

Corpo e imagens que imaginastes

Prf^a Dr^a Maria Ângela De Ambrosis P Machado
Escola de Música e Artes Cênicas-UFG
Professora Adjunta – Doutora em Comunicação e Semiótica- PUC - SP

Prf^a Ms^a Marcela dos S Lima
Escola de Música e Artes Cênicas – UFG
Professora Assistente - Mestre em Artes Cênicas - UFBA

Esse estudo baseia-se na análise dos processos criativos para a construção do espetáculo *Claricianas* dos alunos do primeiro ano do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Objetivamos refletir sobre a construção de um estado orgânico de atuação do ator confluindo corpo, voz e imagem cênica. Compreendemos que este estado orgânico desenvolve-se no contexto de busca de novas formas perceptivas e expressivas no trabalho criativo do ator. Esse processo tem por base o trabalho de criações de partituras corporais/vocais a partir de imagens da obra *Água Viva* de Clarice Lispector.

Palavras chaves: corpo, imagens, processo de criação.

Clareando “Claricianas”

*“Esta é a vida vista pela vida.
Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa”.*
Clarice Lispector

Este artigo pretende trazer para discussão algumas questões que permearam o processo de criação do espetáculo “Claricianas”, baseado na obra de Clarice Lispector, *Água Viva*, junto aos estudantes das disciplinas de Oficina do Espetáculo I e II, da Escola de Música e Artes Cênicas -UFG, realizadas respectivamente no 1º e 2º semestres de 2010. Esta reflexão vem fundamentada em nossa experiência na condução do processo criativo do espetáculo, pontuando algumas hipóteses de trabalhos artísticos decorrentes do próprio fazer teatral deste espetáculo. As pontes teóricas vêm fundamentadas em nossas respectivas pesquisas cuja confluência tem registro na questão do corpo, imagem e estudos de gêneros no processo criativo.

Este processo de criação, da concepção do espetáculo à criação das cenas vem sendo feita pelas professoras e alunos em um processo colaborativo de criação, inclusive, a seleção da obra literária *Água viva*, de Clarice Lispector.

Água Viva nos invade de imediato de imagens. Essas imagens foram trazidas pelos estudantes em seu contato com a vida e obra de Clarice. O trabalho de consciência e pesquisa corporal vem sendo suporte para a tradução dessas imagens nas cenas e nos corpos dos estudantes.

Claricianas é construído não somente em *Água Viva*, mas também em textos biográficos e entrevistas. Além das imagens construídas pelos alunos eles também contracenam com as novas mídias, ou seja, são imagens da obra e vida de Clarice Lispector

projetadas em seus corpos e no ambiente, mudando assim, seus referenciais em relação à encenação.

Água Viva serviu como a metáfora da chave que se refere Bachelard: abriu do corpo-casa de cada aluno uma infinidade de tesouros. Mas a chave não age sozinha, mas se encarrega do desconhecido e do possível. O tesouro torna-se de novo objeto imaginário, gerador de hipóteses e de sonhos, aprofunda-se e vai além de si mesmo, para uma infinidade de outros tesouros (BACHELARD, 2005)

Claricianas gira em torno dessa idéia, em torno de algo a ser decifrado. O espectador deve desnudar os olhos para vesti-los com aquilo que melhor o convém, ou seja, o espectador deverá adquirir uma presença crítica, realizar suas escolhas, nada é dado, tudo deve ser desvendado, descoberto. Deve-se engolir pela garganta dos olhos e ver de dentro, para pelo menos tentar desvendar as imagens singulares oferecidas de corpo e de alma por cada aluno/ator.

