

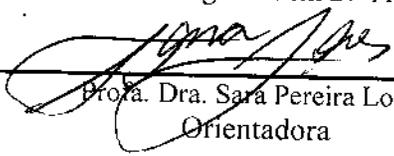
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Janko Navarro Salas

**DA VOZ À COMPOSIÇÃO:
uma busca de técnica pessoal e cênica de ator**

Redação final da Tese
Apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes da Cena do
Instituto de Artes da UNICAMP
para obtenção do título de Doutor
em Artes da Cena.

Este exemplar é a redação final da Tese defendida
pelo Sr. Janko Navarro Salas e aprovada pela
Comissão Julgadora em 21-11-2012.



Prof.ª. Dra. Sara Pereira Lopes
Orientadora

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sara Pereira Lopes

Co-orientadora:

Prof.ª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

UNICAMP

2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Janko Navarro Salas

**DA VOZ À COMPOSIÇÃO:
uma busca de técnica pessoal e cênica de ator**

Redação final da Tese
Apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes da Cena do
Instituto de Artes da UNICAMP
para obtenção do título de Doutor
em Artes da Cena.

Orientadora: Prof^a Dr^a Sara Pereira Lopes

UNICAMP
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N228d	<p>Navarro Salas, Janko. Da voz à composição: uma busca de técnica pessoal e cênica de ator / Janko Navarro Salas. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Sara Pereira Lopes. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Voz. 2. Composição (Arte) 3. Arte - Técnica. 4. Música. 5. Movimento (Encenação) 6. Performance (Arte) I. Lopes, Sara Pereira. II Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: From the voice to the composition: an exploration of a personal and scenic technique of the actor.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Voice

Composition (Art)

Art - Technique

Music

Movement (Staging)

Performance art

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Sara Pereira Lopes [Orientador]

Mário Alberto de Santana

Grácia Maria Navarro

César Lignelli

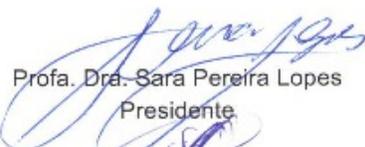
Rodrigo Garcez da Silva

Data da Defesa: 23-11-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

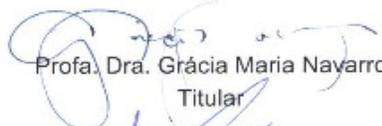
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pelo
Doutorando Janko Navarro Salas - RA 97978 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



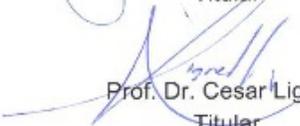
Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente



Prof. Dr. Mário Alberto de Santana
Titular



Profa. Dra. Grácia Maria Navarro
Titular



Prof. Dr. Cesar Lignelli
Titular



Prof. Dr. Rodrigo Garcez da Silva
Titular

A mi familia

AGRADECIMENTOS

À Universidade Nacional de Costa Rica pela bolsa de estudos outorgada para realizar este Doutorado no Brasil.

Aos meus colegas e mestres do Teatro Abya Yala: Roxana Ávila, David Korish, Andrea Gómez, Grettel Méndez e Óscar González por me ensinar o ofício.

À minha orientadora Sara Lopes por me indicar trabalhar sobre minha experiência.

Ao LUME Teatro pela generosidade e apoio para ensaiar e estrear na Sala Verde.

A Michelle Najlis por me presentear com a fábula “*El Funeral*”.

A Carlos Simioni e meus colegas do Coletivo Patu Anu pelo voo mágico da dança pessoal.

Aos meus colegas e amigos brasileiros por me tornar um deles.

Aos meus amigos e amigas da Costa Rica pelo carinho e apoio que me ajudaram a me esforçar cada vez um pouco mais.

A todos meus mestres por seus ensinamentos.

E a Erika Mata pelo seu amor infinito à vida.

RESUMO

Nesta pesquisa falaremos sobre a construção de uma visão de técnica e composição de "vozes" da cena, analisando três espetáculos desde esta perspectiva. Dois dos espetáculos foram feitos no contexto do grupo Teatro Abya Yala da Costa Rica, que são "Cenizas: obras curtas de Samuel Beckett" e o "Projeto Jesus" trabalho composto a partir de cantos e vozes. O outro espetáculo é o solo que se chama "*El Funeral*" estreado o ano passado no LUME Teatro, onde se trabalhou sobre uma natureza de atuação entre a representação e a performatividade.

Palavras-chave: Voz; Composição; Técnica; Musicalidade; Encenação; Performance.

ABSTRACT

In this investigation, we talk about a construction of a vision of technique and composition for "voices" into the scene, analyzing three theater works from this perspective. Two of them were made in the context of the Group Theatre Abya Yala in Costa Rica, which are "Cenizas: short plays by Samuel Beckett" and "Jesus Project" – composed of songs and voices. The other one is the monologue called "El Funeral" – premiered last year in LUME Theatre – where a nature of acting between representation and performativity was worked on.

Keywords: Voice; Composition; Technique; Musicality; Staging; Performance.

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Entre-corpos-vivos: técnica e composição da voz do ator	7
2.1 Do treinamento à experimentação.....	8
2.2 Romper a linguagem.....	10
2.3 O ato de falar: “performativo absoluto”.....	14
2.4 Percepção e composição.....	17
2.5 Presença.....	22
3. A composição das “vozes” da cena	27
3.1 Estrutura.....	28
3.2 Ritmo.....	30
3.3 Partitura e dinâmica.....	34
3.4 Abertura poética.....	41
4. O trabalho do texto no espetáculo <i>Cenizas</i>: obras curtas de Samuel Beckett	45
4.1 Texto e dramaturgia.....	48
4.2 Texto, palavra, voz: tradução e necessidades vocais.....	53
4.3 Musicalidade cênica.....	56
4.4 Musicalidade da palavra e terminologia musical.....	60
4.5 <i>Cenizas</i>	65
4.5.1 Prólogo.....	68
4.5.2 Improviso de Ohio.....	69
4.5.3 Cadeira de Balanço.....	72
4.5.4 Becketitos I.....	74
4.5.5 Vai-e-vem.....	75
4.5.6 Respiração.....	77
4.5.7 Catástrofe.....	77
4.5.8 Becketitos II.....	79
4.5.9 Quad.....	80
4.5.10 O quê – onde.....	83
4.5.11 Becketitos Final.....	85
5. O “Projeto Jesus” dentro do Teatro Abya Yala	87
5.1 Análise da estrutura do Projeto Jesus.....	92
5.1.1 Primeira leitura: <i>el santo prepucio</i>	92
5.1.2 Segunda leitura: Texto Musicalizado. <i>El evangelio según REPERE</i>	93
5.1.3 Primeiro evento da comunidade: “ <i>Yo no soy quien manda nada</i> ” <i>Misterio de la Muerte y la resurrección</i>	96

5.1.4 Segundo evento: <i>La transformación de la creencia. Las 13 leyes de Maimónides</i>	98
5.1.5 Terceiro evento da comunidade: <i>El Pescador</i>	102
5.1.6 Terceira leitura: <i>El Falso Sepulturero se transforma en sabio y sepulturero</i>	103
5.2 <i>Ejercicios y aproximaciones del trabajo en proceso del Proyecto Jesús</i>	104
6. “EL FUNERAL”: entre a representação e a performatividade.....	111
6.1 Acordo de criação.....	112
6.2 A voz própria.....	115
6.3 Ideologias na criação.....	120
6.4 Transitar entre linguagens.....	126
6.5 Polifonia.....	131
6.6 Estratégias de composição.....	136
6.6.1 Prólogo de bem-vinda ao funeral.....	138
6.6.2 A Preparação.....	143
6.6.3 Os primeiros encontros com a morte.....	146
6.6.4 Os parágrafos mortos.....	149
6.6.5 A morte que nos habita.....	154
6.6.6 As contorções dos mortos.....	157
6.6.7 Morte verdadeira.....	163
6.6.8 Salto de vermes quânticos.....	165
7. Considerações finais	167
Bibliografia.....	171
Anexo A – “ <i>Cenizas</i> ”: obras curtas de Samuel Becket.....	181
Anexo B – “ <i>El Funeral</i> ”.....	181

1. INTRODUÇÃO

*... la terminología musical enseña mucho.
Me gusta esta terminología porque es de una precisión casi matemática.
La desgracia de nuestra tecnología es que no dispone
más que de nociones y términos aproximados.
Meyerhold*

Esta pesquisa começa no ano 2006 com a montagem “*Cenizas*” no grupo de Teatro Abya Yala. Nas primeiras conversas para a montagem se mencionou a “musicalidade da palavra” em Beckett. Ficamos muito impressionados com a ideia de trabalhar a voz e a palavra efetivamente desde sua musicalidade ou sonoridade. A partir desta premissa, elaboramos um “treinamento” vocal-textual tomando a terminologia expressiva do discurso musical para melhorar o trabalho com a palavra e elevar a voz e a palavra a sua condição vibratória e à experiência estética que proporciona a música.

Nessa primeira pesquisa que antecede este trabalho, abordamos os temas da expressividade da música e o teatro. Trabalhamos sobre a organicidade física para a emissão do som, experimentando a relação entre a expressividade vocal e o exercício musical, relacionando as “regras” do texto e a fala com alguns conceitos musicais que podiam potencializar a expressividade e musicalidade do material sonoro da palavra. Finalmente, sistematizamos a experimentação num guia metodológico básico para a exploração da terminologia musical no treinamento vocal e textual do ator. Foi um trabalho focado na emissão da voz e a palavra, um trabalho muito “técnico”. Esta forma de abordar a voz e a palavra foi utilizada de forma direta nas montagens de “*Cenizas*” e “*Jesus*” e traspassaram o trabalho técnico para virar uma linguagem do grupo e um modo mais de composição.

Nesta pesquisa – “Da voz à composição: uma busca de técnica pessoal e cênica de ator” – nossa proposta é trabalhar dialogicamente com os fundamentos teóricos que permitem explicar o tipo de prática experimentada por

nós nas montagens, nas quais a visão de composição da cena tem ajudado a formar uma ideia de interpretação ou técnica como um “estar-em-composição” e nas quais a composição da cena é concebida como um acervo de “vozes”, uma polifonia, tanto da linha de concretude, ou materialidade da cena, quanto do ponto de vista desde onde se realizam essas “vozes”, seja o ator, a personagem ou o *performer*. Esta pesquisa é um desdobramento que vai da voz do ator à composição da cena. Sobre esse percurso colocaremos questões que permitam esclarecer uma visão de técnica e um olhar compositivo sobre a cena.

Na montagem de Beckett, por sua vez, trabalhamos, também, com a linguagem da rítmica de Dalcroze como um modo mais de linguagem de trabalho e composição dos momentos do espetáculo. Os textos do próprio Beckett trazem uma forte estruturação sonora e musical, com um agudo uso do tempo, do silêncio e da variação, além das rubricas que definem o andamento e o tom geral das peças. Foi assim que percebemos que o pensamento musical estendia-se, em outras palavras, surgia das dramaturgias das obras curtas de Beckett, bem como a composição dos textos atravessava a interpretação musical da palavra e da encenação.

