

Uma nau de loucos em construção

Maria Everalda Almeida Sampaio

Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes – USP
Doutoranda – Pedagogia do Teatro – Or. Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e Co. Prof^a Dra.

Helena Katz

Bolsista CNPQ

Atriz-dançarina

Palavras-chave: movimento, *corpouloco*, anteparo e *Corpomídia*.

Pretendo analisar a estrutura da construção cênica desta nau dentro de um dos núcleos do Cepeca¹, e como são utilizados o movimento do *corpouloco* e os anteparos². A Teoria do *Corpomídia*, de Helena Katz e Christine Greiner, é um dos pilares teóricos desta pesquisa, mas nesta ocasião devo dialogar com a disciplina de Pós-Graduação - *Encenação e processos compartilhados de criação*: da criação coletiva ao processo colaborativo - ministrada pelo prof. dr. Antonio Araújo.

Este projeto de construção começou em setembro de 2009, mas os primeiros contatos com sua materialidade tiveram início dois meses depois e, aos poucos, o processo criativo se ampliou e trouxe uma miríade de possibilidades. Muito no início, ainda sozinha, sentia enorme dificuldade de lidar com a criação cênica, faltava o olhar do outro para completar o sentido do teatro.

Em meados de março, Rejane Kasting Arruda convidou-me para criarmos um dos núcleos do Cepeca, e iniciamos uma nova etapa, a qual se encontra em plena atividade.

Estamos ensaiando sozinhas ou com um outro colaborador e trazemos o resultado para o núcleo. Assistimos uma a outra, sugerimos, compartilhamos, colaboramos, porém a palavra final é da *pesquisatriz* autora. Não assumimos o papel de encenador do espetáculo da outra, apenas do próprio trabalho, e depois apresentamos aos *pesquisadores* do Cepeca.

Ao mostrarmos o que foi concebido uma a outra, assumimos o papel de colaborador, uma espécie de co-encenador ou codramaturgo, pois algumas idéias são aceitas e colocadas no espetáculo. Questionamos sobre as escolhas realizadas, sugerimos e assumimos a função de técnico na apresentação ao Cepeca. Entendemos o Cepeca como público, mas extremamente especializado.

¹ O Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA) teve início em 2006, quando o prof. dr. Armando Sérgio ministrou a disciplina *Exercícios específicos para o ator I e II*, no primeiro e segundo semestres daquele ano, respectivamente. Em 2007, os alunos montaram o espetáculo *Um Ônibus chamado S... P... (Sem Pudor)*, e, em seguida, surgiu o CEPECA, sempre sob a orientação do prof. Armando.

² O anteparo é um termo criado pelo prof. dr. Armando Sérgio da Silva na sua livre docência *A Oficina da Essência*. Ele afirma que o anteparo é uma proteção para o ator, pois o protege da falta de ação dramática

Ainda com Rejane Arruda, há momentos de longas conversas sobre o roteiro pretendido, seus porquês, coerência dramática, lógica do personagem, produção dos elementos cênicos e tudo que for selecionado. Dessa forma fomos montando o esqueleto do espetáculo, sem, até o momento, nos atermos aos detalhes.

Podemos dizer que estamos vivenciando um processo colaborativo, a partir do entendimento de Luis Alberto de Abreu³, quando ele afirma que este “... é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral”, se estamos tratando aqui de dois monólogos? Não, porque improvisamos e criamos sozinhas e temos a autonomia sobre as nossas escolhas, aceitamos sugestões, mas a última palavra é de cada uma frente a sua criação.

Entretanto outras características deste processo estão presentes fortemente, como é o caso da dramaturgia, a qual se apresenta inédita, em ambos os monólogos. Em um deles, ela surge da inspiração do romance *Minha Vida*, de Suzana Flag, pseudônimo de Nelson Rodrigues, e, no outro, do movimento do *corpólouco*, textos recortados de poesias e documentários, entre outros. Essa dramaturgia é confeccionada textual e cenicamente não só pelas atrizes em cena, mas pela participação do público do Cepeca e outros artistas que venham a colaborar.