Em sua pesquisa como artista e pesquisadora das Artes Cênicas, Marcela Lima (2009) observou o crescente número de adaptações de textos literários para o teatro e em especial os de Clarice Lispector. Constatou que, cerca de dezoito obras de Lispector foram encenadas em diferentes palcos (brasileiros e no exterior), entre elas: *A hora da estrela*, *Água viva*, *A paixão segundo G.H.*, entre outras. Clarice deixou apenas um texto dramático, a tragédia *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, considerado por alguns estudiosos apenas como um esboço de uma peça teatral. Mesmo assim, o que se observa, é que Clarice está no universo das poucas escritoras com tantas obras levadas para fora do seu habitat natural. O desafio de atores e atrizes em corporificar na cena teatral Clarice é uma questão que desperta instigante interesse de pesquisa.

Clarice Lispector retrata em sua escritura uma urdidura do universo feminino tecido pelas temáticas do amor, do ciúme, da tristeza e da solidão. “Personagens femininas ‘com rostos ascéticos’, ‘economia de expressão’, ‘voltadas para o sacrifício’, casadas e que, de repente, vêem descortinar-se uma liberdade que as restitui enquanto seres viventes são freqüentes em sua obra” (GOMES, 2007, p. 130). Estas características de personagem tem sido para nós mapa de navegação para a construção do espetáculo bem como para os estudantes na construção das personagens e de cenas.

Além disso, a ensaísta Elódia Xavier assinala que “é, grosso modo, somente a partir de Clarice Lispector que não só a mulher começa a ocupar um espaço significativo na cena literária brasileira, como também começa a produzir uma obra que se peculiariza” (XAVIER, *Apud*, PATRICIO, 2006, p.15). Ou seja, a condição feminina passa a ser problematizada por Clarice Lispector e coloca em questão a ideologia masculina dominante. Essa escritura feminina retrata o resgate de uma identidade, não apenas do “ser” mulher, mas também enquanto sujeito singular e humano. Esse sujeito feminino é parte de um coletivo maior que

é a própria sociedade e, o corpo-sujeito feminino, representado na literatura de autoria feminina, é local de inscrições sociais, políticas e geográficas. Neste aspecto, o processo criativo de *Claricianas* tem buscado subsídios nos estudos culturais acerca da relação de gênero, além de constituir forte e instigante justificativa como temática cênica.

A autoria feminina é sinal de transgressão. Constitui ato de ousadia, na exibição de um corpo estranho, no conjunto consagrado de obras oferecidas a uma coletividade. A autoria feminina corresponde à imposição de uma consciência que se reconhece no direito de apropriação de um espaço do discurso. Esse acontecimento assinala ruptura reveladora de ultrapassagem de etapa da evolução. (WEIGERT, *Apud*: PATRICIO, 2006, p.7)

Portanto, o testemunho feminino tão presente nos escritos claricianos evoca o problema de pesquisa: o que existe na escritura de Clarice Lispector que suscita o interesse do universo teatral em adaptá-la e corporificar personagens femininas de universos tão singulares? Ou seja, o imaginário feminino na carne, a carne constituída das relações humanas, as relações humanas em gênero, número e grau, embrenhadas em imagens, imaginário e crenças.

Pelo corpo estamos enredados no mundo e o mundo em nós, então essa literatura, que nasce de um corpo, nasce de um mundo-corpo-feminino construído nas relações com o mundo sensível. Mas a forma como se percebe o mundo nunca poderá ser “neutra”, pois também está vinculada a uma sociedade e a uma cultura, sofrendo influências, contágios culturais e sociais.

Vemos assim que um dos veios criativos mais eficazes para o processo de criação dos atores (e por conseguinte do espetáculo) constitui-se do trabalho de consciência e expressão do corpo e a construção de imagens decorrentes desta pesquisa corporal.

A questão do corpo no teatro vem ganhando cada vez mais importância seja como objeto de estudo de pesquisas acadêmicas seja como eixo de pesquisa da linguagem teatral. É sob esta segunda perspectiva que esta reflexão terá prosseguimento.