Assim deu-se o primeiro passo da busca técnica desta pesquisa, na necessidade pessoal de explorar uma carência formativa, o uso da voz e da palavra. O olhar musical foi o meio para passar da necessidade de uma voz de ator para a visão da composição da cena. Nessa passagem entre a voz do ator e à composição da cena é que ocorrem as principais questões que nos propomos examinar nesta pesquisa.

Esta necessidade de melhorar o trabalho pessoal, em nosso caso específico a voz, trouxe um questionamento sobre o que seria construir uma técnica de ator. Por isso, as primeiras perguntas tendem para o terreno do como estar presente em cena. O capítulo “entre-corpos-vivos” pretende não resolver o problema da técnica, mas abrir um panorama de base para entender, principalmente, a mudança de perspectiva de uma ideia de técnica como

reprodução de signos, para a experimentação das forças do fenômeno performativo e de como poderia se dar essa relação entre técnica e linguagem.

No capítulo “A composição das “vozes” da cena” contextualiza-se a composição da cena desde algumas referências teatrais e teóricas. A intenção seria colocar alguns pontos entre essa relação de cena e composição, passando pelos principais pensadores teatrais que começaram a achar a percepção musical da cena um aliado para a composição do espetáculo.

A partir do quarto capítulo entraremos nos espetáculos analisados sempre desta perspectiva. Como mencionamos o primeiro deles foi “*Cenizas*” de Beckett. Nesse capítulo faremos uma análise do trabalho do texto no espetáculo e comentaremos a aplicação da terminologia do discurso musical no trabalho vocal. Também exporemos as diferenças entre texto e dramaturgia e analisaremos a composição dos textos de Beckett.

O segundo trabalho cênico a analisar é o “Projeto Jesus”. Este processo está determinado por uma busca vocal muito mais expansiva e por uma encenação direta, do qual resultou um roteiro. O “Projeto Jesus” não conseguiu se assentar profundamente como no caso de “*Cenizas*” ou “*El funeral*”. Ele serve como um exemplo de visão de cena em que é utilizada a composição de “vozes”, “dinâmicas”, “situações”, “imagens” e menos de textos. É um exemplo, também, de composição dinâmica aberta sobre a cena, na qual a polifonia ocorre na sua linha de concretude, ou seja, no manejo espaço/temporal da materialidade das vozes, trabalhando sobre as intensidades dos corpos e as dinâmicas das cenas. No “Projeto Jesus” a quantidade de variáveis abertas permitiu experimentações cênico/vocais de grande riqueza, mas ao mesmo tempo, não conseguimos superar o modo coletivo de criação para fechar o trabalho, ele ficou numa forma de projeto ou *work in progress*. Dentro do grupo ainda brincamos falando “Jesus voltará”.

O último dos espetáculos analisados é o solo “*El funeral*” estreado no 2011 no LUME Teatro. Neste espetáculo confluem várias das inquietações técnicas e compositivas da pesquisa. Nele utilizamos tanto procedimentos de

composição por “partitura”, quanto outros nomeados por “dinâmicas”, os quais abrem as possibilidades de composição e interpretação. A visão compositiva da cena aplicou-se ao trabalho espaço/temporal e às falas, assim como nas diferentes “vozes” desde onde se realizam as ações (narração, dança, personagem, ator, *performer*). O funeral mostra um comportamento cênico “pendular”, principalmente, entre o universo narrativo e a abstração física.

Nesse capítulo colocamos as últimas questões da pesquisa. Considera-se que a composição da cena esta determinada por seu “acordo de criação” e o processo que este permita segundo suas limitações e necessidades. Assinala a “verticalização” do trabalho do artista tanto como uma preparação pessoal, quanto como um interesse de expressão concreto, esticando a busca pessoal para a necessidade de ter uma “voz” artística, algo próprio para fazer, falar, expressar. Finalmente, entraremos na problemática ideológica entre a representação e *performatividade*, propondo a *performatividade* como uma possível “voz” mais próxima da polifonia da cena.

Mesmo que a música não seja o foco desta pesquisa, senão a visão de técnica de ator e composição que de algum jeito a música ajudou a perceber, indagamo-nos sobre o porquê de nossa insistência sobre a musicalidade da voz e da cena, além das influências e inspirações que marcaram nossa formação e prática de ator. Será que é porque percebemos a música como estruturas em movimento e porque entendemos o movimento como se fosse música? Será que é porque a música não precisa de nenhuma explicação para movimentar inteiramente nosso ser? É porque preenche, nas suas mudanças de estado, toda nossa sensação do tempo/espaço? Ou pelas múltiplas relações de fundo e forma que se dão nela, assim como o contínuo jogo entre expectativa e suspensão?

A música conecta o tempo, nela coexiste, o passado já executado, com a expectativa de um futuro imprevisto, ela é todo presente. A música traspassa todas as línguas é uma linguagem que atinge todos os corpos, é vital, expressiva, material, ela pode transformar nossa realidade com só escutar. Ela não tem o poder de representar tão especificamente como o faria uma palavra, mas tem o

poder de expressar estados íntimos, sensações ou sentimentos; ela pode passar da alegria ao dor num compasso e sempre trará uma experiência estética. Esta versatilidade no movimento, nas mudanças do estado, na expressividade, no manejo do tempo é o que procuramos no teatro, uma presença pura, real e estética. É por todas estas razões que pensamos o teatro como composição, porque entendemos que quando mais saibamos dançar, cantar e viver, mais livre, potente e expressiva será a experiência.

Talvez, este é o momento desta pesquisa, aprender a estar aí, na semente da criação, na liberdade da escuta, quando todas as forças são compostas.

2. ENTRE-CORPOS-VIVOS: TÉCNICA E COMPOSIÇÃO DA VOZ DO ATOR

-¿Cómo es ver, don Juan?
-Para saber eso tienes que aprender a ver. Yo no puedo decírtelo.
-¿Es un secreto que yo no debería saber?
-No. Es nada más que no puedo describirlo.
-¿Por qué?
-No tendría sentido para ti.
-Haga usted la prueba, don Juan. Quizá lo tenga.
-No. Tienes que hacerlo tú solo. Una vez que aprendas, puedes ver cada cosa del mundo en forma diferente.
Castaneda

Esta pesquisa surgiu da necessidade de melhorar a voz e a expressão da palavra no trabalho de ator. Foi assim que esta Tese nasceu como a busca de uma técnica vocal que, amparada no pensamento musical, procurava perceber a palavra no seu nível vibratório, estético, não amarrado somente à lógica do discurso, mas sim em constante jogo com as intensidades, as durações, as velocidades e os ritmos; termos que a música trabalha com precisão, mas que em realidade são próprios da vida, como o som, material expressivo da voz (oralidade) em geral e da palavra em específico.

Logo apareceu, nas necessidades dos exercícios, a relação com o texto, a composição da partitura que instaura a ordem do pensamento no espaço, abrindo-se outro panorama, o estar falando, emitindo voz e pensamento frente a outro. Nessa região limiar, aquela onde fala-se, na juntura entre aquilo que é dito e o como se diz, no corpo, na performance mesma do ato de tomar a palavra, nascem as principais questões deste capítulo.

Apoiaremos-nos em algumas ideias advindas da prática e de algumas referências teóricas que podem auxiliar na compreensão do tipo de práxis que experimentamos, na constituição de uma voz de ator e sua relação com a composição – entendendo-a como um “estar”, como *performance*, um estar aí em relação com os outros. De alguma maneira, tentaremos visualizar uma prática mais abrangente, a partir da nossa leitura e experiência, daí decorre que este

capítulo seja mais um panorama, um olhar no espaço aberto pela teoria. Esta pesquisa busca sua voz, uma voz em princípio corpo, ou “homem corpóreo” como diria Wagner (2003, p. 58), ou “corpo-vida” como completaria Grotowski e Flaszen (2007, p. 174). Acrescentamos que a voz do ator, dá-se no “entre-corpos-vivos”, nas peripécias das relações das vozes e dos olhares, completando o ato performativo com a sensação frente à presença do outro, no “estar em composição”.

2.1 Do treinamento à experimentação

Em arte, na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar as forças.
Deleuze

Desde o início desta pesquisa, nossa perspectiva sobre o que pode ser experimentar com a voz, tem mudado. Talvez, a primeira que colocamos em questão é a ideia de treinamento. No capítulo de Exercícios de Grotowski e Flaszen (2007) já ele indica alguns problemas que aparecem na visão de treinamento do ator ao referir-se ao treinamento em função de chegar à obtenção de uma habilidade ou uma estética do gesto, ou a assimilação do treinamento como rotina. Grotowski nos diz:

Creio que de todos os problemas dos exercícios, o mal-entendido, decorra do erro inicial: que desenvolver as diferentes partes do corpo liberará o ator, liberará a sua expressão. Não é verdade. Não deveriam ‘treinar’ e, por esse motivo, até mesmo a palavra ‘treinamento’ não é correta. Vocês não deveriam treinar, nem de modo ‘ginástico’ nem de modo acrobático, nem com a dança, nem com os gestos. Ao contrário, trabalhando separadamente dos ensaios, vocês deveriam confrontar o ator com a semente da criatividade. (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 170).

A partir desta afirmação de Grotowski, podemos desdobrar uma ideia de técnica que aponte um norte: “confrontar o ator com a semente da criatividade” (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 170). Então, como deve ser a prática do ator? Grotowski continua esclarecendo-nos com algumas informações fundamentais, entre elas a necessidade de uma estrutura que coincida com seu oposto, que seria a espontaneidade. Ou seja, neste “*conjunctio oppositorum*” entre estrutura e espontaneidade, o ator pulsa no corpo-vida, nessa linha espontânea que encarna-se nos detalhes da composição, tirando de si os bloqueios que fazem parte da busca desse corpo que procura a semente da criatividade. Na vida desse rio de impulsos é onde libera-se essa semente, entre a espontaneidade e a estrutura, no estar aí.

A técnica, então, deve estar a serviço de um estado de relações em fluxos dinâmicos, a “técnica” não faz, ela está atenta e busca estar aberta. Esse estado é próprio da execução de uma composição e deve ser praticado em cada exercício para leva-lo à criação, colocar sua presença em relação com o outro, tomar uma posição para compor algo. Isso implica, não só em uma recriação de formas, mas também em uma encarnação na linguagem, um “estar-em-composição”, um terreno onde o corpo está limpo de artifícios e inteiro, confiante no “corpo-vida”. Na inteireza, o ator pulsa para acionar a semente da criatividade. Deste modo, pode-se transcender a reprodução e a organização dos signos, para trabalhar sobre as forças que viriam a compor a partitura. Passamos da representação ou repetição da figura, para a “presentificação” das dinâmicas que a compõem; de uma proposta de técnica como exteriorização de organização, para uma proposta de técnica mais abrangente – entre a estrutura e a espontaneidade – como potência de composição.

Contudo, esse “estar”, esse estado que demanda a presença inteira, exige entregar-se ao risco de experimentar, a cada vez, a tentativa do ato. Esta presença assinala uma necessidade de confiança do ator, uma técnica para a experimentação de atos, e não para o aperfeiçoamento de formas.

Se executamos o Ato, a técnica existe por si mesma (...) A técnica emerge da realização, portanto a falta de técnica é um sintoma de falta de honestidade. Existem só as experiências, não seu aperfeiçoamento. A realização é *hic et nunc* (aqui e agora). Se existe a realização, ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesas, sem hesitação (...) (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 179).

