma ação pode ser entendido como seu “sopro de vida”, ou seu “impulso vital”, algo de enigmático, de conhecido, porém não sabido, que nos impulsiona à ação, à vida, por meio das ações. Por esse motivos, o élan de uma ação é um de seus componentes mais importantes, pois remete a uma possível complexidade pluridimensional de uma ação física. (BURNIER,2009, p.40)

O élan também é visto enquanto arremesso, movimento apaixonado, ardor, ele impulsiona à ação, à vida através das ações.

Outro componente é o impulso, aquele que proporcionava a partir da visão de Grotowski, um novo ângulo a ser explorado a partir das ações físicas. Após o encontro das intenções estas passam a gerar uma energia que deverá ser projetada para fora, a esta projeção a este arremesso dá-se o nome de impulso este ocorre ao nível muscular, podendo mostrar-se de modo muito sutil. Sobre os impulsos trabalhados a partir da relação interno/externa das ações, Burnier citaria Grotowski:

Os impulsos trabalhados precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. [...] Antes da ação física tem o impulso, que empurra dentro do corpo [...]. Na realidade, a ação física se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo. (BURNIER, 2009, p.41)⁵⁵

Os impulsos também seriam vistos enquanto núcleo de uma ação, existe ainda ante ao impulso um elemento que pode ser visto também enquanto localizadores dos impulsos no corpo assim como das intenções e pulsos da ações, este recebe o nome de coração da ação:

O *coração da ação* não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo. [...] um impulso que move uma ação não é algo de conceitual, mas de concreto, físico e corpóreo. O *coração da ação* é aquilo que não pode ser retirado sem “matar” a ação, é a sua essência física. (BURNIER, 2009, p.42)

Ao desenrolar das *ações* no espaço se chegaria ao *movimento*, este que seria o deslocamento do corpo no tempo e no espaço, com um certo *ritmo*, sobre estes dois últimos elementos que constituem as *ações físicas* se pontua que:

Não existe movimento que não percorra um itinerário e não tenha um ritmo. [...] um movimento corpóreo é um deslocamento no espaço e no tempo de partes do corpo. Sendo associado a uma ação física, ele deve, como vimos, nascer da coluna vertebral, do tronco. Nascer não

significa mover, mas ter localizado nessa parte do corpo o impulso, o *coração* da ação, que poderá levá-la ou não ao movimento. O impulso é como a mola propulsora do movimento, que por sua vez, será o *acontecimento* ou a realização da ação no espaço (BURNIER, 2009, p.43).

Sobre a ótica do espaço e tempo Burnier apresentaria outro pesquisador do movimento na dança, Rudolf Laban⁵⁶ este divide o movimento em quatro componentes: tempo, espaço, força e fluência. Estes se dividiriam sempre em duas forças opostas o tempo em: rápido e leve, o espaço em direto e indireto, a força em: pesada e leve, e a fluência em: livre e controlada. Mediante esta ótica pode-se compreender o tempo do movimento que seria a sua duração podendo ser rápida ou lenta, assim como o ritmo da ação que seria a sua pulsação no tempo.

Sobre o ritmo:

Diferentemente do movimento no tempo [...] o ritmo é sobretudo a *pulsação* do tempo da ação e de seu movimento. Embora o ritmo se manifeste mais claramente por meio do movimento, determinando sua dinâmica (e conseqüentemente a da ação), ele pode existir separado do movimento da ação, na aparente imobilidade (BURNIER, 2009, p.45).

Enquanto à qualidade das ações e a sua organização interna há um elemento de extrema importância que se faz necessário apresentar, este é fruto da relação, entre as ações físicas e o fluxo de vida, Burnier, Barba e Grotowski o chamariam de organicidade. Esta poderia ser entendida pelo ângulo do ator e do espectador:

Devemos ter claro que, no que se refere à *organicidade*, podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo *de vida* que alimenta/engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator; e, no segundo, da *artificial naturalidade* de que nos fala Craig, ou seja, do *fluir* coerente da linha de força de uma ação física ou de uma sequência de ações físicas (BURNIER, 2009, p.53).

Grotowski entenderia a organicidade como “uma corrente quase biológica de *impulsos*” para tal Burnier o citaria:⁵⁷

Organicidade: [...] é também um termo de Stanislávski. O que é a organicidade? É viver em acordo com as leis naturais, mas isto a um nível primário. O nosso corpo é um animal, não se deve esquecer. Não

⁵⁶ Rudolf Von Laban Dançarino, coreógrafo, um dos maiores teóricos da dança do século XX, também da dança-teatro, dedicou sua vida aos estudos do movimento, e a sua sistematização.

⁵⁷ Burnier cita Thomas Richards (T.Richards, 1993, p. 104)

digo: somos animais, digo: nosso corpo é um animal. Então a organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem, e menos quando se envelhece. Evidentemente é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra o hábito, contra o alienamento da vida cotidiana, quebrando, eliminando os clichês de comportamento, antes da reação complexa, retornando à reação primária (GROTOWSKI, 1992, p.102).

Dentre os componentes das *ações físicas* aqui apresentados três deles, mais se assemelham ao método adotado na construção da *partitura* das ações, são estes: a *intenção o impulso e o movimento*, portando se valerá destes na descrição da *partitura*.

A partitura dos intérpretes foi se dando a partir da resposta aos estímulos trabalhados. A relação estabelecida com Burnier é portando reafirmada, se antes já se havia efetuado frente à escolha da representação não interpretativa e da busca por um equivalente – ambas já apresentadas na construção da subpartitura – esta agora novamente se dá a partir de seus esclarecimentos valiosos sobre o método das ações em Grotowski, em sua utilização para a compreensão da partitura criada no *Cânticos das Lembranças: Em Odara*.

3.4 TERCEIRO MOVIMENTO: UM CAMINHO PARA A PARTITURA.

Não decore passos, aprenda um caminho.
Klauss Vianna

Para a criação da partitura dos intérpretes ambicionada ao Cântico das Lembranças: em Odara eu desejava valer-me de movimentos vivos, movimentos orgânicos advindos de uma escuta sensível.

Sabia, no entanto que valer-me das técnicas que ambos os intérpretes dominavam com maestria, a dança de Salão para Mauro e a dança Urbana para Angélica poderiam – caso o trabalho se fundamentasse nelas – condicionar os futuros movimentos às técnicas, um risco em potencial, que se concretizado, resultaria no acionar das técnicas respectivas de cada dança, suprimindo a escuta que eu desejava aos dois, visto que cada dança exigia uma técnica pautada em tempo, peso, ritmo dentre outros elementos próprios de cada dança e completamente diferentes entre si, além é claro de outro motivo: tratava-se de uma construção que viria a dialogar com o teatro. Portanto por este motivo optei não trabalhar com elas.

Sobre esta escolha os intérpretes afirmam:

No início ficou um pouco confuso, porque tu chegou e disse: “Mauro tu és da dança de salão e Angélica tu és do hip-hop. Eu não quero dança de salão e não quero Hip-Hop!”. Como dois corpos que estão acostumados todo dia a dança de salão, todo o dia ao Hip-Hop... De repente, “Tira isso!” como é que vai tirar isso? Essa postura? Aí começa todo aquele trabalho... E surge o “Não! Não! Não aciona! Não aciona isso!”. No início foi muito difícil... Quando acionava um movimento assim, mais ondulado tu dizias “não aciona o Hip-hop Angélica!” aí quando eu dava um giro tu dizias “Não estufa esse peito Mauro! Não é dança de salão! Não aciona! Não aciona!”. Era ao mesmo tempo, muito bacana, era uma briga que a gente tinha com a gente mesmo. Aí levanta a mão... E têm que levantar a mão de outro jeito, então foi um trabalho que a gente tinha que fazer, que eu tinha que fazer, eu e a Angélica para buscar isso que tu querias, para não ter um corpo de um dançarino, então a gente buscou, e foi buscando, e aos poucos a gente foi conseguindo. (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

É porque o nosso corpo ele fica condicionado a uma determinada técnica né? Quando a gente fica demais, aprende demais. E eu, no meu caso a dança de rua, e no caso do Mauro a dança de salão, e a gente

acaba condicionando o corpo, que é uma coisa que não precisa, não pode, não precisa acontecer... Sabe?(Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

A busca por um movimento não condicionado a técnica, apresentava-se enquanto desafio a todos nós, esta busca já estabelecida antes de nós, através de pesquisadores tanto no âmbito do teatro quanto da dança, cito aqui um dos grandes teóricos do movimento humano, Klauss Vianna, este que sempre buscou por um movimento com verdade e vida, tanto que nos seus últimos anos de vida, viria a utilizar a improvisação em cena.

A pesquisadora e aluna de Klauss Vianna, Neide Neves⁵⁸ (2008, p.40), nos afirma que alguns de seus princípios trabalhados para o desbloqueio das tensões musculares e articulares também são caminhos para a criação dos movimentos tais como: O autoconhecimento e autodomínio, a atenção, a busca por novos estímulos que suscitem conflitos e novas musculaturas, a crenças nas oposições como geradoras do movimento, a repetição consciente e sensível, a dança pessoal, a relação dança e vida e a busca por novos caminhos para a criação do movimento.

Princípios que possuem muitas semelhanças com o método das ações abordado anteriormente por Stanislávski, Grotowski, Barba, Burnier e Bonfitto.

Estávamos, na construção do Cântico das Lembranças: em Odara nesta, assim como aqueles que nos antecederam, a procurar também um novo caminho para a criação do movimento.

Nesta busca, vali-me de novos indutores, que consistiam em pequenos exercícios, que objetivavam aflorar as sensações dos intérpretes, pedi-lhes, deste modo que procurassem dançar na chuva, correr na chuva, sentir a areia nos pés e o vento. Objetivava que eles entrassem deste modo em contato com os elementos apresentados na história das personagens, que absorvessem a sensação real entre o contato da pele, e a transcendessem também avivando os músculos, a partir das relações com estes elementos.