Contudo a autoria, dramaturgia e encenação do espetáculo são assinadas pelas *pesquisatrizes*. Sendo assim, há uma descaracterização do que Abreu chama de processo colaborativo, ou apenas ocorre uma situação não imaginada na sua formatação? Porque no seu conceito de processo colaborativo o ator assume uma outra função, e aqui são assumidas várias, o que não seria recomendável dentro de um grupo, principalmente se pensarmos no atuar e dirigir, ou mesmo ser dramaturgo e diretor. O acúmulo dessas funções pode trazer à tona a questão da centralização do poder, o que proporcionaria um retrocesso aos modelos anteriores, agora rejeitados.

A questão da autoria no processo colaborativo é, ao mesmo tempo, clara e turva, pois fica difícil delimitar suas fronteiras. Quando se está criando em cena, as imagens, gestos, movimentos, ritmos e tudo mais que surge, neste momento, e que até escapam da nossa consciência, podem ter uma autoria assinada? Como fica todo o conhecimento escrito naquele corpo e naquela mente antes da cena? Ele pode ser considerado um co-autor da criação cênica? Mas exatamente devido a estas individualidades é que a criação pode ser exclusiva de “Y” e não de “X”?

No processo colaborativo, menos do que na criação coletiva, a autoria torna-se um elemento diluído. Ao mesmo tempo em que, dentro de um grupo, o ator cria uma determinada cena, esta passa pela aprovação de todos, podendo ser modificada e

³ Cf. ABREU, Luis Alberto de. *Processo colaborativo: relevo e reflexão sobre uma experiência de criação*. Santo André: Cadernos da Escola Livre de Teatro, nº 0, mar. 2003.

reelaborada, surgindo assim um novo autor. No núcleo, isso não acontece em sua plenitude. A cena criada pode vir a ser modificada, devido às sugestões do público, mas sempre será reestruturada pelo mesmo autor.

Outra característica do processo presente no núcleo é a crítica, o diálogo construtivo, “isso faz do processo colaborativo uma relação criativa baseada em múltiplas interferências”⁴. Estas podem alterar a criação de um ator e desagradá-lo, mas, por outro lado, estimula a continuidade da montagem. Fato que também é verificado no processo do núcleo e do Cepeca. Esse exercício do desapego pelo ator é bastante interessante na sua formação artística. Não basta ser uma crítica estética, deve ter “um olhar criativo” sob uma “perspectiva” do que se deseja alcançar, e não sobre o resultado alcançado até o momento.

No processo criativo de cada *pesquisatriz* alguns procedimentos são utilizados por ambas, como, por exemplo, a utilização dos anteparos⁵, a busca permanente pela *potencialidade expressiva*⁶ na cena e a impressão digital⁷. Agora sinto-me mais à vontade detalhando a minha criação.

Parto da observação do *corpouco*⁸ nas ruas de São Paulo. Filmo, assisto a eles várias vezes, repito-os, crio uma partitura, mas tão logo percebi que a sequência fixa dos movimentos bloqueava minha criatividade, iniciei outro percurso. Comecei a repeti-los livremente, já mais orgânicos no meu corpo, e, sem que eu os planejasse, iam surgindo um a um durante a improvisação.

Para criar essa dramaturgia, escolhi a saudade como tema norteador. Pesquisei imagens, textos, músicas e elementos cênicos que a concretizassem em cena. Utilizei uma mala, argila em pó e barro, água e balões cheios de gás helio, frase impressa e recortada, bolinhas de gude, plástico de colchão de casal, lanterna de papel, letreiro manual, turíbulo, entre outros.

⁴ Cf. Id. Ibid.

⁵ O anteparo é um elemento escolhido pelo ator e levado para o momento da improvisação, com a finalidade de possibilitar a construção de micro-cenas, e estas ajudam a construção do espetáculo. O anteparo protege o ator e abre novos caminhos na construção cênica, além de estimular o processo criativo. Pode ser uma música, palavra, imagem, objeto entre outros.

⁷ O gesto inconsciente tem a propriedade de ser, em primeiro lugar, original e autêntico pois é marca registrada de toda a experiência de conhecimento e, portanto memória corporal do aluno/ ator e, em segundo lugar, muito forte, pois são reações que, na maioria das vezes surpreendem seus próprios autores. /.../ São a essas reações, essas pérolas orgânicas, que não devem ser perdidas, as quais eu chamo de “Potencialidades Expressivas”. SILVA, Armando Sérgio da et al. *Cepeca: uma oficina de PesquisAtores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010, p. 88.