Esta experimentação da presença em relações dinâmicas em fluxo, frente ao outro, é essencial, um objetivo claro da busca técnica que se propõe esta pesquisa. Estar preparado para realizar o “Ato”, dar, receber e esquecer-se da aquisição de habilidades para o futuro ou reproduzir uma estrutura para entrar em uma relação direta de composição “entre-corpos-vivos” são atitudes e pensamentos que devem ser praticados. Como aconselha Grotowski e Flaszen (2007), a experimentação dá-se entre a forma e a espontaneidade, na dinâmica sobre uma latência que nenhum ato completa. Trata-se de estar pronto para experimentar e virar-se, sem tentar conhecer um fim ou uma intenção, não reproduzir o que foi feito no ensaio ou na apresentação passada, mas produzir e experimentar o não repetível do ato, captando as forças que o compõem, liberando a linguagem para encarnar as sensações que atravessam o acontecimento do vivo.

2.2 Romper a linguagem

Quando Artaud (1999) diz em seu livro “O teatro e se duplo” sobre romper a linguagem para tocar a vida, alerta-nos sobre a necessidade de uma preparação para saber romper e para saber tocar. “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é

qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação”. (ARTAUD, 1999, p. 8).

Essa preparação deve ser “algo tão localizado e preciso quanto a circulação do sangue nas artérias ou o desenvolvimento, aparentemente caótico, das imagens do sonho no cérebro” (ARTAUD, 1999, p. 104). Nessa especificidade, apresenta-se, ao ator, a necessidade de criar para si um conjunto de práticas que permitam a ruptura da linguagem convencional para liberar as forças da natureza.

A que se refere Artaud (1999) quando diz romper a linguagem? Ele revela-se contra uma linguagem apoiada na lógica do discurso estabelecido, do texto escrito, dos conhecimentos institucionalizados, somente no plano racional, colonizada e ocidentalizada; a linguagem convencional pela qual as forças do poder que oprimem o comportamento humano operam. Artaud (1999) atribui à linguagem cênica uma *poiesis* física e concreta que se dirige aos sentidos e é capaz de estourar essa outra linguagem articulada e convencional, vencendo-a a partir das forças da vida, a partir desta “linguagem de ação”; linguagem do corpo, material, capaz de agir sobre a sensibilidade, provocando um estado de percepção mais aprofundado e apurado entre os corpos.

Romper com o esteticismo, para criar desde uma anarquia poética é a proposta do Artaud (1999). Ele propõe como linguagem cênica aquela da vida, da sonorização, aquela que não carregue e articule pensamentos, mas que faça-nos pensar, uma linguagem concreta que mexa com forças puras e que puncione com sensações verdadeiras. No caso da palavra, ele assinala o valor concreto dela como sonorização, compartilhando as qualidades da música, uma “*physis*” que é vibratória.

Nesse contexto de exploração de nossa sensibilidade nervosa, de ritmos, sons, palavras, ressonâncias, trajetos, de expressão no espaço e dinâmicas, é que podemos construir uma ideia de técnica em relação direta com uma “linguagem de ação”. Uma técnica que não trabalhe sobre a exteriorização e reprodução de signos, mas na experimentação das forças da vida.

Essa “linguagem de ação” nos liga com a potencia da vida e nos permite ver no outro nossa própria natureza. O filósofo francês Michel Foucault a descreve assim:

A linguagem de ação, é o **corpo que fala**; e contudo não é dada logo de início. O que a natureza permite é apenas que, nas diversas situações em que se encontra, o homem faça gestos; seu rosto é agitado por movimentos; ele emite gritos inarticulados – isto é, que não são “desferidos nem com a língua nem com os lábios”. **Tudo isso não é ainda nem linguagem nem mesmo signo**, mas efeito e sequência de nossa animalidade. Esta manifesta agitação tem a seu favor, entretanto, ser universal, visto só depender da conformação dos órgãos. Daí a possibilidade que o homem tem de notar a identidade dela em si mesmo e em seus companheiros. Pode, portanto, associar ao grito que ouve do outro, ao trejeito que percebe em seu rosto, as mesmas representações que, tantas vezes, duplicaram seus próprios movimentos. Pode receber essa mímica como a marca e o substituto do pensamento do outro. Como um signo. Tem início a compreensão. Ele pode, em troca, utilizar essa mímica tornada signo para suscitar em seus parceiros a ideia que ele próprio experimenta, as sensações, as necessidades, as dores que ordinariamente são associadas a tais gestos e tais sons: grito lançado de propósito perante outro e em direção a um objeto, pura interjeição. Com esse uso combinado do signo (expressão já) algo com uma linguagem está em via de nascer. (FOUCAULT, 2000, p. 147)¹.

Para o Foucault a linguagem articulada como tal, não é só o movimento natural de compreensão e expressão, senão que precisa das relações analisáveis dos signos e as representações, ou seja, um processo de reflexão que permite a mesma linguagem. Segundo sua análise, não há linguagem completa quando a representação se exterioriza, mas “quando de uma forma combinada, ela destaca de si um signo e se faz por ele representar” (FOUCAULT, 2000, p. 148). Essa concepção de linguagem esta sujeita a certa codificação e separa este da ação.

¹ Grifos nossos.

Apesar de seu nome, a ‘linguagem de ação’ faz surgir a irredutível rede de signos que separa a linguagem da ação. Com isso, ela funda na natureza o seu artifício. É que os elementos de que essa linguagem de ação é composta (sons, gestos, trejeitos) são propostos sucessivamente pela natureza e contudo não tem, na sua maioria, nenhuma identidade de conteúdo com o que eles designam, mas, sobretudo, **relações de simultaneidade ou de sucessão**. (FOUCAULT, 2000, p. 149)².

Na linguagem da encenação interessam-nos as possibilidades de composição: essa fundação do artifício na natureza, essa abertura do signo dentro de outras redes, agora poéticas; essas “relações de simultaneidade e sucessão” que comporiam a dramaturgia do espetáculo. A dramaturgia vista como a composição de todas as partes do espetáculo, por sua liberdade poética, serve-se, também, desta “linguagem de ação”; não se trata de desprezar os conteúdos dos signos estabelecidos, mas de criar outras redes de relações possíveis, justapor as diferenças, descobrir outras semelhanças, desenvolver outras análises e outras reflexões, criar outras harmonias, jogar com as convenções e estruturas, quebrar a linguagem convencional, a descrição do mundo, para se manifestar, poeticamente, num mundo, já muito barateado de convenções e percepções preestabelecidas. Os limites da linguagem convencional não são os limites do mundo. A noção de “linguagem de ação” dá o suporte necessário para a composição, entendida, justamente, como a soma das relações de simultaneidade e sucessão de forças, sensações, percepções e afetos “entre-corpos-vivos”.

² Grifos nossos.

2.3 O ato de falar: “performativo absoluto”

Si la lengua se asemeja a una partitura musical, la experiencia del hablante es equiparable correctamente a aquello de un artista ejecutante. Quienquiera que dé lugar a un discurso remederá, entonces, el peculiar modo de actuar del pianista, del bailarín, del actor
Virno

Toda pessoa que tenha falado para um público, ou no mínimo ficado na frente de um grupo, mesmo sem falar, sabe do inapreensível desta experiência. Mas, tomar a palavra, articular uma língua, soar, ser visto e ouvido, ver o olho do outro enquanto se é observado, são atos de uma “performatividade absoluta” (VIRNO, 2005 p. 61). Aqui a tensão entre a estrutura/código (aquilo que é pensado ou se tem por roteiro ou escrito), e a práxis (realização), a relação com o outro, são experiências que nós expõem às forças da natureza e à “linguagem da vida”. A fala, ou tomar a palavra, torna-se um dos atos mais reveladores entre as realidades que apresentam a estrutura e a interpretação, nesses atos, descobre-se o vazio que existe entre o que pensado e o que é feito ou falado e o entendido, a palavra, sempre vai lidar com essa condição. Quem fala realiza uma ação.

Desde o ponto de vista da execução, a obra do ator, viria a ser, o que o filósofo italiano Paolo Virno chama de “atividade sem obra” (VIRNO, 2005, p. 42); uma obra, cujo fim coincide com o exercício da própria faculdade e implica sempre, por sua condição performática, à exposição ao olhar do outro. Pronunciar-se necessita de um público ante cuja presença comparece – sua obra esta aí, na atividade performática. Toda a atenção volta-se para o que se faz, sua práxis, poderia ser feita em forma de “partitura” (escrito, codificado) ou só como “*dynamis*” (matrizes, sincronicidades, aleatoriedades, zonas de jogo, atmosferas, paisagens visuais ou sonoras, intensidades performatizadas). Desta maneira, os atos que cumprem a partitura são ações, e aqueles que se potencializam desde a premissa da composição são *kinesis*, movimento. Mas, sobre tudo, o que nos interessa é essa condição predominante de práxis, que vai da potencia ao ato, uma

experiência fundada nas relações “entre-corpos-vivos”, um compor na *performance*.

Guiados pela técnica, o processo torna-se uma *poiesis* (produção). A “atividade sem obra” como fala Virno (2005) para o trabalho do ator, tem seu objeto fora de si, realiza-se num produto independente e efêmero, na *performance*. No caso da palavra, ela pode ser dita, lembrada, improvisada, esquecida ou escrita para resistir o tempo, mas precisa da coprodução do outro para viver, de uma leitura, de uma escuta, de uma interpretação, da execução performativa da voz, do ato de falar, ser escutado ou lido.

Contudo, como podemos entender a ideia de “técnica” num processo poético? Segundo Virno (2005), é possível se desfazer de uma imagem de técnica como catástrofe ou de um conceito de técnica como liberação, recolocando a técnica na relação do homem com o mundo, do lado da experiência estética, religiosa, política. Para ele a técnica é “trans-individual”, “porque ela expressa o que não chega a se individualizar na mente do indivíduo” (VIRNO, 2005, p. 21).

A técnica distingue-se do trabalho porque ela leva um coeficiente de atenção sobre o funcionamento, manutenção e regulação, que prolonga a atividade de inventar e construir; é uma força inventiva. Virno (2005) disse que para reduzir a alienação que provoca o trabalho, este deve virar “atividade técnica” (VIRNO, 2005, p. 22). Esta atenção sobre funções se distingue do trabalho automático e coloca ao indivíduo frente ao que não pode precisamente individualizar, algo que é pré-individual e por tanto comum a todos, “trans-individual”. O trabalho viria a ser interindividual, por que ele liga indivíduos individualizados, enquanto que a técnica **“dá voz a o que é comum em todos os objetos”** (VIRNO, 2005, p. 21). Desta maneira, a técnica vai além do trabalho por meio da atenção sobre as relações, compondo percepções, dando voz às coisas. Isto dá uma ideia de técnica não como uma ação instrumental unida à força de trabalho, mas como uma força de invenção que desenvolve uma visão sobre o trabalho, um ofício.