De fato, como também observado por Azevedo (2002), o trabalho corporal sistematizado gera transformações qualitativas no trabalho de criação e interpretação do ator. Este aprofunda seu conhecimento acerca de seu corpo e seus recursos de expressão, intensifica sua presença cênica, promove e instaura o estado de atenção e prontidão necessários à percepção das sensações, dos estados corporais, das idéias, dos pensamentos e das imagens que o corpo produz. O ator desenvolve a consciência e a compreensão de sua ação em cena.

Em nossa condução no processo de criação do espetáculo *Claricianas* objetivamos o desenvolvimento de uma das habilidades previstas do trabalho corporal para atores que é a capacidade de percepção das imagens que o corpo cria no espaço, ou seja, a consciência das imagens criadas. Assim, uma vez de posse de elementos do universo poético e biográfico de Clarisse, o processo criativo consistiu em um treinamento focando a habilidade

do ator a interagir com o ambiente de pesquisa. Trata-se de uma hipótese que reconhece a complexidade da relação entre corpo e ambiente, compreendendo a complexidade particular desses dois sistemas no espaço, não se tratando de uma simples questão de estímulos e respostas, mas da constituição de uma complexa rede de relações.

Esta perspectiva de construção deste processo criativo encontra sintonia com as análises do teatro contemporâneo traçadas por Lehmann ao buscar delinear o universo criativo presente no denominado Teatro Pós Dramático. Em suas análises, Lehmann enfatiza que o corpo no teatro dramático tem a função de significar. “Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era um problema nem um tema autônomo do teatro dramático” (LEHMANN, 2007, p. 332). A partir das vanguardas artísticas do começo do século XX, o corpo do ator constituirá a expressão cênica, ou seja, a corporeidade da cena, como signo e não como significação. Ora, sob este ponto de vista, constituir o corpo como signo implica em locá-lo no universo semiótico não como significado mas como criador de sentido, de imagens e de pensamento.

O espetáculo não se justifica mais pela grande epopéia de uma bela narrativa, mas pela epopéia do corpo vivo em cena, da capacidade de tocar os sentidos e as sensações dos espectadores por meio do toque e das sensações dos atores em cena, portanto, os corpos e as imagens cênicas constituem, como signos icônicos¹ aptos a gerar imagens, sensações, sentidos e pensamentos nos espectadores. Que seja!

No Teatro Pós Dramático, o corpo “afeta” o espectador menos como informação do que como comunicação. Essa comunicação corresponde, sobretudo, ao modelo de “contágio” pelo teatro, à maneira da metáfora de Artaud em “O teatro e a peste”. A comunicação como contágio por uma bactéria não é transmissão de informação; antes, equivale a uma fusão e uma participação miméticas (LEHMANN, 2007, pg.338).

Do ponto de vista dos estudantes, mergulhar neste universo de pesquisa teatral os coloca já de pronto frente às questões da instabilidade e da imprevisibilidade do fazer artístico no teatro onde, então, um modo possível de poder navegar neste mar de imprecisões é o estar presente, ter escuta, agir e reagir ao que está dado e não ao que está subentendido: presença cênica.

Referências

- AZEVEDO, Sonia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: *Perspectiva*, 2002.
- BARCHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GOMES, André Luis. **Clarice em cena**. As relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

¹ Signo icônico está fundamentado na semiótica peirceana cuja característica é a representação qualitativa do objeto do signo gerando novo signo também ele icônico no interpretante. (Peirce, 1975).

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

LIMA, S. Marcela. **Corpo, maturidade e envelhecimento**. O corpo feminino e a emergência de outra estética através da dança. Dissertação de Mestrado. PPGAC/UFBA, 2009.

MACHADO, Maria Ângela De A P Machado. **Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown**. Tese de doutorado (Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. (Trad.) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3º ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006.

PATRICIO, Rosana Ribeiro. **As filhas de Pandora**: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: 7 Letras; Salvador, BA: FAPESB, 2006.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**: textos escolhidos. Org. e trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.