Sobre este procedimento os intérpretes afirmam:

⁵⁸ Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do curso de especialização em Terapia através do movimento na Faculdade Angel Vianna- RJ. Foi aluna da técnica Klauss Vianna por Rainer Vianna (filho) e Angel Vianna(esposa). Publicou o livro, do qual me utilizo, chamado: *Klauss Vianna – Estudos para uma dramaturgia corporal*, onde ela analisa a técnica apreendida.

Isso tudo foi induzido pela nossa imaginação, assim, por conta do texto ia passando alguma coisa na nossa cabeça ia dando vontade... E chovia, e se joga na chuva! [...] mas isso era tudo pra criar esse cenário, pra tentar fazer com que ele fosse o mais real possível [...] tudo isso foi construção sabe? Pareciam tijolinhos que tu ias dando pra gente e a gente ia construindo a nossa casinha sabe?
(Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Mauro também recordaria de outro momento, compartilhado com os três:

A gente estava aqui na escola e de repente começou a chover e a gente foi pra chuva, porque ela chamou a gente, aquilo era nosso, eu a Angélica e tu entrando na chuva, então a gente foi pra aquele mundo, aquele lugar que a gente tinha que ir mesmo. Em casa uma vez eu cheguei e tava chovendo, eu fiquei assim olhando a chuva, embaixo de uma goteira e formou assim uma parede, e aquela parede eu passava por aquela parede... E foi um experimento, aqui na escola eu passava pela chuva, então eu não podia ver chuva que eu queria entrar na chuva! Não podia ver uma parede de água que eu já estava ali, querendo ir para aquela parede, e o vento também, às vezes eu ficava, eu ligava o chuveiro em casa, e colocava os dois ventiladores, porque eu queria sentir a relação entre o vento e a água.
(Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Estes indutores criaram um campo fértil para a construção, a escuta sensível e profundamente necessária aos exercícios, que exigiam dos intérpretes uma observação contínua dos elementos reais que lhe cercavam, e da relação estabelecida com seus corpos, ao mesmo tempo que pedia uma escuta, que gerava um certo desvinculo, com o ritmo frenético da vida cotidiana. A organicidade vai sendo construída a partir destes exercícios, uma organicidade próxima aquele “acordo com as leis naturais”, ainda em um nível primário, como apresentado por Grotowski.

Eu queria que os amantes, Salomão e Sulamita, transmitissem uma liberdade surgida primeiramente de cada um – e que penso ser inerente a cada ser– e depois outra nascida do amor e da paixão sentida – via o casal amante sentindo ambos – também queria vê-los dizer do oposto disso, queria vê-los dizer da prisão que é necessitar do ser amado.

As subpartituras originadas permitiam essa construção, visto que um dos elementos que a solidificavam, era o contexto criado por cada intérprete que partia de um texto, que atravessava os festejos do casamento de Salomão e Sulamita seguindo até a discussão e separação destes, apresento dois momentos desse texto, o primeiro pertence a

Salomão ainda no momento festivo do matrimônio, e o segundo pertence à Sulamita, após a briga do casal, e da procura noturna que ela fez pela cidade em busca do amado:

Cântico V, versículo um:

Vim ao meu jardim minha irmã-esposa
colhi minha mirra com meu bálsamo
comi meu favo com meu mel
bebi meu vinho com meu leite
Comei amigos
Bebei e embriagai-vos de deleite.
(CAMPOS, 2004.p.126)

Cântico V versículo oito:

Eu vos conjuro filhas de Jerusalém
Se encontrardes com meu amigo
que lhes direi em meu favor?
que eu adoeço de amor.
(CAMPOS, 2004.p.128)

Existia deste modo, dois momentos que poderiam estruturar este contar, a alegria e a tristeza ocasionadas pelo amor que chega – que mal chega – e já se vai. Em termos espaciais e físicos, eu tinha o perto e o longe, o abraço e a sua negação.

Ou seja, eu tinha em mãos, oposições que geravam intenções.

Sobre estas:

É importante sublinharmos que toda a *intenção* é filha de uma oposição ou contradição *que se manifesta muscularmente no corpo*. Por exemplo: vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se essa vontade for aliviada rapidamente, ou seja, se, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, ele for realizado, essa intenção, agora “aliviada”, não existirá mais. Mas se, a contrário, ela persistir, não for aliviada, então provavelmente guiará a maioria das ações realizadas durante o encontro. (BURNIER, 2009, p.53)

Com as intenções em mãos, os impulsos foram surgindo, e por sua vez os movimentos, que deram-se de modo tão espontâneo que fica difícil lembrar-se do seu exato momento de aparição.

Sobre esta momento Angélica dirá:

Lembrar deles exatamente eu também não lembro não, eles iam surgindo né? Na verdade a gente não parava para fazer um movimento, eu acho que foram raros os momentos e que a gente disse:

“Não! Vamos parar para construir alguma coisa!” eu acho que a gente nem fez isso, eu não lembro... Foi surgindo no processo sabe, foi assim: “eu acho, que esse pedado é bom, e isso, e aquele é bom, aquilo não, não, faz dessa maneira, não aciona!(risos)
(Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

A partitura foi sendo construída, sem contar com as técnicas as quais os intérpretes dominavam em suas vivências, um novo caminho foi se apresentando, um caminho possível entre o teatro e a dança, desprovidos de técnicas rígidas, porém construídos a partir de objetivos claros.

Mediante as semelhanças surgidas e por sua constância nas relações estabelecidas, a partir da comparação entre elementos constituintes das *ações* em Burnier e elementos adotados na construção da *partitura*, elementos geradores de ação, se tomou apenas três destes elementos.

Todavia estes não excluem os demais elementos e sua importância dentro da construção, estes só não serão aqui pontuados, pois por sua vez apresentariam um novo desdobramento principalmente no que se referem à localização exata dos *élans* e do *coração* presente a cada *ação*, visto que ambos gerariam por si só uma nova pesquisa. Serão utilizados deste modo: A intenção o impulso e o movimento.

Visto que a intenção é tida enquanto tensão, força, vontade a nível corpóreo que alimenta uma ação e está sempre conectada a um objetivo, ela está intimamente ligada ao primeiro elemento gerador de toda a ação necessária à partitura, é ela quem irá guiar a construção surgida dos impulsos e dos movimentos ao longo de cada um dos oito momentos da partitura. Esta sempre aparecerá enquanto um ato, uma ação a ser executada, aqui apresentados enquanto: O Festejar, O Apaixonar-se, dentre outros.

Tomando o impulso enquanto projeção, arremesso da energia gerada pelas intenções, a partir da relação interno/externa das ações, entendendo-o enquanto propulsor do movimento ele será o segundo elemento gerador da ação, e será trabalhado ao longo de toda a construção da partitura, nos procedimentos de ensaio, a fim de gerar um novo movimento.

Movimento que virá a ser o terceiro elemento gerador da ação dentro da partitura construída compreende-se este sendo o desenrolar das ações no espaço, o deslocamento do corpo no espaço com um certo ritmo.

Resalto aqui que espaço e ritmo, serão mencionados nestes oito momentos da partitura, mas sua importante relação se dará nos tópicos que seguem, abordando relação partitura-música-espaço-espectador-passante, mediante as suas contribuições à construção da mesma, que se abordados neste momento, dariam outro trajeto ao foco principal que aqui consiste neste tópico que é, sobretudo a inserção dos três elementos utilizados na construção dos intérpretes, e suas significâncias enquanto disparadores para a criação:

Apresento os oito momentos que constituem a partitura.

Primeiro Momento:

Intenções: O festejar, O estar feliz e O Vínculo do Olhar.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: A capturação da atenção dos passantes no átrio⁵⁹ da escola. Objetiva-se a expansão da felicidade que as personagens devem transmitir ao espectador. A escuta das intenções, do estar feliz, do festejar, a nível muscular e sutil é estimulada, a ação só deve ser externalizada a partir do momento que for identificada, perguntas como “Por que vocês estão a correr? De onde está vindo essa intenção?” nos apontam a respiração enquanto ponto de partida. É a principio o acionar da respiração do parceiro, que pontua o começo da partitura que se constrói, assim como é o foco no olhar do parceiro que sustenta a relação entre os amantes.

Movimentos surgidos (ações físicas exteriorizadas): A entrada dos dois a partir do foco estabelecido, Angélica corre e salta Mauro a sustenta, segue para um movimento onde ela repousa aos joelhos dele, há um pescoço alongado, ele desliza a mão sobre a nuca dela. Movem-se pelo espaço com leves toques em potencial, pois não chegam a tocar o rosto um do outro.

Segundo Momento:

Intenções: O Apaixonar-se e O desejar.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: Abandono de gestos vazios, constantemente usados para a demonstração desses sentimentos: como o beijo, o dar as mãos cruzando os dedos, as carícias no rosto de um modo repetitivo. Busca-se aqui, por ações vivas e reais que sejam capazes de criar movimentos novos e acreditáveis, orgânicos.

⁵⁹ Relação com o espaço escolhido que será apresentada no tópico seguinte.

O contato visual, trabalhados em exercícios de foco, foi um dos indutores fundamentais, é o olhar dos amantes que guiam o seu deslocamento pelo espaço.

Movimentos surgidos: Após o momento festivo, o contato visual é mantido, permitindo ao casal, mesmo se distanciado, estarem conectados, ambos seguem com as mãos livres no espaço, elas geram um movimento que por vezes ondula, criando contornos no espaço. Sugerindo que ambos estão a sentir o vento e a brincar com ele.

