

CASTRO, Rita de Cássia de Almeida; CURI, Alice Stefânia. **Experiências do corpo cênico na criação da obra teatral *Abensonhar***. Brasília: Universidade de Brasília. Departamento de Artes Cênicas; Professoras Adjuntas. Atrizes e diretoras.

Resumo

As autoras deste artigo e uma turma de quatorze estudantes elegeram o livro *Histórias Abensonhadas*, de Mia Couto, como inspiração para a criação da peça *Abensonhar*. Ao longo do processo criativo, iniciamos nossa prática diária com um *espaçotempo* dedicado ao silêncio, que favorece um estado de presença indispensável ao corpo cênico. Esse momento se configurou como metodologia de preparação para o estado criativo e enquanto marco de resistência ao excesso de estímulos e à aceleração dos tempos vitais a que estamos sujeitos cotidianamente. Em seguida, dedicamo-nos ao exercício de nos olharmos longamente nos olhos, ampliando o espaço de escuta de diferentes dimensões de alteridade, e da percepção dos sentidos que emergem nesse *entre*. O texto apresenta, ainda, impressões de estudantes sobre o processo.

Palavras-chave: experiência, estado de presença, corpo cênico.

Abstract

The authors and a group of fourteen students selected the book *Estórias Abensonhadas* by Mia Couto as an inspiration to create the theatrical production *Abensonhar*. Throughout the creative process, we begun our daily practice with a *spacetime* dedicated to silence, which favors a state of presence that is indispensable to the scenic body. This moment configured itself as a methodological preparation for the creative state and as a mark of resistance to the excess of stimuli and the acceleration of the vital time to which we are all subjected in our everyday life. Later we dedicated ourselves to the exercise of looking ourselves in the eyes for a long time, widening the listening space of different dimensions of otherness and the sense perception that emerges in this in-between state. The text also presents impressions from the students about the process.

Keywords: experience, state of presence, scenic body.

Nós temos olhos que se abrem para dentro,
esses que usamos para ver os sonhos.
(Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*)

O espetáculo *Abensonhar*, inspirado em textos do autor moçambicano Mia Couto, foi desenvolvido no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, no contexto do processo de Diplomação em Interpretação Teatral, que ocorre, desde a reforma curricular implantada em 2009, em três semestres de pesquisa e criação.

No primeiro semestre, é oferecida a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (MPAC), quando ocorre, coletivamente, a escolha do tema ou texto a ser montado, bem como se delineiam alguns princípios norteadores do processo criativo. Ainda nessa disciplina são estudadas perspectivas metodológicas de pesquisa, e esboçadas, individualmente, as primeiras hipóteses dos projetos monográficos dos

estudantes. Também nesse primeiro semestre, a turma indica professores que gostaria que orientassem a criação.

No semestre seguinte, há a disciplina Projeto em Interpretação Teatral, na qual a pesquisa cênica tem continuidade e se dá a montagem da primeira versão do espetáculo. Esse semestre se finaliza com apresentações abertas ao público e com a realização de uma banca que avalia e dá retornos críticos relativos à obra encenada e aos desempenhos dos atores.

Já no terceiro semestre, durante a disciplina Diplomação em Interpretação Teatral, o grupo pode dar continuidade à pesquisa, debruçar-se sobre os comentários recebidos e aprimorar a obra, realizando, ao final, novo ciclo de apresentações, e participando de uma segunda sessão da banca, montada com os mesmos professores do semestre anterior. Paralelamente aos dois semestres de montagem, ocorrem as disciplinas Trabalho de Conclusão de Curso 1 e 2, em que os estudantes desenvolvem a escrita da monografia relativa ao processo em curso.

Ao longo do primeiro semestre de 2013, as autoras deste texto foram indicadas, por parte de uma turma de MPAC, para condução de um processo de diplomação. A professora Rita já havia sido a responsável pela disciplina MPAC, e acabou, dessa forma, acompanhando todo o ciclo de diplomação da turma em questão. Nós, professoras e autoras, já tínhamos uma parceria, consolidada em projetos de pesquisa e extensão ligados ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, coordenado por ambas. Essa parceria, estendida a um processo criativo em ambiente de ensino, fortaleceu-se ganhando outras perspectivas.

Desde nossas pesquisas de doutorado já perseguíamos caminhos ligados a tradições não ocidentais, com vieses de práticas a um só tempo corporais e anímicas, enquanto caminhos para o exercício meditativo de esvaziamento, e como modo de produção de presença cênica, em uma apropriação poética dessas tradições. Nosso objetivo com este texto é narrar como aspectos dessas pesquisas ganharam contornos pedagógicos no âmbito de formação de ator e criação. Destacaremos alguns procedimentos adotados que, a nosso ver, facilitaram a escuta e o fluir harmônico e polifônico do trabalho coletivo. Tais princípios de trabalho contribuíram ainda no tecer e desvelar de diferentes camadas de sentido das obras de referência eleitas.