Em termos de atuação, o ato de romper o silêncio traz só o início de uma revelação. No caso, de se trabalhar a partir de um texto, o importante não é, totalmente, as palavras exatas, a frase escrita em si, mas o ato de produzir esse enunciado particular pelo sujeito que o faz, e como o faz: o enunciado torna visível a quem fala e seu ato. Entretanto, existem textos nos quais o código é tão restrito, como em Beckett, que não passar pelas palavras exatas, equivaleria a pular notas de uma composição musical, mas, do mesmo modo, passar por essas palavras, sem atingir as dinâmicas que a composição propõe, resultaria em um enunciado sem sentido, como uma música que tocada, frase por frase, não é inteligível, só resulta compreensível sensorialmente quando é interpretada segundo a natureza dos matizes e velocidades que a compõem. Compreender uma frase tem, em muitos casos, muita semelhança com compreender um tema musical.

A palavra, encarnada, faz da língua ato, verbo. Ela cria tudo aquilo que pode encarnar. Tudo nela depende da tensão e da indeterminação com a que lida, é como soltar uma flecha entre a necessidade de explicar-se e dar-se a entender, é uma questão de equilíbrio, de parar em pé, de parar o diálogo para soltar a voz: é uma tentativa, a cada vez, da ação de estar aí. Proferir uma palavra é uma questão de inspiração, equilíbrio e liberação de tensão. Ela sempre lidará com a latência, com a incerteza, com a potência, é um “performativo absoluto”. A *dynamis* (potência) não se esgota por causa das palavras, efetivamente, pronunciadas, nem se transforma num catálogo de execuções predeterminado. Longe de extinguir-se a potência coexiste com a linguagem em ato, caracterizando toda a experiência do falante. Falar é lidar com a incerteza da vida. Quem pronuncia palavras põe potência em movimento, atua.

O ato de falar, feito e determinado pela voz humana, emissão sonora e movimento do ar que ligam o som da voz com a “ritualidade”: desde a fórmula mágica, os segredos, as “vozes”, o dar a “palavra” ou a ação consistente de “tomar a palavra”, são em si mesmos, um “performativo absoluto”. Esta condição caracteriza toda a prática da voz e a palavra.

2.4 Percepção e composição

Usar la técnica es considerar que es posible dar existencia a una de aquellas cosas que tanto pueden ser como no ser
Aristóteles

Puedo pensar ahora en esto, ahora en aquello; puedo considerarlo una vez como esta cosa, otra como aquella otra, y entonces la veré ahora de este modo y luego de este otro
Wittgenstein

El primer acto del maestro es introducir la idea de que el mundo que creemos ver es sólo una visión, una descripción del mundo
Castaneda

A música já está soando; faltam, mais ou menos, dez segundos para que ela pare... Antes dele parar, o ator sabe que deve aparecer no palco, entrar, dar três passos, virar para frente, dar quatro passos na escuridão, procurar a lâmpada, acender, baixar o braço, caminhar dois passos na diagonal da esquerda; parar, inspirar e falar.

Percebe seu equilíbrio. Para. Inspira, agora fala com mais “brilho”... Agora um pouco mais “escuro”... faz uma pequena pausa; inspira, olha o público... Fala, vai para o ressonador de cima; começa a acelerar, fala cada vez mais rápido, aos pouco, até subir também o tom e, finalmente, grita! Desce, escorregando a voz, até voltar à voz de peito, percebe cada vogal, saboreia as consoantes, percute, vibra; parodia, agora fala mais “doce”; o ator muda de cor a palavra, para criar outro plano expressivo.

Para o ator o ato de perceber é vital. Deve prestar atenção às intensidades, aos contrastes, aos movimentos, às incongruências; também a sua motivação, à experiência, e até aos fenômenos sociais que envolvem as relações humanas. Deve saber que a percepção tem uma tendência à estruturação, por isso cuida de si, prepara-se limpando seus hábitos, reconhecendo-se... Dessa maneira, o ato de perceber em geral ou de “ver” em específico, está ligado à noção de técnica e tem sido vivenciado, na atividade humana, desde os primeiros

murmúrios. Dar “voz” as coisas por médio do “ver”, o estar atento, encontrar-se num terreno desconhecido, não saber o quê fazer e agir; saber parar de vez, dar uma olhada – observações essas que fazem parte da experiência da presença dessa “descrição do mundo” contínua que vai formando a percepção; dessas relações de afeto e percepções é que depende a própria possibilidade da experiência.

Sabemos que o que percebemos é uma interpretação que se faz de um entorno. Atribuir significados, elaborar imagens, tencionar partes de corpo, relaxar outras, fazem parte da percepção. Só percebemos o que conhecemos, é outro limite da percepção; daí a necessidade de conhecimento do ser humano, desde as operações xamânicas, a visualização do acrobata, o “*timing*” do clown, o calculo da engenharia, ou a preparação do ator, tudo pode ser, até certo ponto, aprendido, é questão de constância perceptiva. Ampliar nossa capacidade perceptiva é um fundamento da aprendizagem; buscando, como no caso do trabalho, não alienar-se por meio da “atividade técnica” que cuida das ações num processo de autoconhecimento. A percepção sobre as funções é uma característica da técnica, uma visão, que não apegada, vislumbra os limites do próprio mundo, para intuir outros mundos possíveis.

Vale comentar, também, sobre a ideia de técnica como “cuidado e conhecimento de si”, que o filósofo Michel Foucault retoma dos gregos. Ele realiza uma exaustiva argumentação no livro a “Hermenêutica do Sujeito” sobre este ponto da relação de técnica com o cuidado de si, para ele “o cuidado de si viria a ser uma arte de viver” (FOUCAULT, 2006, p. 155), uma luta contra o tempo, o corpo, os discursos, a inquietude e a preguiça, que tenta vincular o homem ao seu entorno e com uma verdade ou conhecimento. “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2006, 11).

Pensando no caso do artista cênico, poderíamos colocar o “agulhão”, na procura de uma experimentação, e podemos associá-lo, também, à técnica do ator como princípio de agitação, pela necessidade de colocar-se numa espécie de abertura indeterminada no processo de criação, um estar desperto evitando a alienação. A ideia de técnica como “cuidado e conhecimento de si” concorda com a atenção sobre o trabalho, mas neste caso, acertadamente, Foucault (2006) leva esta atividade de atenção, cuidado e conhecimento para a forma de vida do sujeito, como uma “arte de viver” ou “estética da existência”.

Na música a percepção e a composição – utilizando-a como modelo de percepção e estruturação de “vozes”, só pode ganhar forma o que você é capaz de escutar, entendendo, claro está, esse “escutar”, como um escutar de corpo inteiro, capaz de captar e colocar suas ações em composição. A música, desde a mais simples melodia, um ritmo básico ou uma harmonia de varias “vozes”, só poderá ser tocada se consegue-se ter a percepção dessas relações. Na música existe uma relação continua entre figuras e fundos que é necessário captar para poder tocar. A escuta corpórea faz da música um modelo de aprendizagem abstrato-estético de percepção privilegiado: a causa do trabalho com as dinâmicas e figuras que compõem o tempo/espaco musical e sua relação com o corpo e a cena.

É importante o panorama que nos abre sobre a técnica, a improvisação e a composição do corpo/voz do ator e a ideia de um corpo que escuta e atua. A visão que propõe o estudo da cena como composição, está enraizada no “corpo-vida” do ator, na capacidade técnica de “estar-em-composição”, na relação entre estrutura e associações pessoais, no fomentar a capacidade de percepção e interpretação de um corpo que torna visível e participa das relações, dos pontos de contato e das forças que encarna a partir de um “corpo polifônico”, capaz de acionar simultaneidades, de transitar entre linguagens expressivas, é assim, que encontra sua própria “voz” na composição.

Sobre o entendimento deste “corpo/ritmo”, a rítmica criada por Jaques-Emile Dalcroze, por exemplo, oferece uma experiência sobre a percepção da

música, como num “corpo sinfônico”, atravessado por intensidades e durações. Para Dalcroze a aprendizagem devia estar focada em “vencer as resistências nervosas e criar comunicações rápidas entre as forças imaginativas e as realizadoras” (DALCROZE, *apud* SÁNCHEZ, 1999, p. 65) ³. O qual podemos relacionar com o “caminho negativo” de Grotowski, guardando as diferenças, sobre a exaustiva busca de limites físicas do corpo feita pelo mestre polonês, mas procurando a similitude na ideia de “vencer as resistências nervosas e criar comunicações rápidas entre as forças imaginativas e as realizadoras” (DALCROZE, *apud* SÁNCHEZ, 1999, p. 65), ou nas palavras do Grotowski e Flaszen (2007, p. 106), “a liberdade do intervalo entre o impulso interior e a reação externa”. Assim:

A formação do ator em nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a **liberdade do intervalo entre o impulso interior e a reação externa** em modo tal que o impulso é já uma reação externa. O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. O nosso, portanto, é um caminho negativo, não o acúmulo de habilidades mas uma eliminação de bloqueios (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 106) ⁴.

Este tipo de impulso nós faz pensar sobre esse grau de presença, encarnação ou de “ator santificado” que Grotowski procurou numa etapa de seu fazer teatral; esse liberar os impulsos de vida dos obstáculos. Já na última etapa, os chamados “*actions*”, as relações entre voz, música, corpo e cena tem sido intensificados na sua busca técnica e compositiva, sobretudo, na forte presença do trabalho com cantos de diferentes tradições. Nesta busca a proposta fundamental é encontrar as ações e os detalhes que vão surgindo a partir da

³ Tradução nossa para: “vencer las resistencias nerviosas y crear comunicaciones rápidas entre las fuerzas imaginativas y las realizadoras” (DALCROZE, *apud* SÁNCHEZ, 1999, p. 65).

⁴ Grifos nossos.

experiência de cantos com uma forte carga ritual. Aqui a música ativa as zonas do cérebro encarregadas do movimento corporal.

Na rítmica, uma prática muito diferente, pode se vivenciar, por outros meios, esse tempo entre a imagem e a realização muscular, a traves da sensação do movimento e a execução do ritmo. No “corpo/ritmo” se deve encarar sempre o tempo que vem, não há tempo para hesitações é o corpo que canta. Neste sentido o Dalcroze nos fala sobre a relação de técnica e o ritmo:

Saber atuar de pronto, impedir-se de atuar demasiadamente rápido, saber atuar lentamente, impedir-se de atuar demasiadamente lento, adotar rapidamente um bom hábito, interromper vivamente um mau hábito, forçar-se mediante uma série de exercícios lentos de maneira a automatizar os atos úteis e a criar, assim, reflexos novos, ser capaz de encontrar rapidamente a solução de um problema, saber concentrar-se para busca-la lentamente, pesando os prós e os contras (...). Aqui os resultados desta educação que estuda as relações da velocidade e da lentidão, da força e da flexibilidade, do movimento e do deter-se, das sonoridades e dos silêncios, do trabalho e do repouso, da sombra e da luz, seguem as leis da alternância e do equilíbrio que são o ritmo. (DALCROZE, *apud* SÁNCHEZ, 1999, p. 66) ⁵.

A concepção que busca Dalcroze dirige a percepção para o corpo em seu conjunto, como uma operação polirrítmica, um corpo que pensa em composição.