Terceiro Momento:

Intenções: O brincar.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: O brincar através do conhecido jogo de pega-pega, durante os ensaios no átrio, os intérpretes, realmente deveriam deixar-se levar pelo jogo, também eram induzidos, a trabalharem com os pés, tornando o andar em câmera lenta, e acelerando para fugir do parceiro, este momento deve ser o desdobramento das ações do segundo momento, é como se estes por descobrirem a paixão, também sentissem vergonha.

Movimentos surgidos: Após o momento da paixão surge este mais infantil e divertido, movimentos infantis como o suspender do vestido de Angélica, o brincar em vários planos, e o explorar do plano inferior, todo o momento em que o parceiro tenta alcançar o outro. A corrida é livremente acionada.

Quarto Momento:

Intenções: O desejar e O entregar-se.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: A quebra do movimento anterior, não bruta, mas ainda assim uma quebra. Este é o momento da entrega da paixão, portanto se no terceiro momento, o casal envergonhado, brinca e deixa-se levar pelo brincar, distanciando-se do desejo, no quarto momento ele está frente a este. Portanto em termos físicos, se existe a corrida, como eu posso pará-la? A partir desta pergunta, várias formas surgiram. Outro indutor foi o objeto cênico, utilizado pelos intérpretes, lenços de cores quentes (vermelho e laranja) surgem, e é através do contato entre o próprio corpo com o lenço, e o toque do seu lenço no corpo do parceiro que se revelará o desejo, este que também

deve ser compartilhado festivamente com o público. Para tal explorou-se novamente o corpo do parceiro sem recorrer a formas já conhecidas.

Movimentos surgidos: Após o brincar, na corrida de Angélica, Mauro estanca a corrida, segurando-a pelos braços, isso faz com o que o corpo da intérprete receba uma força contrária, voltando-se ao corpo do parceiro, estes se encontram ao centro, olham-se e retiram suavemente o lenço que está posicionado no peito de cada, um. Este ato representa a entrega dos amantes, em seguida eles mostram a descoberta, o corpo é contornado em níveis diferentes, inferior, médio e superior, a corrida pelo espaço é acionada e novamente apresentam aos espectadores a sua descoberta.

Quinto Momento:

Intenções: O Desencontrar-se, O Perder-se.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: A imaginação dos intérpretes foi por demais acionadas, o trato com o imaginário estabelecido, estes precisavam imaginar-se no escuro, perguntas surgiram: “Como os seus corpos se movimentam, quando falta luz em suas casas? Sentem medo? Como procuram pelos fósforos? O Casal deveria perder-se, as brigas do casal que eu não apresentava em cena, ainda assim eram os indutores que também a moviam, a *subpartitura* construída abarcava estas *intenções*, visto que ambos os intérpretes haviam apresentados histórias pessoais ou de pessoas próximas que suportavam esse tipo de perda. A divisão do espaço também é trabalhada no plano do imaginário dos intérpretes, porém este deverá se mostrar tão crível ao ponto do espectador conseguir perceber o limite apresentado, através da relação corpo/espaço. O indutor trabalhado nos ensaios, e em exercícios realizados por cada intérprete fora deles, é a barreira imaginária construída por uma parede de água, de chuva.

Movimentos surgidos: Após o momento de entrega, o casal que estava a explorar o espaço, vai seguindo ao meio. Ficam de costas um para o outro, ao virarem, já não conseguem mais enxergar-se, eles perdem-se, Tateando o ar na tentativa de tocar algo, ambos respeitam o espaço ao centro, uma divisão ao meio, os amantes agora estão separados em lugares distintos, eles seguirão a passos lentos e pesados – e mantém este pisar – até o extremo/fundo do átrio.

Sexto Momento:

Intenções: O Procurar.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: Novamente a imaginação, e o trato com objetos imaginários são acionados. A barreira imaginária composta por água, elemento experimentado ao longo dos exercícios, permitiu uma relação com o elemento a ponto de ser possível afirmar que a água/ a chuva já estava contida no corpo dos intérpretes, a barreira era portando vinculada a algo ao qual eles tinham domínio, no intuito de trazer por sua vez às personagens, a propriedade de que este elemento, consistia e alicerçava-se mediante os seus desencontros. Ações como tatear esta barreira, são propostas nos ensaios, os impulsos vinculados ao toque, ao acionar das mãos, na tentativa de tocar o outro são trabalhados repetidas vezes, o tempo, a sincronia, e acima de tudo a busca por um *impulso* vinculado ao mais sincero, real e *orgânico* toque é buscado.

Movimentos surgidos: Após o momento em que se perdem, ambos os intérpretes começam a busca, respeitando o limite imaginado pela parede ao centro, neste momento se explora novamente os planos, junto a parede imaginada, abaixam-se, há um movimento pequeno nos calcanhares, os corpos serão sustentados apenas pela meia ponta dos pés, na sua parte frontal, ambos levantam-se levemente do chão, subindo em três tempos, juntos, sobem tentando tocarem-se através da parede, os interpretes não tocam as mãos um do outro, dando credibilidade ao público, da barreira que existe, as mãos quase se encontram ao centro, sempre em três tempos.

Sétimo Momento:

Intenções: O Confessar e O Procurar.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: O enunciar do Texto “Minha alma saiu fora à sua fala” foi trabalhado de formas diferentes, ele precisaria sobretudo ser dito como um desabafo, de algo que apertasse o peito, este procedimento por vezes emocionou aos interpretes, no entanto ele também, deveria ser capaz de gerar força ao ponto de acionar uma corrida, esta simbolizaria a procura, corria-se ao campo do parceiro, para tal giros foram trabalhados, dentro de cada campo, durante as corridas. Também se trabalhou com a respiração anterior à fala, de modo que para dizer o texto, antes era necessário respirar bem fundo, este ato impulsionava também a corrida. Este é o único momento em que o texto será enunciado através da fala ante a predominância do corpo.

Movimentos surgidos: Após o momento do procurar os intérpretes ainda estão ao centro, com as mãos quase a tocar-se, separadas pela parede imaginária, respiram forte e dizem “Minha alma saiu fora à sua fala”. Aciona-se a corrida, Angélica corre ao espaço de Mauro este por sua vez, corre ao espaço dela, procuram-se, giram no espaço do outro, e não se encontram, o movimento vai acelerando-se.

Oitavo Momento:

Intenções: O aceitar.

Impulsos trabalhados no processo de ensaio: O momento final deveria ser constituído da aceitação do casal, para isso o *estímulo*, do correr, e de um outro contrário a corrida foram trabalhados, “Se antes eu corria, porque devo correr agora, se sei que não terei de encontrar?” A corrida nos ensaios ia tornando-se mais lenta, os corpos ia perdendo o primeiro impulso, porém o vigor deveria ser mantido, a busca por um segundo impulso, este voltado a uma aceitação interna/externa que deveria reverberar em todo o corpo, para isso o abraçar do próprio corpo foi trabalhado em vários planos, percorrendo todo o corpo sempre priorizando um movimento singelo. Os intérpretes precisavam novamente imaginar a barreira, tornando-a crível.

Movimentos surgidos: Após o confessar e o procurar, apresentado anteriormente através da fala e da corrida acionada, percebe-se agora, um desacelerar nesta, os intérpretes seguem em direção à barreira, ao centro, juntos, cansados e doídos da procura, abaixam-se em três tempos, uma das mãos circula a cabeça, e repousa na lateral do rosto, já a outra mão, percorre ao mesmo tempo, o abdômen, e abraça a cintura, paralelo a estes movimentos sutis, os corpos vão encontrando um plano inferior, e alí ficam.

Encerra-se o contar.

FIGURA 11: A Partitura dos intérpretes, em seus personagens Salomão e Sulamita.



FONTE: fotos Alan Soares em ETDUFPA.

Os mecanismos utilizados na criação da *partitura* do *Cântico das Lembranças: em Odara*, me proporcionaram o surgimento de movimentos orgânicos, advindos da escuta sensível de meus intérpretes.

Por sua vez estes movimentos, permitem-me afirmar que se pode estabelecer um diálogo livre entre teatro e dança, voltando-se às descobertas advindas do corpo – matéria-prima para estes dois fazeres – a partir de uma escuta sensível estabelecida entre os encenadores e diretores e seus intérpretes. Assim como é possível um livre dialogar entre intérpretes que dominam técnicas diferentes, desde que se busque um novo caminho, ou não se utilize cada técnica em sua potencialidade.

FIGURA 12: Sexto Momento da Partitura dos intérpretes.