⁷ *Impressão digital* é mais um conceito utilizado pelo prof. dr. Armando Sérgio da Silva na Oficina da Essência, para definir a “sua maneira pessoal e intransferível de reagir a estímulos físicos, propostos pelos próprios atores, segundo os “impulsos dramáticos” ou “microcenar” definidas a partir dos primeiros estímulos. Cf. Id., Ibid., p. 78.

⁸ *Corpouco* é o corpo do indivíduo considerado insano. Optei por esta grafia, para iniciar um diálogo com o *Corpomídia*.

Tenho selecionado vários anteparos: sonoro, literário, musical, tátil, imagético, textual entre outros. O anteparo é um instrumento técnico facilitador e estimulador no ato de criação do ator, que está sendo aprimorado principalmente dentro do CEPECA. Segundo o prof. Armando Sérgio, o anteparo é um protetor, o ator fica amparado em algo concreto, diminuindo as chances de ele cair para o estereótipo, clichês ou vícios gestuais.

A utilização do anteparo requer alguns procedimentos, como, por exemplo, escolha, improvisação, repetição, detalhamento, composição. Estes se cruzam e se reapresentam durante e no processo criativo. De forma simplificada, pode-se afirmar que o ator escolhe o anteparo, segue para o jogo, e da interação entre ambos surge a ação cênica, a qual desemboca na criação da dramaturgia. No entre a ação e a dramaturgia cênicas estão todos os elementos do acaso e do imprevisível.

Para mim, eles surgiram da minha bagagem de conhecimento, pesquisa de campo, emoções, sentimentos, valores, visão de mundo e de todas as associações que fui capaz de construir. Observando os doentes mentais nas ruas de São Paulo e os seus pertences, constatei que eles carregavam muitas sucatas, que a meu ver não tinham nenhum sentido. Resolvi levar para a cena este universo, o qual foi transformado em anteparos cênicos que facilitaram a construção desta nau. Para esclarecer melhor, vou tomar como exemplo a mala, bexigas e o plástico do colchão.

Um dos doentes mentais que filmei usava uma mala velha, cheia de sucata, além de sacolas. Sendo o meu tema a saudade, no meu entender a mala já trazia em si um significado explícito, que me oferecia esta associação e, ao mesmo tempo, era um elemento daquele universo. As bexigas cheias de gás helio me remetem à infância e materializam a saudade, pois elas escapam de mim e ficam no teto, fingindo que se foram. O saco plástico de colchão de casal, por ser grande, parece acolher o mundo, e na cena ele é um companheiro em qualquer situação.

A potencialidade expressiva é perseguida por qualquer ator, pois é aquele gesto, intenção, voz, movimento, olhar encontrado diferenciado, não coloquial, mas teatral, artístico na sua essência. Esta busca tem de ser permanente, para que o ator não caia na repetição

automática e seja vivo em cena. Não é algo fácil de se conquistar e nunca se pode largá-lo pelo caminho. É um frescor que deve permanecer com o ator.

Esta *potencialidade expressiva* tem por objetivo se transformar em linguagem simbólica, subjetiva, que conversa com a subjetividade do público. É o fenômeno arte. A *potencialidade expressiva* leva consigo a *impressão digital*, a marca do ator, sua individualidade, um traço que só poderia ser executado por aquele corpo. Ao repetir o movimento do *corpoulouco*, proveniente de um outro corpo, atualizo-o no meu e recrio-o com a minha *digital*, indo ao encontro do objetivo da dramaturgia cênica.

Pelo que tenho vivenciado neste processo, cheguei à conclusão que o processo colaborativo não está presente com todas as suas características, como podemos observar, por exemplo, no Teatro da Vertigem, mas há traços de um processo colaborativo em desenvolvimento entre a criação dos dois monólogos.

Bibliografia

- ABREU, Luis Alberto de. *Processo colaborativo: relevo e reflexão sobre uma experiência de criação*. Santo André: Cadernos da Escola Livre de Teatro, nº 0, mar. 2003.
- BUENAVENTURA, E.; VIDAL, J. *Notas para um método de criação coletiva*. Revista Camarim. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, ano 9, nº 37, 1º sem., 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Estudos, nº 61. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2006.
- GARCIA, S. *Teoría y práctica del teatro*. Santafé de Bogotá: Ediciones Teatro de La Candelaria, 1944.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.
- LAKOFF, George e Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- SILVA, Armando Sérgio da et al. *Cepeca: uma oficina de Pesquisatores*. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.