Agora, o espetáculo, pode ser visto também como um *corpus* em “composição”, tanto na ideia de “organização”, “arranjo” e “orquestração”, como na

⁵ Tradução nossa para: “Saber actuar rápido, impedirse actuar demasiado rápido, saber actuar lentamente, impedirse actuar demasiado lentamente, adoptar rápidamente un buen hábito, interrumpir vivamente un hábito malo, forzarse mediante una serie de lentos ejercicios a automatizar los actos útiles y a crear así reflejos nuevos, ser capaz de encontrar rápidamente la solución de un problema, saber concentrarse para buscarla lentamente, sopesando los pros y los contras (...) he aquí los resultados de esta educación que estudia las relaciones de la velocidad y la lentitud, de la fuerza y de la flexibilidad, el movimiento y la detención, de las sonoridades y los silencios, del trabajo y del reposo, de la sombra y de la luz según las leyes de la alternancia y el equilibrio que son el ritmo” (DALCROZE, *apud* SÁNCHEZ, 1999, p. 66).

ideia de “execução” ou “performance”. Assim, podemos comparar a experiência cênica, com o transfundo de uma composição, entendida como a suma de expectativas que suscita, dando a umas cumprimento e a outras suspensão; e colocando a técnica do ator dentro desta visão de composição podemos potencializar possíveis polirritmias, sucessões, simultaneidades, subdivisões e alturas, para dar outros valores e contrastes dinâmicos no tempo/espço da cena.

O processo de aprendizagem, tomando como exemplo a simples interpretação de uma música, traz consigo a desestruturação de unidades de percepção muito habituadas em nossas vidas. Poder “perceber” pode ser uma atividade tão abstrata como intuir uma distância, ou algo tão concreto como perceber o dedo pequeno do pé esquerdo.

Toda aprendizagem traz uma desestruturação ou uma reestruturação, uma nova estruturação que muda continuamente as possíveis composições da nossa percepção, da nossa “descrição do mundo”. De alguma maneira, a percepção também é uma composição de relações entre partes, construída nas dinâmicas e interações da atenção com o mundo. O importante não é aprender uma nova descrição, mas sim, chegar a experimentar a inteireza de nós mesmos, atravessados pelas forças criativas da vida.

2.5 Presença

O ser-aí enquanto este ser-no-mundo é assim numa unidade ser-com-os-outros, estar com outros:
ter com os outros o mesmo mundo, encontrar-se com os outros, estar com os outros no modo do
ser-para-os-outros.
Heidegger

Será que esse “estar aí” é a presença? O que é o que se fala quando se diz esse ator tem muita presença? É alguma operação cognitiva, estará dentro de nosso domínio estrutural? Irradia-se? O que é o que acontece? Vamos a

considerar como primeiro aspecto a ser levado em conta: só se está presente na presença dos outros.

Das mais desejadas “habilidades” do ator, é a presença, mas ela, não se deixa macular. A presença é santa, encarna-se, tudo o que disse é, ela está viva, é um fato! Precisaríamos colocar todas nossas relações estruturais num fluxo de afetos, percepções, imagens, vozes, palavras com o público e construir assim este fato, o vazio, a verdade, esse encontro humano onde vivenciamos a reunião do teatro: estar frente ao outro, religado.

A presença na palavra traz consigo outras complicações, a palavra revela, ela, ainda que tente esconder as mentiras, delata as tensões, isso é de alguma maneira perceptível por todos nós espectadores. A voz quer encarnar o verbo, o ato, por meio da palavra e o canto.

Trabalhando na prática sobre as dificuldades de se conseguir a inteireza essencial e polir isso que chamamos presença, percebemos que há momentos de tensão nas relações entre as pessoas; podem ser na kinesfera, ou na situação, ou com o simples olhar do outro. Segurar essa troca de energia tende, geralmente, a amortecer a tensão. Existe uma tentativa de limitar a porosidade da relação, um medo à desorganização; o que passaria se percebemos o fluxo das relações de pensamento, imagens e sensações que acontecem aí, sempre, no fato consciente e presente, de estar sendo observado e criando as relações de nossa *poiesis* (produção) em função desta relação com o observador. A presença resulta de um estado de relações em fluxo, entre o *performer* e o público, através das interações dinâmicas da composição. A relação de presença é uma relação de autoprodução com o público, uma relação de “autopoiesis”.

Mergulhemos na ideia de técnica tomando como apoio a visão autopoietica. Para os biólogos e filósofos Humberto Maturana e Francisco Varela “conhecer como se conhece” (MATURANA E VARELA, 2007, p. 30) é vital para saber como se dá a experiência e o ato. Para eles “a experiência de qualquer coisa lá fora é validada de uma maneira particular pela estrutura humana, que

torna possível ‘a coisa’ que surge na descrição” (MATURANA E VARELA, 2007, p. 31). Essa circularidade entre a ação e a experiência faz surgir a “descrição do mundo” (Castaneda), e é o fundamento da aprendizagem, isto os leva a criar o aforismo: “todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer” (MATURANA E VARELA, 2007, p. 32). Essa relação com o mundo que nos rodeia se dá no plano físico, completamente material, o qual cria um nexos com a linguagem concreta e física da encenação que expõe o Artaud e com a “linguagem de ação” do Foucault, uma linguagem ligada fortemente à natureza que visa articular-se. Sabendo que “todo conhecer depende da estrutura daquele que conhece”, nos reafirma a ideia de uma “descrição do mundo” que se recria a partir da percepção e que com ajuda de uma “atividade técnica”, não alienante, permitiria a nós experimentar o ato de forma mais plena e até criativa, revelando formas de ir mudando nossa própria estrutura de perceber e compor nosso entorno.

O “ato de distinção” (MATURANA E VARELA, 2007, p. 47), torna definível o conceito de unidade a partir da relação dele com a “coisa” que queremos ressaltar ou definir. É como ir colocando acentos ou designações nas coisas para distingui-las do resto. Poderíamos dizer que esse ato é também um processo perceptivo e de composição. A partir deste “ato de distinção”, cria-se uma unidade que permite a vivência da ação e a experiência. Segundo Maturana e Varela (2007), todo ser vivo se caracteriza por produzir de modo contínuo a si próprios, o que os define como organização “autopoietica”. A proposta é de pensar “presença”, como essa operação autopoietica, que cuida da autoprodução dominando as perturbações e as mudanças de estado para garantir a vida da rede contínua de interações dinamicamente relacionadas.

Deste modo, a presença não está focada na “luz” ou “estrela” do ator, mas na autoprodução de relações dinâmicas com o público, formando, através do acordo poético, um sistema entre obra, *performer* e público. A construção dessa presença não depende daquilo que se entrega, mas do que acontece com o fenômeno, com o receptor. Assim, tanto o ator, quanto o espectador, formam o ato

vivo que permite a presença, que por sua vez é uma escuta em jogo, um entrar no ritmo, um participar das forças produtivas do ato performativo.

A presença seria esse momento no qual a relação da composição performer/estrutura/público faz com que as coisas tornem-se possíveis. A voz e a palavra acontecem na encarnação das forças que compõem a linguagem. No fundo, o ser que aceita o outro e a si mesmo, revela-se. Como ele olha e é visto, faz do ato carne.

3. A COMPOSIÇÃO DAS “VOZES” DA CENA

Todo debe colocarse en un orden casi fulminante.
Artaud

Quisemos colocar em prática as coisas que líamos. Inspirados nas ideias dos grandes diretores da cena do já século passado, como a proposta do “realismo musical” de Meyerhold, a visão de uma encenação direta de Artaud, ou a partitura encarnada de Grotowski, decidimos empreender uma viagem que unisse duas paixões mais fortes, o teatro e a música. Começamos a entender a cena como uma orquestração, feita por todos os elementos presentes, entendendo-os como as “vozes” que a compõem.

A cena ocupa, então, um espaço/tempo em que é sempre sujeita à interpretação e à sensibilização; se prestarmos atenção ela tem sua própria “voz”, seu jeito de “cantar”, sua forma de ser, de movimentar-se no mundo, de “dançar”. O espetáculo em si, portanto, pode ser concebido como uma grande polifonia porque a dramaturgia pode ser pensada de forma musical. No interior da cena, a interpretação é também uma questão de musicalidade de “*entrar en caja*” como dizem os cubanos quando você consegue pegar a “*clave*”; é uma questão de olfato, de temperatura, de velocidades e matizes, é questão de estar no ritmo.

Da mesma maneira, o texto, também, pode ser tratado como material musical, como veremos no próximo capítulo e nos textos de Beckett. A linguagem da fala é a condensação do elemento vocal, e a palavra, a fixação da matéria sonora. O trabalho com o rítmico: vai da procura da voz até a *performance*, eleva o sentido das palavras para um patamar sensorial, vibrante, e concebe seu estar como um compor, arranjar, arrumar e aproveitar o momento certo.

O caráter performativo da interpretação envolve uma concepção sobre o corpo. Um corpo a procura das forças da natureza e em abertura ao outro, não só racionalizado, institucionalizado e doutrinado, mas sensível, expressivo e público. O corpo faz-se audível: escutá-lo como um todo, conceber a cena de

maneira sensível e produtiva é a ideia de uma técnica que considera a composição como um ato criativo, como um “estar em composição” que participa de uma polifonia das “vozes” da cena.

Nos anos de 1910, Meyerhold escreveu que ‘as palavras não passam de desenhos sobre a tela do movimento’, mas sob os movimentos existe outra ‘tela’, que é a música, cada vez mais presente à medida que ele aperfeiçoa sua arte de encenar; a música estrutura a atuação, coloca-a no tempo, organiza o espetáculo e sua percepção (PICON-VALLIN, 2008, p. 88).

Na perspectiva de um possível sistema de modulações, contrapontos, matizes, *crescendos* e *decrescendos*, *acelerandos* e *ralentandos*, *staccatos* e ligaduras; *leitmotifs*, dinâmicas, tensões, energias, contrastes e tempos, este trabalho propõem “ouvir” o fenômeno cênico, entendendo como funciona e como “soa” essa maneira de estruturação da percepção do espetáculo, essa outra “tela”, que coloca no tempo as “vozes”, as dinâmicas e as ações.

3.1. Estrutura

Toda arte é a organização de um material.
Meyerhold

Para pensar essa “tela” que estrutura a cena, utilizaremos, novamente, a ajuda do conceito de “autopoiesis”. Vamos considerar a dramaturgia da cena, o tecido espetacular, como um sistema no qual a estrutura reage às modificações de seu entorno. A estrutura não é um aparelho rígido, ele está sendo, está em movimento, respondendo as mudanças de estado.

Deste ponto de vista, podemos pensar a dramaturgia não só como uma história que desenvolve um tema, ou uma fábula, mas como um sistema estrutural pelo qual acontecem mudanças de estado. Deste jeito, podemos conceber a dramaturgia não como uma linha, mas como um conjunto de elementos que se relacionam entre si, gerando fruições, hibridizações, fluxos. A linearidade cede frente a uma *performatividade* que se desenvolve no limiar entre o instável e o estável.

A divisão da dramaturgia em partes, por exemplo, como é feito em uma composição musical, é uma questão de harmonia, de saber controlar o tempo e de saber organizar-se nele, inclusive instigar o contrario, o caos, que precisa de uma visão de composição que trabalhe no sentido da instabilidade ou não hierarquia dos elementos, o qual direciona certo comportamento espaço/temporal. A *performance* da dramaturgia seria um sistema no qual ocorrem “fenômenos históricos”, não vista a história como o conto, mas como a história das modificações do sistema.