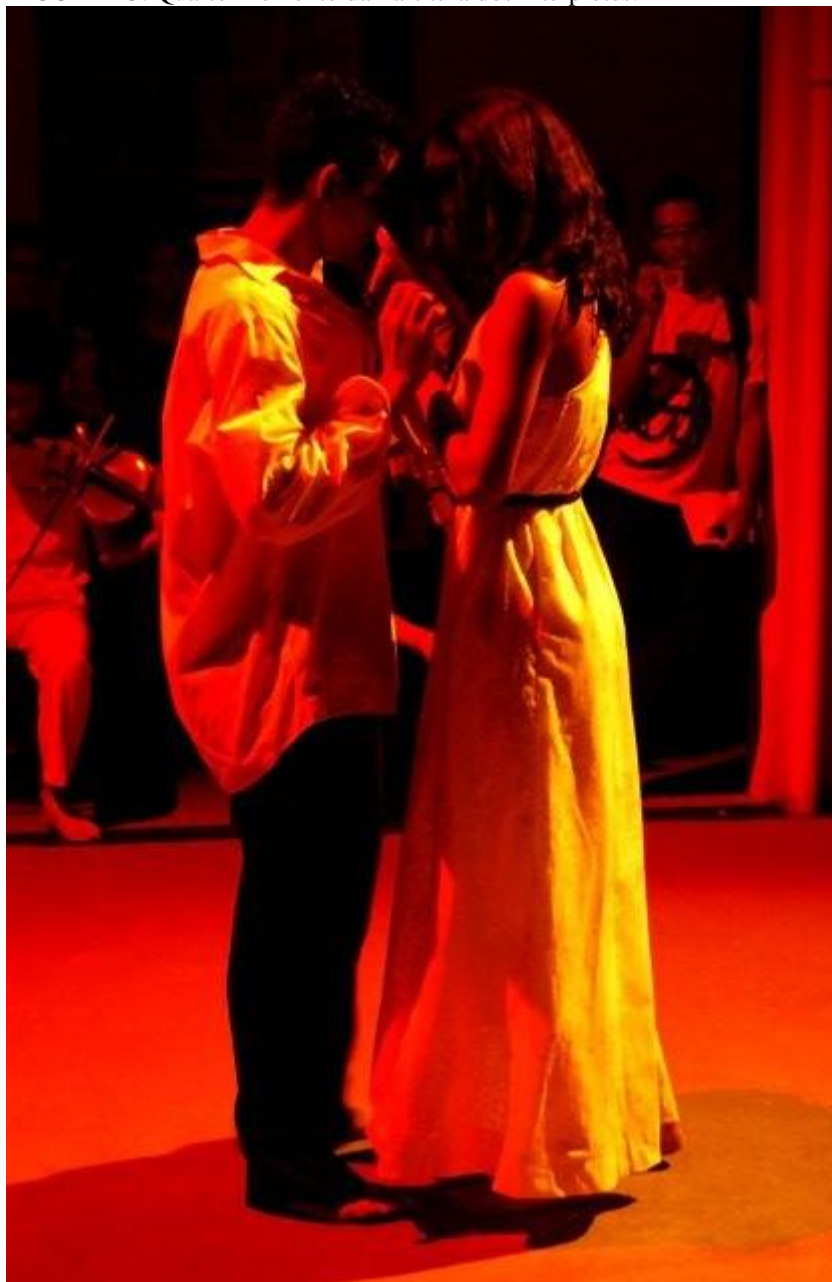


FONTE: foto Rafael Cabral em ETDUFPA.

Também por meio dos movimentos apresentados pontuo o conhecimento adquirido e transmitido a partir das minhas próprias vivências enquanto atriz, ao tomarem novas proporções em meu fazer enquanto encenadora. Vendo a partir dessa relação, um meio de estar ainda mais próxima de meus intérpretes e de seu fazer, desconstruindo a imagem de um encenador soberano.

O mesmo me utilizo para ampliar a relação docente-aluno, proporcionando deste modo uma escuta sensível daquele que estará iniciando seus primeiros passos, dentro do fazer cênico.

FIGURA 13: Quarto Momento da Partitura dos intérpretes.



FONTE: fotos Caled Garcês em ETDUFPA.

3.5 A PARTITURA O ÁTRIO A MÚSICA E OS PASSANTES: A DIVIDIREM O MESMO ESPAÇO.

Um objetivo a atingir, um mistério a penetrar.
Pablo Picasso

Para a criação do *Cântico das Lembranças: em Odara*, tive como componente de sua estrutura junto à *Subpartituras e Partituras* dos intérpretes um elemento valioso, até este momento apenas mencionado, assim devo esclarecer, à luz dos conceitos que antes faziam-se necessários ser esclarecidos e posteriormente afirmados, visto que estes me serão fundamentais neste tópico, proponho portando neste tópico, atribuir o seu respectivo significado dentro deste processo. Também busco aqui esclarecer a relação constituídas entre músicos, intérpretes e espectadores- passantes, a partir da escolha do espaço enquanto espaço de criação e sala de ensaio : o pátio da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) também conhecido como Átrio, termo ao qual me utilizo.

Sabia que ao tomá-lo acabaria expondo o trabalho, aos passantes, esses quase sempre estudantes, professores e funcionários da instituição, compreendia que interferências poderiam surgir, visto que estava a expor o trabalho em plena construção, e que muitas pessoas viriam a dizer de suas impressões.

Porém, este era o espaço necessário para a construção que objetivava, visto que não conseguia conceber a ideia de construir em uma caixa fechada, como o teatro à italiana, ou dentro de uma das salas da ETDUFPA.

As subpartituras, que estavam a ser criadas – já apresentadas antes, e que visam ajudar na abordagem que aqui se propõe – o próprio corpo de meus interpretes, tão ávidos por novos movimentos, me pediam um lugar onde se pudesse estar em contatos com elementos como o vento e a chuva, presentes na história de Salomão e Sulamita, e que tanto passariam a fazer parte de nossos ensaios, e que seriam fundamentais à organicidade atingida.

Portando passei a tomar como procedimento de trabalho, todos os passantes e suas impressões, acreditando que estas poderiam, em alguns momentos, vir a ajudar-me.

Eu descobriria somente, ao longo da construção das *partituras* que a presença deste, se mostraria de extrema importância para o processo de construção, como se mostrou, para isto cito os intérpretes:

No início, acho que nos primeiros ensaios, foi um pouquinho tenso, porque tava assim meio tímido... Aí fazia a cena, as pessoas passavam e ficavam olhando, dava aquela coisa assim, ficava aquela coisa assim meio embutida. Mas acho que a partir do terceiro ensaio, aquele espaço ali da frente da escola se tornou o meu espaço, então quando eu tava ensaiando as pessoas não passavam no meio da cena, elas viam que eu tava ali, que era o meu espaço, elas passavam pelo lado. Todo aquele respeito: “Aquele é o espaço dele”. Passavam e ainda tinha aquela coisa de assistir, que era muito bom. E quando as pessoas passavam e iam assistir, depois ainda falavam “Égua, tá muito bonito o teu trabalho, muito bom.” Então isso fazia com que eu me inspirasse mais, ficasse mais a vontade com no espaço. Então aquela movimentação daquelas pessoas só contribuiu mais e mais com o processo. E o espaço livre, assim eu me sentia livre. Livre porque eu tinha uma área, não podia passar daqui, mas o espaço foi muito bacana, gostei bastante da interação com o público. Tinha uns que entravam e iam assistir, tinha uns que passavam, assistiam um pouquinho e iam embora, mas depois voltavam. (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Angélica também compartilhava da mesma opinião do parceiro de cena:

Eu prefiro ter gente me olhando do que ficar ensaiando numa caixa preta sabe? Até porque eu passo praticamente todos os meus dias dentro de uma caixa preta. E sair, ter público em ensaio que não é tão comum assim, pra mim até ajuda, porque eu me esforço mais pra fazer aquela pessoa captar a minha essência. Não entendo o que eu to fazendo, porque eu não preciso que ninguém entenda o que eu to fazendo, só preciso que as pessoas consigam captar a essência e eu preciso cativar elas de alguma maneira sabe? Pegar essa atenção, esse olhar. E com as pessoas em volta isso se torna possível né? A gente acaba se esforçando mais, a gente corre mais atrás do objetivo sabe, porque a gente já tem um outro objetivo que é além de trazer isso pra mim, eu preciso trazer pra outra pessoa e numa caixa preta a gente não tem tanta essa noção porque a gente não tem olhares além do olhar do diretor. E eles olhavam pensando “o quê que é isso? eles estão ensaiando pra quê? Como é que é essa história toda?”. Por mais que eles não tivessem lido... Certas pessoas que viram no dia não tinham lido, algumas não tinham lido o texto, mas elas conseguiram pegar a essência... Aquela relação, dos olhares, dos lenços (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Eu sabia da importância do espectador para o fazer de um intérprete, mas não podia imaginar a contribuição surgida a partir desta relação espaço/espectadores-passantes para a aquisição dos elementos que eu tanto buscava neste trabalho.

Como a presença cênica, obtidas através das intenções trabalhadas, dos impulsos surgidos a partir desta relação a organicidade desejada nos movimentos e também a sensação de liberdade essencial aos intérpretes e aos seus personagens.

Também a relação espaço/espectadores-passantes me apresentariam algumas surpresas no decorrer dos ensaios, como por exemplo, a chegada de um novo músico para o processo. Antes cabe-me explicar que tipo de relação eu objetivava construir com a música.

Havia pontuado em meus cadernos de encenadora, a música que surgiria ao longo de meu Cântico, esta tão importante que acabou por dar nome ao respectivo trabalho passando a chamar-se de Cânticos das Lembranças: Em Odara, a canção do músico Caetano Veloso⁶⁰. Trouxe esta canção para o trabalho mediante, primeiramente o seu significado, Odara significa: “sentir-se bem” a canção fala sobre esta busca, queria que esta canção, fosse pontuada no Sétimo Momento da partitura criada a partir das intenções do “O Confessar e O Procurar”, Odara deveria surgir ao som do violino, assim que o texto “Minha alma saiu fora à sua fala” fosse enunciado, ela estaria ao fundo, a embalar a corrida dos amantes.

Estes elementos deveriam remeter a todas as lembranças do casal. Por pensar no violino acabei por convidar o Músico Armando de Mendonça⁶¹ para compor a trilha, sobre este convite e os procedimentos adotados, visto que ao convidá-lo a partitura já estava quase toda estruturada, Armando diria:

Alyne havia me dado alguns nortes a respeito do que poderia vir a ser a música dessa montagem, a trilha sonora dessa história de encontros e desencontros. E pensando agora sobre minha relação com o processo, percebo que também vivi a história de amor dos dois amantes entre correrias, desejos, procuras, desencontros... Na relação minha enquanto músico, com os atores. Tínhamos Odara, de Caetano Veloso em mãos [...] O encontro, essa foi a minha fase de encontro e apaixonamento pelo processo, além das conversas com a diretora, tive a oportunidade de vê-los em um ensaio sem tocar no instrumento, me deixei levar pelos bailarinos/atores, ansioso para entrar e me misturar no jogo. No ensaio seguinte eu levei meu instrumento, a viola de arco. Eu não quis levar nada para o ensaio, nada pronto de antemão, achei que a música, o jogo, teria de acontecer do improvisado espontâneo, como nas histórias de amor. Se me desencontrei em algum momento, foi neste ensaio. Diferentemente do anterior, que foi numa sala de

⁶⁰ Caetano Veloso é um músico, produtor, arranjador e escritor brasileiro. Suas canções possuem um valor imensurável não apenas para a nação brasileira, mas suas canções alcançaram o mundo. Suas composições tornaram-se registro de épocas.