Compreendemos e abraçamos a disposição colaborativa como base de qualquer trabalho coletivo. A dimensão ética que essa condição assume em contextos acadêmicos e artísticos foi algo que norteou nossa conduta enquanto professoras diretoras nesse caminho. A turma reverberou de modo positivo em relação a essa perspectiva, co-responsabilizando-se com empenho, criatividade e competência pelos inúmeros campos de atuação que um processo criativo pede. Atribuímos parte dessa disposição à natureza de determinados procedimentos que realizávamos cotidianamente.

Algumas perguntas nortearam nossa condução. Como aguçar, refinar o olhar e a interlocução em relação à alteridade, visando ao encontro, ao desvelar de invisibilidades e ao deslocar de ideias e percepções instituídas ou automatizadas? Como cultivar a atenção, e que natureza de atenção é desejável e necessária a um processo criativo?

Atentas a tais desafios, acordamos com a turma um roteiro diário de práticas voltadas à construção de um estado favorável à imersão no trabalho técnico, criativo e expressivo. Iniciávamos com um tempo individual, que variou de cinco a dez minutos de silêncio, em que cada um realizava procedimentos corporais, meditativos e/ou energéticos de livre escolha. Havia a proposição, em alguns encontros, de provocação musical (ao vivo ou através de gravação) à qual os corpos, individualmente, podiam responder. Após esse momento, dávamos início ao roteiro coletivo que está descrito a seguir, por meio da transcrição de trecho da monografia do estudante Tulio Starling, ator do espetáculo e um dos responsáveis pela dramaturgia.

O nosso treinamento de porosidade era um ritual meditativo no início de todos os encontros, que ocorria na conjugação dos seguintes procedimentos ordenados:

- Sentar em roda, com as colunas eretas e equidistantes no espaço circular;
- Controlar a respiração que possivelmente esteja curta e irregular e, com isso, cumprimentar a todos da roda, pousando as mãos, cujos polegares e indicadores formam um triângulo, e abaixar a cabeça e o tronco até o chão, junto às mãos, alinhada com o triângulo¹;
- Retomar a ereção da coluna e posicionar as mãos, com as palmas abertas e contrapostas, à altura preferida por cada um (variava-se primeiramente entre o topo do abdômen e o centro do peito, e acabou-se conquistando outras posições, como a altura da boca);

A esse ponto, geralmente, já se vivenciava com maior atenção a observação dos fluxos respiratórios e dos pensamentos. Seguia-se com o:

- Vocalizar das vogais do próprio nome (ou seja, no meu caso, eu vocalizava a vogal u, depois a vogal i, depois a vogal o de Tulio);
- Vocalizar o mantra 'om' três vezes.

A vocalização do om durava quase que toda a extensão respiratória daquele que o vocaliza, e geralmente era feita de olhos fechados, que assim estavam, pelo menos na minha prática, desde a vocalização das vogais do nome. Entendo, pela memória que tenho da experiência coletiva, que o vocalizar das vogais era um movimento de expressão de cada singularidade para o círculo coletivo. E a vocalização do mantra om era a expressão do coletivo para os universos infinitos. Era como a abertura do nosso espaço-tempo de criação.

Após as vocalizações, na mesma disposição circular, compreendendo-se ainda no mesmo ritual, todos abriam os olhos e deviam olhar para três colegas dispostos na roda, sendo um encontro de cada vez. Esses encontros de olhares eram vividos já em estado meditativo, com os corpos intranquilos desconstruídos, presentes na experiência desviada para a vivência de um fluxo intensivo de espaço-tempo, que era micropercebido na microrrelação de olhares. (2014, pp 29-30)

Achamos interessante trazer a descrição por meio da fala de um estudante que vivenciou o processo, pois ela agrega impressões importantes ao trabalho, como a adjetivação “treinamento de porosidade” para o conjunto de procedimentos, e como a percepção da vocalização do mantra OM como “expressão do coletivo para os universos infinitos” e “abertura do nosso

espaço-tempo de criação”. Em relação a esta última observação, o filósofo José Gil pontua:

o *mantra* recitado torna-se assim o eco do corpo todo, sua ressonância única, o som interior cuja modulação (...) se repercute sobre toda a consciência, visto que ele é também a única consciência nesse momento. Ele é o eco do corpo e o corpo em si mesmo, o corpo transformando-se em consciência (1997, p. 99).

Tais princípios e procedimentos foram trazidos visando provocar a abertura dos estudantes-atores para experiências que acessassem camadas de percepção e expressividade mais sutis e potentes, e ainda para favorecer uma conexão com o universo onírico e poético do autor. Tal objetivo teve repercussões positivas, como mostra o depoimento da estudante Lorena Pires:

Minha percepção se expandia, e eu percebi que poucas ações desencadeavam uma série de movimentos invisíveis, camadas sutis de vibração individual, imagens.(...) O exercício nos exigia presença, inteireza e entrega. Sentir é mais forte do que pensar.