Definindo “fenômeno histórico” como “cada vez que, num sistema, um estado surge como modificação de um estado prévio, temos um fenômeno histórico” (MATURANA E VARELA, 2007, p. 67), Esta pode ser encaixada na música e na cena, vistas como espaços/temporais nos quais acontecem sequencias simultâneas, concatenadas, fragmentadas ou em sucessão, que se desenvolvem no tempo e vão criando diferentes estados.

A composição da cena, desde um olhar “autopoietico”, permite pensar o fenômeno teatral como uma unidade em interação com o entorno, um fenômeno vivo e aberto. Deste ponto de vista, a *performance*, não está determinada só pelo seu funcionamento interno, mas também pela maneira como interagimos por ela, mesmo que seja uma representação muito fechada. Numa peça de alta rigorosidade na “partitura”, como as peças curtas de Beckett, por exemplo, o ator também percebe que a organização da qual participa está sendo coproduzida pela atmosfera que gera o espectador. Assim:

A dinâmica de qualquer sistema no **presente** pode ser explicada mostrando as relações entre suas partes e as regularidades de suas interações, de modo a fazer com que a sua organização se torne evidente. Porém, para que possamos compreender isso de modo cabal, o que queremos não é apenas vê-lo como uma unidade funcionando em sua dinâmica interna, mas também em sua circunstancia, no entorno ou contexto com o qual seu funcionamento se conecta. (MATURANA E VARELA, 2007, p. 68) ⁶.

Isto ajuda a compreender a *performance* não só pelos acontecimentos internos que ela comporta, mas pela relação vital que é estabelecida em relação com o contexto no qual ela desenvolve-se; afirmando seu caráter público e sua função estética, tomando o “estético” na sua raiz de *aisthesis* (percepção, sensação) e não só como o estudo do “belo”.

A estrutura é uma composição de inter-relações, que afetada pela observação, recria-se poeticamente. A unidade básica que o estudo propõe como unidade material da estrutura da cena, é o ritmo.

3.2 Ritmo

Na vida podemos perceber acontecimentos rítmicos o tempo todo; é pelo ritmo da noite e o dia, das estações e dos ciclos da lua que sabemos da passagem do tempo; associamos a vida humana ao batimento do coração, à inspiração e exalação da respiração. O corpo está cheio de ritmos, o piscar dos olhos, o caminhar, o sono e a vigília. Percebemos com clareza quando as coisas estão fora de seu ritmo, ele é perceptível em todas as formas artísticas, ele é visível, audível, é sensível.

⁶ Grifo nosso.

O ritmo é a frequência e repetição de algum fenômeno. Ele pode ser constante, como inconstante, pode marcar e completar as expectativas como não cumpri-las, quebrá-las, suspendê-las, ele cria as noções de duração e sucessão, do forte e do débil. Movimenta-se desde o mais marcado até o mais arrítmico, e parece que muda o tempo quando desacelera.

Todas as atividades humanas dependem do ritmo para seu funcionamento e expressão, os esportes, a escrita, a indústria, o trabalho de equipe, a fala. Sem ritmo as atividades caem, não funcionam. O ritmo possibilita a descoberta do próprio corpo e a vivência total do movimento. Segundo Wagner “Se o movimento e o gesto são a *sonoridade* expressiva da própria sensação, o ritmo é a respectiva linguagem a ser compreendida” (WAGNER, 2003, p. 60). O ritmo é uma lei natural de ordenamento, é o esqueleto da música, dá plasticidade ao movimento do corpo na cena e faz entendível e expressiva a fala. “O ritmo é a medida dos movimentos por meio dos quais a sensação se torna intuível, a medida através da qual a sensação chega à intuição, que por seu turno possibilitará a compreensão” (WAGNER, 2003, p. 60).

No teatro contemporâneo o ritmo é um fator determinante para o estabelecimento e desenrolar dos acontecimentos, do sistema cênico e da produção de sentido. Tem ritmo na organização do espaço, na disposição dos atores, na composição dos grupos da cena e suas proxêmicas, nas aparições e desaparecimentos, nos câmbios de situações, nos deslocamentos, nas velocidades e silêncios, na decomposição do tempo/espaço; estes elementos expressam a fisicalidade do ritmo na cena. No caso do uso da voz, “a carne mais viva da sonoridade”, e a palavra, “o ritmo ossudo e musculado da voz humana” (WAGNER, 2003, p. 62), constrói o sentido do texto, já que vincula o plano de conteúdo e o plano expressivo da palavra com a encenação.

Procurar um ritmo para um texto escrito é encontrar um sentido. Sendo uma linguagem de ação, ele evidencia as forças da natureza, traz a quebra e a reunião, o entendemos, portanto, como “unidade da medida da matéria”

(GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 46); pelo fato de ajudar a atividade técnica do ator, colabora no “estar-em-composição”, no acontecer da estrutura cênica.

A concepção do ritmo que propõe Grotowski, que também podemos encontrar em Wagner ou Dalcroze, como “unidade de medida da matéria” ajuda a entender como funciona o ritmo na composição do espetáculo. Esta ideia de ritmo como produção (*poiesis*) não está somente na “formalização” da cena, mas atravessa todo o fenômeno teatral, desde a articulação de “fundos” ou “conteúdos” até a percepção do espectador. Grotowski dá alguns exemplos que podem esclarecer a utilização do ritmo na produção de sentido. Fala de três linhas que participariam como materiais do ritmo. A estética, que muda a convenção da cena, a linha psíquica, mudando entre o conteúdo e o expressivo, e a linha da concretude, que trabalha com os movimentos e as intensidades.

‘Unidade de matéria’ do ritmo (alguns exemplos):

1) Na linha estética – a mudança de convenção, por exemplo (grotesco - sério, ponderado discernimento- bufo);

2) na linha psíquica – mudança da aura, da atmosfera do espetáculo, por exemplo (recolhimento, concentração sobre o conteúdo, de um lado expressividade, ativação, ‘desencadeamento’ do espetáculo, de outro);

3) na linha da concretude:

por exemplo (imobilidade- intensificação do movimento, silêncio – intensificação do som, esboço- intensificação da interpretação)

A distribuição das ‘unidades elementares’ (das mudanças) no período do desenvolvimento do espetáculo e a relação recíproca das linhas gerais do ritmo (seu adaptar-se, compenetrar-se ou abreviar-se) definem a estrutura rítmica do espetáculo e ao mesmo tempo o ritmo da recepção e da atenção do espectador. (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 46).

Aqui o trabalho sobre o ritmo do espetáculo passa por muitas linhas, a técnica pessoal e cênica do ator demanda um conhecimento de seu ofício e o saber perceber, também, a recepção do espectador, para trabalhar os tempos das mudanças. Grotowski vê o espetáculo como se fosse uma composição, e a partir

de suas “partituras”, busca a ritmização dinâmica da peça, cheia de pontos de encontro, de sonoridades e impulsos. A proposta de análise feita acima mostra uma concepção contemporânea de teatralização a partir da polifonia de convenções, atmosferas e velocidades, tendo como unidade material o ritmo.

A palavra por sua condição sonora é o material rítmico mais evidente; assim, o texto pode ser tanto material sonoro, como matriz de encenação. De acordo com a perspectiva do pensamento musical, o espetáculo torna-se música graças à composição dos elementos, que produzem as mudanças de estado na obra poética, venham elas do texto ou de outro material cênico posto em ritmo, condição necessária para compor entre todas as partes do espetáculo. Qualquer recurso em si mesmo precisa das relações que determinam sua expressividade. A palavra, por exemplo, precisa de certa competência técnica, conhecimento sobre a voz própria, para descobrir as forças que a compõem e atingir seu nível sonoro, assim:

a palavra falada se é só dizer a palavra (mesmo com o pensamento, mesmo com a intenção) não é ainda algo de artístico, não é teatro. Onde está o som- matéria da composição? O som da palavra é para o teatro forma. Se não se confirma na totalidade da partitura (sonora e rítmica) é extra teatral. (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 45).

Agora, a composição da partitura pode ser absoluta ou aberta, assim como o tipo de interpretação que se estabeleça. Esta condição do teatral, a “partitura”, não é precisamente uma regra nas propostas contemporâneas de encenação. Tudo o que se faz não é somente a partir de uma “partitura”, assim como para usar a palavra no teatro não precisamos de um texto necessariamente. O que interessa a este estudo é o tratamento de composição dos elementos a partir de uma técnica que nos permite “estar-em-composição”. Não desejamos afirmar a “partitura” como condição do teatral, mas como uma possibilidade, entre outras, de composição.

3.3 Partitura e dinâmica

Até aqui vimos alguns pontos básicos e fundamentais da composição das “vozes” da cena; começamos pela estrutura, articulada dentro do fenômeno do observador, e o ritmo como “unidade material” da estrutura, que atravessa a composição desde o conteúdo mesmo, até a recepção do espectador, para formar a experiência estética da *performance*.

A “partitura”, termo que vem da música, designa a representação escrita dela. Não pauta apenas um instrumento, mas sim pode incluir vários. De fato, tudo o que a música precisa é designado como “voz”, assim cada instrumento tem a sua.

Cabe comentar que na busca de novas poéticas, a música contemporânea apresenta formas e configurações de notação radicalmente diferentes da tradicional. Elas subvertem a lógica de uma escrita tradicional, insuficiente para as necessidades criadas por obras que jogam com materialidades e modelos conceituais de outra ordem, nos quais utilizam-se, também, sons que antes pertenciam ao mundo dos ruídos e as dissonâncias e que procuram uma organização instável, e de contornos indefinidos, como resultado de novos procedimentos, na busca incessante de novas formatividades e ao aprofundamento de novas poéticas.

Um dos primeiros a adotar o termo “partitura” no teatro foi o mestre russo Stanislavski (1984), quem insiste no trabalho do ator sobre sua “parte”, o que no jargão dos músicos, é o estudo sobre sua partitura ou sua “voz” na composição. Ele procura na atuação uma “linha ininterrupta de ações” que percorre a peça, criando um tecido de esquemas inumeráveis e diversos que flui dentro da obra.

Também Meyerhold (1970) trabalhou sobre a concepção musical do espetáculo, que se refere a “partitura da encenação”, na qual se harmonizam os ritmos concretos das ações e os elementos que configuram o espetáculo, segundo as leis musicais de concordância e contraponto. Sabemos por seus escritos que o

autor usava, cabalmente, a terminologia da música, tanto no trabalho com o texto, quanto na “biomecânica” e na “direção-composição” do espetáculo, como ele mesmo gostava de dizer.

Artaud (1999) também sonhava com um sistema de transcrição para a cena como se fosse música, uma espécie de linguagem cifrada. No seu delírio poético sonha um teatro que se expresse em uma linguagem cênica, independente do texto escrito e caracterizada por suas formas de materializar, fisicalizar e dar voz a todos os elementos do espetáculo. Os “hieroglíficos”, como ele via uma possível notação, ajudam ao ator, mas criar uma transcrição musical da cena não é a perspectiva deste trabalho, acredito que seria ver a linguagem como código e não na sua práxis ou agir. O mesmo texto, como código, não é teatro.