⁶¹ Armando de Mendonça é Bacharel em Música pela UEPA, Ator e Palhaço no Grupo Palhaços Trovadores, e Integrante do *Dirigível Coletivo de Teatro*, onde participa como Ator, Músico e colaborador contínuo das atividades exercidas pelo Grupo.

ensaio fechada onde as energias ficavam concentradas e distribuídas somente para aqueles que estavam ali presentes, o ensaio se deu no pátio da ETDUFPA, bom, o ambiente era grande, céu aberto, muito trânsito de pessoas. Apesar de notar que os atores estavam conectados, eu tive dificuldade de estabelecer essa conexão e voar junto com eles, não consegui me encaixar muito, mas foi bom para afinar a respiração, encontrar o pulso(Armando de Mendonça entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Armando, sentiu a princípio, certo estranhamento, principalmente porque apresentei-lhe a construção dentro de uma sala de ensaio ao qual a princípio lia-mos por vezes o texto, há no relato de Armando algo fundamental, que explica o motivo de só depois da partitura quase fechada, eu tê-lo chamado, o *pulso*, que ele cita em seu livre relato, elemento presente no *ritmo* que por sua vez será manifestado no tempo do *movimento*. (BURNIER, 2009,p.45). Viria a guiar os movimentos, que eu queria que primeiramente apresentassem seu próprio tempo, seu próprio ritmo.

Como dito anteriormente uma das surpresas advindas do espaço e da livre transição entre os passantes, trouxe-me João Paiva⁶², sobre este encontro e a relação estabelecida com a música e os intérpretes dentro do processo ele diria:

O processo já havia começado quando entrei nele. Estávamos eu, Alyne, Mauro e Angélica no pátio da ETDUFPA, eles já ensaiando para o Cântico Dos Cânticos e eu tentando criar uma melodia para um dos projetos do GTU da época. Nesse dia em especial o Armando não estava, então acabamos estabelecendo uma relação, com a música que eu estava tocando e as partituras corporais – que já estavam praticamente prontas –Acabou que a música alinhou tão bem na coreografia que o Mauro e a Angélica conversaram com a Alyne e perguntaram se a música poderia entrar de fato na cena deles, Alyne concordou com uma condição: A música “Odara” de Caetano Veloso precisava estar como parte da trilha. Incrivelmente coube, sem querer a música que eu tinha composto trazia, dentro dos acordes, a possibilidade da harmonia de “Odara”.Nos ensaios que sucederam após minha entrada conversamos com o Armando – que gostou bastante da execução – afinamos os momentos de entrada de cada um e a trilha para a cena ficou pronta.Agora falando especificadamente sobre a minha parte da composição, senti em presença dos atores/dançarinos uma força imponente proveniente da leveza e tensão da partitura, é estranho ver algo que pede tanto a presença de música sem ao menos queixar-se da inexistência da mesma, os pés descalços no chão, o vento, o calor, os rostos suados, a atenção dos transeuntes, a música precisava ser leve, macia, quase como um carinho, mas sem

⁶² João Paiva é estudante do Curso de Letras da UFPA, músico de formação popular, têm composto a partir de 2012 em parcerias, trilhas para espetáculos dentro de projetos da Universidade voltados ao Teatro e Dança.

nunca deixar de ser forte, então começou com a leveza, a fantasia, a brincadeira, quando me vi – também sem querer – levando mais a sério aquele momento de improvisação, na medida em que os rostos dos atores/dançarinos atenuava uma necessidade maior de nostalgia, de perdição, notei que a música deveria segui-los. Para mim esse foi o grande lance. Segui Mauro e Angélica, no que eles faziam, sentiam, atuavam, dançavam, brincavam. Fiz da música, naquele instante, a minha pessoal legenda, o que eu compreendia e sentia e brincava da cena até que – agora quase sem querer – concebi uma unidade entre a música e a partitura: o amor (João Paiva entrevista cedida em fevereiro de 2013).

João pontua uma relação estabelecida entre leveza e tensão na execução da partitura pelos intérpretes, e me pontua deste modo, o quanto as intenções trabalhadas em cada momento da partitura estavam presentes, visto que para estas existirem, antes necessitam ser frutos de um tensão só surgidas a partir de duas forças opostas. (BURNIER, 2009,p.39).

João também me apresenta que minha busca pelo tempo e ritmo, pelo pulsar do movimento advindo da criação estabelecida com os intérpretes, um pulsar próprio havia adquirido certa autonomia, quando afirma que era estranho ver algo que pedia tanto a presença da música sem ao menos queixar-se da inexistência desta.

A autonomia adquirida pelos intérpretes através de seus movimentos, não engessou a construção dos músicos pelo contrário, uma nova relação foi constituindo-se a partir de então entre intérpretes e músicos.

Primeiro que a gente começou um processo sem música, aí de repente entra uma música, entra o violão, aí pensei “Nossa eu vou ter que...” Já tinha toda uma marcação sem a música, então quando entrou a música, eu falei “E agora? Eu vou na marcação que já tinha? Ou eu vou na marcação da música? Quer saber... Eu vou intercalar os dois!” aí ia dando certo... Depois entra o violino e pronto, mais um elemento [...] a música vinha batia no meu corpo e meu corpo respondia com a música, aí ficou um jogo entre música e meu corpo.[...] quando a gente puxava a respiração, a música vinha logo em seguida, a gente puxava a música pra dentro e começava a movimentação, a música era muito linda, eu já tinha ouvido ela várias vezes, mas nunca tinha me atentado pra ela, mas depois que toca ela no violino... Não! Com violino? E eu sentia aquela música, eu olhava pra Angélica e pra mim, quando entrava a música não tinha nada, não tinha coluna, não tinha cenário, não tinha ninguém. Só era eu e a Angélica num campo (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

A gente respirava e essa respiração já marcava um início sabe, e era o início. Tanto dos nossos “eus” ali no meio, quanto da música, e ia começar e era marcado por uma respiração, um nascimento... E a relação da música era mais pra complementar [...] Era como se estivesse tudo interligado: aqui tá a dança, mas aqui tá música e o teatro vai no meio e vai tudo se misturando. Muitas interseções assim, muitas coisas em comum entre eles que acabou surgindo uma outra (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Sobre esta relação, os músicos afirmariam mediante a liberdade que também sentiram dentro do processo, e suas impressões sobre a noite da apresentação do resultado levado ao público no dia 22 de Maio de 2012 no Átrio da ETDUFPA:

O meu reencontro, o tema e a dança pareciam ter vindo do mesmo lugar, nascidos do mesmo sentimento, fiquei muito feliz em ver aquela conexão, a partir de então me inserir foi mais fácil, visto que a viola é um instrumento melódico e se dá muito bem quando tem a base de um instrumento harmônico como o violão. A música era o seguinte, um tema que se repetia e só. Mas a cada vez que voltava, era como se encarnasse o momento na história em que os amantes viviam, o apaixonamento, a brincadeira, o desencontro, etc. Tensões e relaxamentos muito bem pontuadas pela partitura, momentos efusivos e outros mais brandos, a melancolia, a nuance, um prato cheio para um músico de cena. [...] a noite da apresentação foi muito especial, a oportunidade de ver o conjunto da obra acontecer. Figurino, luz, atores/bailarinos, músicos, todos a postos e o mais importante, o público atento e generoso, disposto a se apaixonar pela história daqueles dois amantes. (Armando de Mendonça entrevista cedida em fevereiro de 2013).

As luzes estavam prontas, os atores prontos, os músicos prontos [...] aconteceu e aconteceu com uma força tamanha que assim que tudo começou todos nós perdemos o controle – em minha poética vejo assim – perdemos o controle para podermos fazer não o que queríamos, ou o que pensávamos querer, mas para atuarmos em conjunto dando a vida exata que aquela cena pedia na forma exata em que a mesma deveria ser apresentada. O processo tomou conta de nós, nos pôs a sua vontade, nos preparou bem para sermos a ele exatamente o que ele queria de nós. Domais as lágrimas nos olhos de quem o assistiu com zelo, o nosso zelo e orgulho de termos finalizado e um frenesi intenso devido à dor e a felicidade por termos nos sujeitado ao maestro que o processo é (João Paiva entrevista cedida em fevereiro de 2013).