O momento inicial de silêncio individual e os minutos de silêncio meditativo em roda miravam tanto uma abertura para o estado criativo, como se configuravam enquanto marco de resistência ao excesso de estímulos e à aceleração dos tempos vitais a que estamos sujeitos cotidianamente, instituindo de certa forma aquilo que André Lepecki chama de “ato de paragemⁱⁱ”. Para a estudante Clarice César,

Em relação ao nosso ritual inicial como um todo, foi importante pessoalmente falando, porque normalmente estou sempre bem agitada, e parar e respirar é uma boa forma de zerar, dar uma desacelerada e ouvir o grupo, saindo da vibração tão do ‘eu’ e se concentrando na vibração do todo.

E para o estudante Tulio Starling:

Os ritmos que cada singularidade participante trazia consigo a cada ensaio eram, na grande maioria dos casos, diversos em motivos, mas comuns em intensidade vibracional de corpos dispersos e intranquilos. Um ambiente que promovia, logo de início, a desconstrução desses corpos dispersos e intranquilos foi fundamental para estabelecer paulatinamente os fluxos assentados de vibração.

Esse momento visava, de fato, um silenciamento interno que propiciasse o fluir do ser no *hic et nunc*, favorecendo um estado de presença que sabemos indispensável às práticas cênicas. Cassiano Quilici, no artigo Teatros do Silêncio, lembra da atitude do ator como “testemunha muda de si mesmo”, instigada por Grotowski. Segundo Quilici:

O exercício deste tipo refinado de atenção silenciosa, abriria as portas para um outro modo de percepção do corpo, das ações e de si mesmo. O trabalho de Grotowski aqui tenta se aproximar de antigas tradições espirituais em que a atenuação do fluxo interno de pensamentos tem um lugar central. (2005, p.74)

A prática que encerrava nosso “treinamento de porosidade” era o exercício de nos olharmos longamente nos olhos, ampliando o espaço de escuta de diferentes dimensões de alteridade e da percepção dos sentidos

que emergem nesse entre. Ao nosso ver, o exercício dessa qualidade de interesse – etimologicamente “entre estar” ou “entre ser” – favoreceu a construção e a eficácia tanto do processo colaborativo, quanto da atenção, concentração e disponibilidade criativa. Para a estudante Pricila Leite:

Olhar no fundo dos olhos e ser olhado no fundo dos olhos é uma mistura de se sentir nu, se sentir invadido pelo outro, às vezes é muito confortável e às vezes é muito incômodo, e isso depende de vários fatores: se você está bem, a pessoa que você está olhando (...) Mas vai ainda mais além quando a conexão é sentida, é uma espécie de reconhecimento mais profundo do outro, é um tempo curtíssimo que você está adentrando o mundo interior do outro (muito intenso também), talvez por isso também a sensação de nudez, às vezes completa.

A estudante Lorena Pires também traz suas percepções, relatando sobre as miragens que lhe acometiam naquele momento:

Via ao olhar nos olhos do outro um mistério transparente, pessoal e intransferível. Mas essas ‘visões’ aconteciam rapidamente, como lampejos, clarões no infinito do olhar (...) com o passar do tempo esta prática propiciou ao grupo um estado de atenção e escuta com o outro, pois o simples ato de todos os dias olhar o outro e receber seu olhar em troca propiciava em cena e fora dela uma maior cumplicidade. (...) E o simples ato de parar, silenciar e olhar o outro nos olhos foi essencial para navegar no rio misterioso e inusitado da criação coletiva.

As falas das estudantes nos remetem à percepção de José Gil de que “não são os olhos como órgão que nos interessam, mas o olhar e, por detrás, o ‘interior’, a ‘psyché’.” (1997, p. 152).

Como corolário de nosso processo, tivemos a presença de Mia Couto, autor das obras de referência, presenciando um ensaio aberto onde mostramos fragmentos da montagem. Ele se mostrou bastante receptivo à transcrição dramatúrgica da sua obra para a cena e nos estimulou a seguir com o trabalho. Agora é seguir o fluxo do rio, permitir-se “miraginar” com outros públicos e espaços, provocar inusitadas trocas e criar novos campos de alteridade.

Olhar dentro dos olhos
Caminho para desvelar
Olhar com os olhos de dentro
(Alice e Rita)

Bibliografia

- COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d’Água. 1997.
- MENDONÇA, Tulio Starling. *Singular e Coletivo*. A potência dos corpos na composição dos afetos da criação de *Abensonhar*. Trabalho de conclusão de curso, Departamento de Artes Cênica, Universidade de Brasília. Orientação Professor Doutor Fernando Villar. 2014.
- QUILICI, Cassiano. Teatros do Silêncio. *Revista Sala Preta* 5. 2005.

ⁱ O estudante se refere à postura *réi*, oriunda da prática japonesa *Seitai-ho*, tema de estudo de doutorado de Rita de Almeida Castro, uma das autoras do presente texto.

ⁱⁱ Expressão apresentada pelo artista e pesquisador André Lepecki em encontro no CCBB Brasília, em 2013.