A ideia de uma “partitura da encenação”, assim como de uma “partitura do ator” ultrapassa a necessidade de codificar o espetáculo, para trazer um conceito estético e material de “composição” para o teatro.

Em princípio, para Grotowski, a partitura era a construção artificial de signos corporais e vocais, depois, no desenvolvimento de sua pesquisa, chega a noção de uma partitura de “reações”, de “pontos de contato” e sobre uma “corrente de impulsos visíveis” (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 27) que o ator é capaz de produzir na *performance*. Esta visão de “partitura” esta perto da noção de “partitura” da música contemporânea, na qual trabalha-se mais com detonantes, planos de som, modulações e linhas ou atmosferas sonoras que com figuras musicais, mas com a diferença que o intérprete na música contemporânea pode fazer variações formais, enquanto que o ator do teatro de produção de Grotowski devia cumprir com toda precisão a partitura de ações. A evolução da ideia de partitura em Grotowski está no tipo de reprodução que ele faz, a primeira baseada na representação de signos e a segunda em um colocar em fluxo as forças das formas.

É claro que, tradicionalmente, o conceito de partitura, traz implícita, a ideia de representar. Pois, a partitura requer, uma detalhada composição previa, e

ensaios para depois, executar a obra. A ação seria aquele ato que recria o que foi composto com o propósito de dar vida ao processo em questão.

A “partitura da encenação” define as “vozes”, sejam estas luzes, músicas, elementos cênicos ou atores. Ela dá valor às intervenções dos elementos, organizando o espaço/tempo para criar diferentes planos e ritmos. Além de marcar as aparições e desaparecimentos dos elementos, combina os pontos de contato, constrói as cadeias de reações e compõe as linhas de impulsos que, caso seja essa a proposta, elas guiarão o público, trabalhando as expectativas, fechando e abrindo temas, criando empatias e distanciamentos, mostrando e ocultando. Assim, organiza as sucessões e simultaneidades, concordâncias e contrapontos da composição das “vozes” da cena.

Agora, ao lado de uma partitura musical, vem uma série de anotações que são os termos de “expressão” que engloba variações de “andamento” (cinética musical, “ar” ou “movimento”) de “intensidade” (dinâmica) e de “articulação”, fraseado e “acentuação”. Estes são os termos que de forma geral se conhecem como “dinâmica” (força), mas que cada um deles tem uma função ou operação diferente.

Numa obra sinfônica, quem trabalha esses aspectos é o regente; é ele que a partir de sua interpretação do caráter expressivo da composição vai trabalhando as forças da partitura. Numa composição de música contemporânea as anotações que acompanham a partitura parecem com as rubricas do texto teatral, espécie de legendas que ajudam a decifrar a partitura da obra, mas sem abandonar os termos de expressão, pelo contrário, tem acrescentado sua função e valor na composição, pois o domínio estrutural da obra não baseia-se na harmonia consonante e na expressividade, mas em atmosferas, repetições e ruídos.

Na música contemporânea existe também uma ruptura da linguagem codificada para buscar poéticas que suscitem novas linguagens, novos “textos” e novos tipos de interpretação. No caso de um estilo de música como o *Jazz*, que trabalha com cifrados e melodias, a parte expressiva é cedida, completamente, ao

interprete, que não só improvisa sobre a harmonia, como também pode romper com ela, dependendo de como seja seu estilo, e propõe as dinâmicas expressivas à vontade. A continuação uma pequena explicação sobre a terminologia do discurso musical, que foi utilizada tanto no treinamento vocal-textual, quanto na linguagem e visão de trabalho do grupo, para o trabalho do texto em “*Cenizas*” e a composição da estrutura de “*Jesus*”. É importante salientar que a definição da terminologia musical não garante poiesis, somente quando o corpo consegue perceber e participar destas dinâmicas e que elas realmente movimentam a ação. A definição só vem depois da experimentação.

O “andamento”, “cinética musical” ou “movimento” são a velocidade e as variações que se fazem numa interpretação. Numa partitura se define o “andamento” ou “ar”, que marca a velocidade regular em que a peça será executada, e se uma seção precisa de “acelerar”, “*rallentar*” ou “retardar” a velocidade, ganha a denominação de “movimento”. Isto se conhece também como “agógica”.

A “dinâmica” é a variação de “intensidade” ou “volume”, indica quando se deve crescer ou diminuir o volume. Também marca em que parte ou frase se aplica a força, e se sua dinâmica é súbita ou gradual. Caso ser súbito se conhece como acento. A “articulação” define si o fraseado é de forma “ligada” ou em “staccato”. Isto pode ir mudando de frase em frase, ou aparecer só como um acento numa nota.

Parece importante, então, conhecer, saber sentir e aplicar essas variações numa partitura, já que são definitivas na expressividade da obra musical e também na obra cênica. Trabalhar uma partitura sem considerar estas variações de “força” (*dynamis*), leva a construir signos rígidos, sem flexibilidade, mecânicos e sem vida expressiva. As ações e movimentos precisam destas dinâmicas para potencializar sua execução e atingir o grau de vida necessário. Fazendo uma analogia, podemos considerar uma partitura sem dinâmica, como a linguagem rigidamente codificada, enquanto que a “dinâmica”, seria essa outra “linguagem de ação”, linguagem das forças da vida e da natureza, movimento e potência pura.

Assim como associamos “partitura” à representação, poderíamos arriscar a associar “dinâmica” com as formas cênicas que não utilizam partituras, mas trabalham com a improvisação, algumas *performances* – no sentido de linguagem, algumas danças ou processos de outros tipos como os *work in progress*, que trabalham outros modos de criação e escritura cênica. Nestas linguagens a estrutura é um acontecer *in situ*, enquanto que, no caso do trabalho que utiliza a partitura, tem um processo prévio, que precisa acontecer, novamente, na representação. Esta analogia entre os processos que se baseiam mais na partitura ou na dinâmica deve servir só para exemplificar, pois consideramos que os limites entre o teatro contemporâneo e a linguagem da *performance* são cada vez mais difusos e existem muitas outras características que explicam melhor as diferenças entre essas linguagens.

Desde um observar polarizado, a *performance* como linguagem, corre o risco de não conseguir os pontos de contato necessários ou as linhas de troca com o espectador para proporcionar a experiência de um encontro vivo; por outro lado, as linguagens cênicas que trabalham com partituras, podem cair na mecanização e numa excessiva codificação sem expressividade. Em ambas, ainda que apoiadas em processos de composição diferentes, a preparação é vital.

No caso desta pesquisa, que propõe uma visão de cena como composição de “vozes”, temos como exemplo dois espetáculos do grupo Teatro Abya Yala, com processos quase opostos; um deles parte de obras curtas do escritor irlandês Samuel Beckett, com uma alta exigência na partitura que vem dos textos mesmo e das rubricas ditadas pelo autor; e o outro, o “Projeto Jesus”, um *work in progress* realizado pelo grupo onde existia uma estrutura não baseada em partituras de ator, mas em pontos de contato e detonantes cênicos que impulsionavam as atmosferas, imagens, dinâmicas e cantos a ser executados. Também utilizamos como exemplo de composição o solo “El Funeral”, que trabalha sobre uma ideia de técnica e composição, pendulando entre a representação e a *performatividade*.

Para o trabalho com Beckett constatamos a encenação como um projeto de estruturação. Cada uma das peças curtas que escolhemos era um modelo estrutural e operacional muito preciso, fechado na estrutura, mas aberto na decodificação da linguagem poética que apresentam. Os textos de Beckett são um instrutivo combinatório de matérias, por meio das palavras, do espaço e da luz o dramaturgo vai como que acomodando os imprevistos, criando suspensões na dinâmica rítmica das estruturas e esgotando a combinatória. Beckett inaugura um mundo nas representações que propõe um mundo de espaços íntimos, de paisagens no vácuo. Ele compõe uma relação absolutamente nova entre som e conceito, unindo as frases de maneira incomum, abrindo possibilidades para emoções e significados inusitados. Tudo isso cria, no espectador, certa necessidade de entender a inteligência da montagem e de investigar um mistério. Desta maneira, a recepção da cena por parte dos espectadores é estimulada, e abre a possibilidade de ir escolhendo e descobrindo as relações internas da estrutura, sem poder afirmar nenhum olhar como definitivo.

Para o “Projeto Jesus” a proposta foi completamente oposta. A encenação foi direta sobre a cena, criamos estruturas de improvisação para conseguir certos eventos, mas nada era fixo. A tarefa era conseguir o “nível de temperatura” no qual os encontros não eram mais evitáveis. A encenação foi direta, o material ficou pela força do acontecimento e não por um roteiro pré-estabelecido. Mesmo o trabalho vocal, majoritariamente cantado, muitas vezes se desdobrava em cenas subsequentes, a potência nas improvisações gerou outros cantos a partir de uma frase só, que ficava reverberando nos corpos, e pedia para ser liberada desdobrando-se nos corpos da cena. O “Projeto Jesus” não era uma obra definida, nem um resultado, foi mais um mundo de relações que devia se viver a cada vez, um campo dinâmico de possibilidades sempre incerto, no qual os atores/*performers* deviam acompanhar o fluxo para detonar as mudanças da estrutura.

No “Projeto Jesus” a poética baseava-se num processo de experimentação física e emocional dos atores/*performers*, uma espécie de

“atletismo afetivo” (ARTAUD, 1999). Aquilo que ia acontecendo não sabíamos se chegaria a um destino, nem como se transformaria, tínhamos que ir “esquentando-o” até que extrapolasse a estrutura criando uma nova “ordem”. A cena devia ser “lida” pelos atores/*performers*, na interação plena entre os corpos, até chegar a um ponto limite, ao momento de crise, no qual decisões tinham que ser tomadas, mas sem saber quem as tomaria nem quando; a indeterminação, a incerteza e as possibilidades abertas faziam latejar o espaço.

Talvez, a melhor maneira de denominar o “Projeto Jesus” seja de *work in progress*. Não só porque foi trabalhado durante dois anos, sendo vivenciado pelo grupo muitas vezes durante esse período, mas também porque foi mostrado uma vez só abertamente para o público e algumas vezes para observadores amigos, mas porque apresenta características operacionais relacionadas com este tipo de processos. Por exemplo, Renato Cohen afirma que:

No campo que estamos definindo como *work in progress*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro/*storyboard*” (COHEN, 2006, p. 17).

Esse tipo de procedimento criativo está interessado em produzir outras formas de percepção, de criação e de produção. Associa-se a processos que desestruturam os sistemas narrativos da representação, como a trama, ou a dramaturgia de causalidades que procuram um desenlace. As poéticas do *work in progress* visam à organização em estruturas dinâmicas por meio do uso do *leitmotiv*, a sincronicidade, o contraponto, a aleatoriedade e a simultaneidade, para mencionar alguns recursos presentes nesse tipo de composições.

A contemporaneidade apresenta muitas formas de composição, classificar elas ou determinar quais são válidas me parece desnecessário, podemos considerar as formas que contemplam a composição por “dinâmicas”, tão pertinentes, como as que usam a “partitura” como base de trabalho. Além

disso, consideramos que a “partitura” precisa de suas “dinâmicas” para a interpretação, isto merece um trabalho especial. Acreditamos na fusão das formas de composição, em ampliar, em somar e deixar que a obra revele sua natureza e necessidades expressivas.