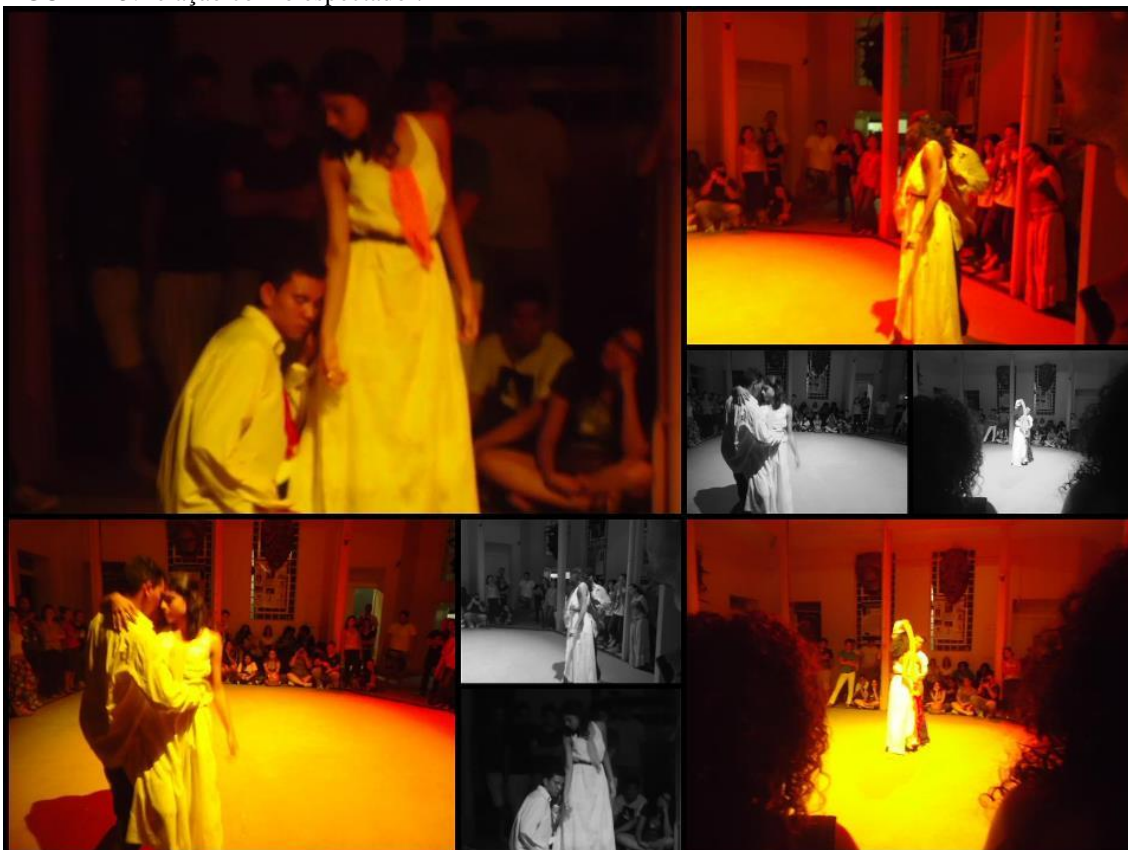
FIGURA 14: A- Os músicos João Paiva e Armando de Mendonça . B- Os intérpretes.



FONTE: A- foto Michel Amorim em Etdufpa.

FONTE: B- foto Caled Garcês em Etdufpa.

FIGURA 15: relação com o espectador.



FONTE: fotos Michel Amorim em *ETDUFPA*.

Espero aqui neste tópico, ter apresentado a valiosa relação estabelecida com estes músicos, artistas da cena, dentro do processo do Cântico das Lembranças: Em Odara.

Assim como a fundamental relação estabelecida, a partir do livre transitar daqueles espectadores-passantes no Átrio da escola, que permitiram-se por vezes, reconhecer o trabalho de meus interpretes, assim como respeitar o espaço estabelecido, naquela sala de ensaio em meio ao vento e a chuva.

Agradeço a aqueles, que como diria Mauro “entravam e iam assistir”, também agradeço aos que “passavam, assistiam um pouquinho e iam embora”.

Mas apresento a minha profunda gratidão a todos aqueles que “depois voltavam...”.

3.6 A PARTITURA ENTRE AS COLUNAS: UMA NOVA PROPOSIÇÃO AOS INTÉRPRETES E AO ENCENADOR.

Batem as asas? Rosa aberta, a saia
 esculpe, no seu giro, o corpo leve.
 Entre músculos suaves, uma alfaia
 selada, tremeluz à vista breve.
 Drummond

A noite de apresentação no Átrio da ETDUFPA gerou em todos os participantes do processo uma ânsia por novamente leva-lo ao público. Ânsia que seria suprida, no dia 13 de Julho de 2012 na reapresentação do Cântico das Lembranças: em Odara, realizada no Espaço Gotazkaen Studio ⁶³ através do Dirigível Coletivo de Teatro⁶⁴, junto a três outros Cânticos, dois construídos na mesma época e também apresentados na ETDUFPA, o de Ana Carolina Marceliano⁶⁵ e Enoque Paulino⁶⁶, e um novo ao qual precisei construir.

Para esta apresentação um desafio foi-me proposto, além daquele que consistia em levar o Cântico das Lembranças: em Odara a um espaço completamente diferente daquele ao qual havia sido apresentado e gerado.

FIGURA 16: Arte Gráfica para Apresentação no Estúdio Gotazkaen.



FONTE: Raissa Araújo

⁶³ O Gotazkaen Estúdio/Galeria tem como matéria prima a ilustração, o grafite (*street art*) e a fotografia. Quanto ao espaço, trata-se de um porão, onde acontecem encontros de bandas experimentais e encontro entre artistas de *Street Art* da cidade de Belém do Pará.

⁶⁴ O Dirigível Coletivo de Teatro é um grupo que produz espetáculos cênicos a partir da pesquisa e experimentação artística entre diferentes linguagens (teatro, literatura, dança, música, vídeo e artes plásticas) em busca de um ponto convergente e harmônico aonde a criação teatral alcance a dimensão das artes integradas.

⁶⁵ Ana Carolina Marceliano é Estudante da Licenciatura em Teatro, turma 2009, pela Universidade Federal do Pará. Atriz formada pelo Curso técnico em formação em ator da UFPa, Diretora e Atriz do Dirigível coletivo de Teatro.

⁶⁶ Enoque Paulino é Estudante da Licenciatura em Teatro, turma 2009, pela Universidade Federal do Pará. É Diretor, Ator e iluminador do Dirigível coletivo de Teatro.

Dessa vez eu precisaria entrar em cena, visto que um dos Cânticos, que constituiriam a apresentação, não poderia ser levado ao Studio Gotazkaen. Eu sabia do contar de Salomão e Sulamita enquanto encenadora, enquanto aquela que guia as descobertas. Portanto conhecia o caminho que havia guiado Angélica até aquela que era a sua Sulamita, caminho apresentado na construção da partitura, mas não sabia como era ser uma Sulamita em meu próprio corpo.

Eu precisava descobri-lo por isso contei com uma parceria já antes afirmada, contei com a ajuda de Ramón Rivera, aquele que sempre se aventurou comigo dentro das experimentações em *À Distância de Macbeth*. Estaríamos novamente juntos nesta busca.

Sobre os procedimentos adotados nesta construção, cito Ramón que ao descrevê-lo criaria uma relação entre a prática de *À Distância de Macbeth* e a nova cena que surgiria:

A cena chamada *Red Ambition* nasceu da vontade e do gosto em comum meu e da Alyne, pelo teatro físico e o limiar entre o teatro e a dança. Acho que somos um ator e uma atriz em que muitas das vezes a palavra parece se tornar pequena diante da nossa necessidade de expressão. Sinto em nós a necessidade de transformar a palavra em signo corpóreo, às vezes indo às últimas consequências, isto é, chegando a uma linguagem muita das vezes estritamente corporal, como a da cena em questão, linguagem essa alicerçada em tudo aquilo que sentimos, lemos, vemos, escutamos e respiramos. Nossa parceria cênica nasceu na montagem do texto *Macbeth* que deu origem ao espetáculo *À Distância de Macbeth* [...] *Red Ambition* foi baseada no conflito em comum entre os casais de *À Distância de Macbeth* e os do *Cântico dos Cânticos*. Confesso que não domino o *Cântico dos Cânticos* quem o dominava era a Alyne eu fui pra construção da cena pensando ainda em *Macbeth*. Só sabia que tinha tudo pra dar certo novamente. Vontade não nos faltava. Já tínhamos sido capazes (Ramón Rivera entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Red Ambition apresentava seu contar, através uma linguagem corporal predominante, tratava-se de um Cântico às avessas, nele o amor era visto já em seu limite, os movimentos que iam surgindo na partitura, eram executados com precisão e força, neste Cântico onde nada era suave.

Atribuo este caráter a relação estabelecida com casal de *À Distância de Macbeth* como apresentado por Ramón.

As *intenções* partiam das conversas enfadonhas, regidas aos cigarros gastos de tempos modernos, e a impaciência dos amantes, que ainda amavam-se, porém orgulhosos permaneciam imóveis. Minha *Sulamita* assim como o *Salomão* de Ramón, advinham de nossos tempos.

Se o deserto se fazia presente no *Cântico das Lembranças: Em Odara*, neste, a cidade se mostrava o nosso deserto, nossas cabras, eram os carros engarrafados, ali onde os cigarros mediam o tempo. Construímos uma *partitura* que era embalada pela canção *Roads*⁶⁷, acreditávamos em um dançar, proporcionado pelo *movimento* gerado. Acreditávamos também dançar, Ramón diria que:

A vontade de dançar também serviu enquanto ponto de partida para *Red Ambition*. Mas uma crise se instalou em nossos corações aflitos: como dançar se não temos técnica? Ouvia muito a Alyne falar em dança, do seu desejo de dançar e isso me contaminava, mas não tínhamos as técnicas da dança só podíamos fazer até onde sabíamos, me sentia uma gota no oceano e de fato era. Mesmo assim compusemos a cena *Red Ambition* e a sua partitura (Ramón Rivera entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Paralelamente estas, questões surgidas, eu estava junto a Mauro, Angélica a repensar os *movimentos* criados em nosso *Cântico*. Eu temia que as mudanças surgidas, fizessem perder – mediante o novo espaço que consistia em: um porão com teto baixo e com colunas centrais – as valiosas *intenções* trabalhadas.

Ambos os *Cânticos* estavam a dialogar a partir das possibilidades advindas do espaço, nas imagens acima pode se perceber um estudo do espaço.

Os novos movimentos gerados a partir da relação com o espaço, dentro do *Cântico das Lembranças: Em Odara*, foram permitindo certa apropriação dos elementos presentes naquele porão, as colunas não foram ignoradas, pelo contrário, as mãos que agora haviam abandonados os lenços, descobriam as colunas, o saltar apresentado no primeiro momento da partitura encontrou uma corrida em direção ao parceiro que ainda continha os impulsos trabalhados.

⁶⁷ *Roads* é umas das canções que compõem o Álbum *Dummy*, da banda de Trip-Hop britânica Portishead (estilo que deriva do Hip-hop, mas que sofre fortes influências do jazz, progressive rock, soul, funk dentre outros estilos) foi escolhida, principalmente pelo teor experimental que carrega, e por uma certa melancolia, típica das canções deste grupo. Ela cabia perfeitamente ao espaço, e aos corpos que se propunham a dialogar com ele.

FIGURA 17: Lâminas sobre o estudo do espaço.



FONTE: Arquivo da Pesquisadora.

Sobre estes tipos de modificações Burnier afirmaria que:

Existe um conjunto de elementos que podem ser retirados de uma ação, como o movimento dos braços, ou até de outras partes do corpo, que não prejudicam a sua essência, a *vida* da ação. (BURNIER, 2009, p.42)

As ações mantinham-se vivas, para meu alívio, estas só estavam a descobrir um novo desenrolar no espaço, através de novos movimentos surgidos a partir de um espaço que também gerava inúmeras possibilidades.

Angélica e Mauro diriam que:

No ambiente circular, que foi a escola, a gente tinha um espaço que era nosso. Lá no *Gotazkaen* a gente dividia o espaço com muita coisa, desde as poltronas até as colunas, até aquelas garrafinhas que ficavam balançando. E tudo isso contribuía pra gente construir o nosso espaço cênico na nossa cabeça, nosso espaço cênico enquanto corpo [...] aquele espaço, quando eu olhei pra ele eu pensei assim “Caramba, ele vai me limitar”, mas não ele me deu novas possibilidades. E é uma coisa que eu peguei muito pra minha vida. Tu não tens limitações, tu tens possibilidades. Trabalha com elas, porque elas vão te dar mais possibilidades e mais possibilidades (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

No Gotanz, eu senti como se fosse a segunda parte do processo no sentido de que quando, apresentamos na escola, que acendeu aquela luz, ali na área aberta, eu imaginei o campo, a festa, mas no texto conta que eles se conheceram também no campo, e há um momento em que eles se casam e vão para dentro das moradas de Salomão, então no Gotanz foi esse momento, fomos para dentro, aquelas colunas, que estavam em um espaço mais fechado (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Mediante as adaptações ao novo ambiente, a relação intérpretes –encenadora, tornou-se ainda mais cúmplice, com a chegada de Ramón, todos estavam a construir no mesmo espaço, o Gotazkaen, todos estávamos em cena, o olhar de “fora” era agora tomado pelos meus intérpretes, sobre a construção que eu estava a ter com Ramón, os movimentos gerados, estavam sobre o olhar de Mauro e Angélica.

Como agora a situação dava-se entre atores que queriam um dançar, Ramón e eu ouvíamos atentamente as indicações que nos eram dadas.

No dia 13 de Julho de 2012, estávamos a compartilhar o mesmo porão do *Gotazkaen Studio*, não consigo descrever com exatidão como me foi grandioso o sentimento gerado. Compartilhar o mesmo contar, é claro que com características peculiares, mas sobre o mesmo viés de meus intérpretes o corpo, ao lado de meu parceiro. Realmente emocionou-me muito.

Sobre a noite da apresentação citarei os relatos de Angélica, Mauro:

E aquele espaço me deu mais possibilidades. Eu conseguia ver mais o Mauro, apesar dele estar atrás de colunas, mas eu conseguia ver o rastro dele pelo caminho sabe. É como se a gente tivesse uma energia, uma cor, e por onde a gente passasse ia ficando aquela energia, aquela cor. E a gente não se perdia. Em alguns momentos eu fiquei meio insegura, mas depois a gente pegava uma força “Não, péra. Isso aqui é o teu espaço, continua sendo o teu espaço” (Angélica Monteiro entrevista cedida em fevereiro de 2013).

No *Gotazkaen* foi uma troca de cenários, apresenta aqui (Etdufpa) e corre pro *Gotanz!* Corre para uma segunda parte do cântico, e foi uma adaptação, não perdeu aquela relação entre eu e a Angélica, um espaço fechado, várias colunas, o público bem próximo, iluminação totalmente diferente, foi um espaço diferente, mas com emoção igual (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

FIGURA 18: Apresentação do *Cântico das Lembranças: Em Odara* no Estúdio Gotazkaen.



FONTE: fotos Vittória Braun

FIGURA 19: Apresentação do Cântico das Lembranças: Em Odara no Estúdio Gotzakkaen.



FONTE: fotos Vittória Braun

Já a relação estabelecida comigo e Ramón em cena e a relação que tanto queríamos estabelecer com a dança, eles afirmaram:

Porque era dança sem dúvida, era dança, era arte acima de tudo. E vocês tem uma técnica de vocês, não precisa estar codificada, não precisa estar enquadrada no ballet ou enquadrada na dança de rua, não precisa. Ela é de vocês, aquele corpo era de vocês. E dividir aquele espaço, não sei nem se cabe *dividir* assim, porque era tudo nosso. Quando eu falo em dividir parece que é meu e eu to te dando um pedaço, to dividindo o meu contigo. Mas não, era nosso. E eram duas histórias sendo contadas em espaços cênicos diferentes, porque aquele espaço se transformou completamente quando vocês entraram em cena. Ele tava de uma maneira quando eu tava lá e ele se transformou quando vocês entraram. É como se vocês carregassem na costa de vocês uma mochilinha com o espaço e joga ele e ele se transforma e PÁ! Vem e transforma tudo e traz pra cena de vocês, pra essência de vocês (risos). Isso foi muito bom de ver sabe? A utilização de tudo, desde a parede até o chão e as luzes. Vocês utilizaram tudo com muita verdade, com muita verdade mesmo... Angélica Monteiro (entrevista cedida em fevereiro de 2013).

Essa história desse outro casal era a continuação! Porque quando eu falo que era esse casamento dele, era a parte que tava boa, mas logo em seguida eles brigam, aí entra o casal para mostrar a briga, uma coisa mais tensa, mais pesada, então eu achei que foi um complemento da cena do cântico, então eu gostei muito, a música que eu sou até hoje apaixonado pela música! Que até

hoje eu tenho vontade de apresentar, eu acho que têm que entrar os quatro sabe? Fazer alguma coisa com aquela música, entra Odara depois aquela música (risos) eu achei que quando vocês entraram tu e o Ramón, foi o complemento para o Cântico, acho que já se tem que adaptar isso, para os Cântico[...] eu acho que a técnica principal, é a pessoa gostar do que faz e se entregar, a técnica é essa, é uma técnica que tu não vais aprender em lugar nenhum, tu que vais te ensinar essa técnica! (Mauro Santos entrevista cedida em fevereiro de 2013).

FIGURA 20: Apresentação do Cântico Red Ambition no Estúdio Gotazkaen.



FONTE: fotos Vittória Braun

Dividir a cena com meus intérpretes, e passar a acreditar-me também enquanto intérprete que dança, pelos seus olhos, faz-me sentir coroadada, sim, eu não escolheria melhor palavra para descrever o que sinto mediante as afirmações destes, que por sua vez transformam-me em *encenadora-intérprete*.

Compreender a técnica como um mecanismo possível de ser gerado, a partir da necessidade advinda do intérprete – a expressividade plena de seu corpo – faz-me

sobretudo acreditar, não apenas no caráter criador deste, mas na sua capacidade libertadora em transcender todas as limitações que vierem se por entre ele e sua arte.

Por último, cito meu parceiro e sua busca que há tempos se mostrou, semelhante a minha, seu relato sobre aquela noite seria:

Acho que teoricamente com o conhecimento que tínhamos só podíamos dominar o nosso fazer de teatro físico, do movimento, e era isso que me deixava aflito, por que eu queria dançar! Mas, quem é quem, pra dizer o que é para o espectador? E quando uma amiga no final da apresentação chegou para me parabenizar e disse “Não sabia que tu dançavas também.” me senti feliz, me senti superado e era isso que eu queria e que todos nós artistas queremos (Ramón Rivera entrevista cedida em fevereiro de 2013).

FIGURA 21: Apresentação do Cântico Red Ambition no Estúdio Gotazkaen.



FONTE: fotos Vittória Braun

4. CONSIDERAÇÕES (IN) CONCLUSIVAS: RASTROS PARA NOVOS CÂNTICOS, DO ENCENADOR NA CONSTITUIÇÃO DE SUA POÉTICA.

Não há docência sem discência, as duas se explicam, e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender.

Paulo Freire

Percebo na trajetória desta pesquisa, a importância do processo criativo para o encenador, visto que tão somente por ele pode-se chegar a uma poética, portanto neste último momento em que se espera o apontamento de uma poética faz-se necessário relembrar este caminho percorrido.

O fazer do encenador é apresentado no primeiro capítulo desta pesquisa, sob a luz dos estudos históricos de Jean Jacques Roubine e Patrice Pavis, sobre as origens do dispositivo cênico *caderno do encenador*, que nos apresenta a sua importância mediante o seu caráter de registro, seguindo para o caderno construído para o *Cântico das Lembranças: Em Odara*, apresentando os cadernos do poeta Max Martins e as imagens desérticas do pintor Salvador Dalí, sendo indutores para a criação deste, visto que as imagens desérticas apontam também para as personagens, disparando a criação das lâminas do caderno, ao fim do primeiro capítulo, a criatividade inerente ao artista envolto por todo um contexto cultural é apresentado sob a ótica da artista plástica Fayga Ostrower.

No segundo momento, o fazer do encenador encontra os procedimentos de construção, ocorridos nos ensaios, assim como encontra o foco principal de seu trabalho, os intérpretes, a partir de então o encenador se lança, à procedimentos que possibilitem aos intérpretes a devida apropriação das personagens, assim como a criação de um movimento novo, vivo e desprovido das técnicas já trabalhadas anteriormente por estes, para tal a construção têm como maior inspiração a *representação não interpretativa* de Luís Otávio Burnier, que aponta aos métodos das *ações físicas*, método de Constantin Stanislávski.

No entanto é uma outra visão do método que apresentaria mais valia para a construção de *Cânticos das Lembranças: Em Odara* esse parte dos estudos das *ações* de Jerzy Grotowski que continua a investigar as *ações*, entendendo o *impulso* um dos

elementos que a compõe, de modo diferente do seu criador no que diz respeito ao percurso seguido por ele, se para o primeiro ele apresenta-se enquanto um caminho que vai do *externo* para o *interno* do corpo, para Grotowski ele percorre o caminho oposto: do *interno* para o *externo*, a investigação que segue sobre o método é guiada pelos estudos de Burnier, Matteo Bonfitto e Eugenio Barba.

A *representação* construída aponta para construções sólidas como as *subpartituras* e *partituras* do intérprete, além de fazer rememorar esta encenadora, de uma construção enquanto atriz que também tinha a *representação* como base, À *Distância de Macbeth* a partir de então se lança questões e reflexões, acerca do olhar da atriz na construção da poética do encenador dentro do *Cânticos das Lembranças: Em Odara*, que ainda proporciona à encenadora em um segundo momento, adentrar a cena junto ao antigo parceiro de trabalho, dividindo-a generosamente com seus intérpretes, num dançar próprio da atriz, que também busca uma completude, que é de algum modo maravilhosamente suprida ao lado destes.

Ao longo do segundo capítulo, um caminho foi sendo construído, proporcionando pistas, que se seguidas podem vir a apontar uma poética, mas é necessário transcender nesta busca, o próprio olhar, dilatando-o a escuta daqueles envolvidos no processo, por este motivo, as impressões dos artistas mostra-se presente.

Além da escuta sensível acerca do processo, há e se escutar sensivelmente a obra feita, pronta e apresentada ao público e por fim, aceitar o caráter transitório da própria obra, Cecilia Salles diria, acerca da autonomia da obra que esta:

[...] cria sua própria realidade, dando a sensação de que o artista “só cumpre ordens”. Uma vez que o artista tenha imaginado um objeto com determinadas características, este transforma-se em um universo real. Ele não pode destruir esse fato fingindo ou pensando que não o imaginou, ou mesmo que o imaginou de outro modo. Esse objeto, que vai se tornando verdadeiro, é tão real quanto a realidade externa à obra, a ponto de o artista ser afetado por ele. (SALLES, 2009, p.141).

Para a afirmação de uma poética faz-se necessário aceitar as transformações naturais, daquilo que se criou, assim como as transformações que estas irão gerar em seu criador.

Mediante as transformações necessárias a construção do *Cânticos das Lembranças: Em Odara* e a participação na cena, num segundo momento do próprio encenador, há de se acreditar, que a obra criada gerou em seu criador uma *poética* na

construção, a poética da *encenadora-intérprete* onde o olhar da intérprete mostrou-se presente tanto na construção do *Cânticos das Lembranças: Em Odara*, ainda não estando em cena, o que haveria por sua vez proporcionado um ângulo privilegiado da construção visto que o encenador se encontra em constante e íntimo diálogo com o intérprete.

A poética desvelada também aponta para uma construção que buscou a expressividade plena do intérprete pelo viés do movimento, tomando o ângulo proposto pelo “movimentar-se” como prática flexível, podendo estabelecer-se entre o transitar da Dança e do Teatro. Tomando a necessidade íntima pela expressividade plena, como força motriz capaz de gerar por sua vez, mecanismos próprios em busca da expressividade, não se condicionando a uma técnica rígida. A poética também afirmou a importância das construções pautadas em uma *representação não interpretativa*, vendo nelas, um modo de trazer vida, acreditável as personagens.

Uma poética desvelada, surgida em um plano mais amplo, plano das projeções artísticas geradas a partir das necessidades dos intérpretes e encenadora. Surge a partir daí uma questão: Como essa poética se daria em um sistema mais rigoroso, como o sistema escolar? Há espaço para o *encenador-intérprete* e sua *poética* no âmbito escolar? Esta ainda manterá a mesma força e verdade, frente às metas do próprio sistema escolar? Como fazer-se ouvir o aluno e transformá-lo por sua vez em um *intérprete*?

Como fazer entender aos pais e a própria escola que para se construir um intérprete, não basta apenas caracteriza-lo e vesti-lo para algum evento escolar para alguma das muitas datas comemorativas presentes no calendário escolar? Que se precisa respeitar o tempo de cada aluno?

Neste âmbito da criação, ainda há o questionamento acerca das proporções em que se dará a criação, advinda do *aluno-intérprete* e do *encenador-intérprete*. Um acordo precisa ser estabelecido, este que não pode se dar através do completo abandono das projeções do encenador, assim como também não pode como medida extrema levar à cena personagens que parecem não ter vida, mecanizados, por alunos que não o tomam sendo seus.

O olhar do encenador-intérprete, permitindo-lhe a visão pelo ângulo do intérprete, poderia amenizar (e humanizar) esta relação? Ou pelo contrário geraria uma verdadeira disputa entre querereres?

Seria necessário transformar-se em um *ensinador* ou ainda em um *ensaiador*?

Como pontuaria Patrice Pavis (PAVIS, 2003, p.292,293), no início desta pesquisa, em sua *Análise do Espetáculo*, onde o primeiro mataria as verdades do ator e de sua criação na ambição de reger todo o processo, e o segundo que seria apenas, um organizador dos atores e seus objetos.

Quando pela primeira vez essas questões surgiram frente à construção do *Cânticos das Lembranças em Odara*, a solução deu-se ao nível de uma escuta sensível, e de flexibilidade de ambos, intérprete e encenador. O que me leva portando a afirmar que mesmo esta construção se dando em um plano amplo de projeções artísticas, as medidas adotadas deram-se a partir da visão de um encenador também *docente*, que estava alí antes de tudo, para guiar-lhes, dando-lhe induções, impulsionando-os a criação, e de algum modo construindo ante a estes, o que se havia idealizado, sempre de modo flexível.

Percebo que na prática realizada não se construiu apenas a poética do *encenador- intérprete*, mas algo além: A poética do *encenador-intérprete-docente*. Aquele que haverá de construir, partindo de múltiplos olhares, não encontrando desta maneira, barreiras entre estas funções, visto que todas compõem o olhar da encenador e são frutos de um trajeto de vida artística, refletidas em seu fazer.

Que em frente à realidade escolar, constituirão uma escuta *sensível*, a ser utilizada ante ao aluno, dada em comum acordo.

Quanto aos pais, a escola e as próprias expectativas geradas em torno deste educador que adentra o âmbito escolar, na expectativa de que este cumpra todo um calendário, há de se percorrer um longo caminho, estruturado na escuta, e flexibilidade de ambos os lados. Há de se compreender que se deseja sobretudo construir um intérprete, e que este necessita de tempo, para a construção, afinal como nos afirmaria o educador Paulo Freire:

Formar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho de destrezas (FREIRE 1996, p.15).

Criar significa a construção de novos caminhos, tanto na formação dos alunos, quanto na dos pais e professores, visto que a arte do teatro dentro, de muitas escolas ainda está a dar seus primeiros passos junto aos pais, professores e alunos.

Este caminho se dará todas as vezes que pais junto aos filhos adentrarem pela primeira vez uma sala de aula de teatro, para aquele que será o primeiro dia de teatro desse aluno, sob o olhar de cada pai, ao levar pela mão um pequenino sentirei a grande responsabilidade na qual se constitui o transmitir do teatro.

E estarei a partir novamente do olhar da *encenadora-intérprete-docente* em busca da liberdade criadora, deste pequenino ao qual tomarei enquanto um futuro intérprete.

Por fim desejo que estas reflexões, gerem outras, dando luz a novas pesquisas de encenadores, propondo-lhes um olhar do *encenador-intérprete-docente* que consiga ante aqueles que darão vida as suas projeções, estabelecer junto à eles o vôo, típico dos pássaros que só intérpretes em livre movimento, podem estabelecer.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: LTDA, 2012.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectivas, 2009.
- BUNIER, Luis Otavio. **A arte de ator**: da técnica á representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CAMPOS, Haroldo. **Èden**: Um tríptico Bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAFETORAH.COM.> <http://www.cafetorah.com/portal/taxonomy/term/243><acesso em 20/04/2012.
- DALÌ, Salvador. Galeria de artes>http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/963< Acesso em 19/04/2012.
- EIRÓ, Jorge. Cultura Pará(2012). Acesso ao blog: > <http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>< em 06/04/2012.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: EGA, 2002.
- [Hekman](http://library.calvin.edu/hda/) Digital [Archive](#). Imagem de *Ryszard Cieslak's* < <http://library.calvin.edu/hda/>> acesso em 12/02/2012.
- LOBOS, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição**: teatro do movimento. Brasília: LGE, 2008
- MERLEAU- PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1999.
- MEMORIA VIVA. Acesso em 09/01/2012 <<http://drummond.memoriaviva.com.br/alguma-poesia/>.
- NEVES, Neide. Klauss Viana: **Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de criação**. Petrópolis, vazes, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: perspectiva, 2003.
- ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SALLES, Cecília. **Redes da criação**: Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

SALLES, Cecília .**Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp,2009.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**.trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1958.