3.4 Abertura poética

O verdadeiro conteúdo da obra torna-se o modo de ver o mundo e de julga-lo, traduzido em modo de formar, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo.
Umberto Eco

Antes de passar à análise das obras que fazem parte desta pesquisa, exploraremos a ideia de composição relacionando-a à poética. Para Umberto Eco a poética seria um “programa operacional que o artista se propõe cada vez, o projeto de obra a realizar, tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista” (ECO, 1991, p. 24). Desta maneira, podemos entender a poética como uma proposta estrutural, uma intenção operacional que permite a criação de um mundo de relações.

Eco iniciou a pesquisa de seu livro “Obra Aberta” quando acompanhava as experiências musicais de alguns de seus amigos compositores. Assim:

A poética da obra ‘aberta’ tende a promover no interprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas poder-ia-se objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o interprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1991, p. 41).

No caso de *Cenizas*, essa reinvenção conjuntamente com Beckett, que já propõe uma obra com uma carga de ambiguidade grande, foi determinante no

processo e, apesar de que a margem de “interpretação pessoal” na *performance* era estreita, o espaço de reação espaço/temporal era muito vivo, segundo iam se dando as relações estruturais internas da peça e a interação na *performance* com o público. Em “Jesus”, sendo nós os “autores/interpretes” e pela própria proposta estrutural do trabalho, a liberdade em cena era maior e precisava de um empurrão muito mais ativo das dinâmicas para provocar as mudanças das estruturas necessárias para o desenvolvimento da *performance*. Mas, em ambos os casos, a interpretação e decisões dentro das dinâmicas eram vitais para a consumação da obra. Cada processo traz um programa operacional próprio, com acordos e premissas de criação que refletem um modo de produção e até uma organização hierárquica dentro do grupo diferente.

Algumas das características das poéticas contemporâneas, descritas por Eco (1991), ajudam a compreender a ideia de composição desta pesquisa, pelo fato de que trabalham com uma ordem não habitual e imprevisível. Existe uma quebra constante da ordem probabilística da linguagem, que impede um único olhar, e oferece a possibilidade de veicular outros significados possíveis.

Constantemente a composição, jogamos com a desordem e a implementação de novos tipos de ordem, próprios da estrutura poética, num “campo de possibilidades” instável, realizando um movimento pendular entre a linguagem codificada e a “linguagem de ação”, isto poderia provocar certos estados de anomalia no tempo/espaço, vozes fora de lugar. Existe, também, uma descontinuidade da experiência que permite uma autonomia perceptiva do receptor, aumentando a possibilidade para vivenciar outras sensações. Segundo Eco (1991) a arte contemporânea se apropriou de alguns conceitos da física, tais como a ideia de “campo de possibilidades” que torna possível compreender o fenômeno poético, e que:

subentende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e uni-direcionalmente entendidas, implicando, pelo contrario, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo na estrutura; a

noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência de ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plástica de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade de valores. (ECO, 1991, p. 56).

Para Eco (1991, p. 67), “as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações”. A analogia do “espelhamento” que o autor faz entre o sistema tonal e as estruturas humanas não deixa de ser interessante. Ele pergunta se o sistema tonal da música, que cria crises, para depois resolvê-las por meio da tônica, não estaria representando a ideia de um universo estável, uma maneira de existir, uma estrutura social. Esse sistema poderia refletir um sistema baseado no consumo de uma obra, que propõe poéticas pelas quais se cai numa crise que é apaziguada, para logo resolver as tensões. Assim:

Aqui cabe a pergunta: este universo de relações humanas que o universo tonal reafirma, este universo tranquilo e ordenado que estávamos acostumados a considerar, é ainda o mesmo no qual vivemos? Não, aquele em que vivemos é o herdeiro deste, e é um universo em crise. Esta em crise por que a ordem das palavras não corresponde mais a ordem das coisas (articulam-se ainda as palavras segundo a ordem tradicional, enquanto que a ciência nos incita a ver as coisas dispostas conforme outra ordem, ou até mesmo segundo a desordem e a descontinuidade). (ECO, 1991, p. 252).

O artista estaria, então, recusando, a partir da quebra, a alienação do sistema predominante, seja ele social ou comunicacional. Propõe uma linguagem poética para furar a linguagem convencional, às vezes, até, se aproveitando dela para colocá-la em questão. A poética instaura leis próprias para construir uma nova linguagem: trabalha com a sucessão e superposição de temas, a expectativa sobre a resolução e o desenvolvimento das estruturas, assim como o não cumprimento das mesmas. O artista não só nega um sistema de formas, mas

também, reconhece as relações alienantes nele, e aprende a agir nas redes internas do sistema para desestruturá-lo na obra. Além de que compromete-se com um sistema de relações dinâmicas, nas quais aceita um mundo em crise e encontra, num processo de imprevistos, uma experiência estética que emerge de uma serie de crises contínuas, exercendo ali, sua liberdade de escolha e seu lugar de criação.

O acordo operacional da poética é um processo que revela uma visão de mundo e uma posição frente a ele. Desde a organização das pessoas, os tempos do processo, as escolhas dos recursos, os estímulos de criação, os conteúdos a tratar, o como se faz, o como se diz e porque se elege fazer de um modo ou outro; revelam, a partir de suas relações materiais e expressivas, uma voz pública que mostra suas inquietações, problemáticas, modelos e imaginário sobre a criação artística e sua relação com o mundo.

4. O TRABALHO DO TEXTO NO ESPETÁCULO DO TEATRO ABYA YALA, “CENIZAS: OBRAS CURTAS DE SAMUEL BECKETT”

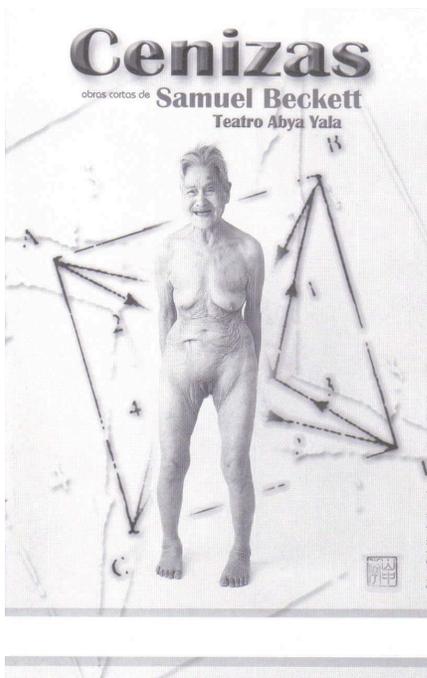


Figura 1: Cartaz de “Cenizas”.

Depois que trabalhamos com Yvonne de Witold Gombrowicz, nós, os atores de Abya Yala, treinamos e apresentamos um ano sozinhos. Quando os diretores de nosso grupo, Roxana Ávila e David Korish, voltaram a trabalhar conosco, procuramos uma forma, ou uma natureza de atuação, que limpasse nossa expressividade, que a depurasse, a silenciasse e a potenciasse. De Yvonne vínhamos de um mundo delirante que perseguia à horrível princesa de Borgonha que todos queriam matar ao melhor estilo da aristocracia. Um carnaval de vozes, imitações, cantos, bonecos de diferentes alturas, danças, um cenário com pele de vaca e chão de colchão de plumas, uma peça tão pesada como uma nave imensa, um avião de guerra de 36 bonecos.

Na busca do contrário, resultou a ideia do ascetismo teatral: Beckett. Os atores passaram da utilização e manipulação bonecos para o intercâmbio de personagens para serem figuras no vazio, para repetirem palavras no silêncio,

para caminhar como manchas no fundo do vazio. Vale lembrar que em um dia, já quase na estreia, apresentamos num colégio de freiras três peças curtas e, ao final, os estudantes pediram uma explicação. Algumas freiras se emocionaram com “Quad”, mas a sensação geral era de completa incompreensão. Beckett como um instrutivo, um tipo que queria nos enganar com suas repetições e seu humor existencial. Fizemos *Cenizas* para treinar, para melhorarmos como atores, para aprofundarmos na voz e no trabalho com a palavra, para sermos precisos e estudar um mestre do teatro contemporâneo. Este encontro virou um ponto alto em nossa experiência como grupo.

Lendo suas obras curtas e assistindo aos “textos-quadros” (BERRETINI, 2004, p. 3), vimos que não eram peças imóveis, senão textos visuais em movimento, figuras iluminadas no escuro, percursos e imagens; ou os “textos-partituras”, feitos de repetições e variações, de estruturas musicais, de palavras como figuras rítmicas, de palavra como coisa, de fundo de silêncios, de tempos entre palavras. Percebemos a retirada progressiva do sentido das palavras, nos gelou como o vazio, a solidão e a morte, assim como o caminho de rotinas que nos levam a ela.

Beckett é um poderoso exemplo de texto. Ele lê-se mais pelas fissuras que deixa entre linhas que pela palavra em si, permitindo que a cena construa um corpo maior na *performance* ou realização dramatúrgica. É como se fosse uma moldura que permite durações, para criar espaços, tempos, silêncios, intensidades e ritmos na cena. O texto literário do Beckett se completa só no texto cênico.

Não todos os textos são assim, na contemporaneidade podemos separar o literário do cênico. Pode-se construir só desde o desempenho cênico, ou utilizar outros estímulos ou motivos. De fato, não todas as obras contemporâneas são construídas a partir de um texto teatral.

O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou

em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade. (RYNGAERT, 1996, p. 17).

O teatro existe como um ser de sensações que se materializa na sua execução. Por isto, Beckett se apresenta como uma coincidência singular da cena em papel. Ele modifica as formas de organização do texto, procedendo à subversão dos fundamentos da literatura dramática. Seu olhar é cênico-musical. Seus textos trabalham desde a ausência de assunto, ausência de psicologia e cenário, a não ser a penumbra, objetos mínimos como contexto – uma cadeira ou uma mesa- e o fora do tempo e do espaço com um detalhado trabalho sobre a luz.

Beckett formalmente cria uma abstração literária por meio do desaparecimento das palavras, e sua busca acústica, ele busca o mínimo do mínimo, ou menos que menos, seus textos esperam rasgar o sentido literal para deixar entrever uma realidade poética liberada. Questiona a ineficiência da linguagem das palavras e se adentra numa arte combinatória, aritmética e musical. Beckett nos diz que é impossível dizer, e que para saber de que são feitas as palavras, há que eliminá-las. Medidas e ritmos são o material de suas composições.

Assim, podemos extrair três particularidades de seus textos: a abstração, operada desde a desarticulação do texto para possibilitar novas formas até a eliminação da palavra; o questionamento da palavra como “material”, desde seu valor sonoro até o questionamento de sua capacidade de dizer, e sua escrita visual e musical, que se expressa por meio da luz, das formações espaciais e também pelas estruturas musicais e matemáticas, que pouco a pouco, vão organizando ou suplantando a palavra. Beckett compara a literatura como linguagem artística com a pintura e a música que, formalmente, estão liberadas do ato informativo que a palavra carrega.

Contudo, em que medida compreender uma frase tem uma semelhança com compreender um tema musical? Poderíamos nos inclinar a pensar que grande parte da linguagem se dá na qualidade do dito (gesto, som, metáforas) que

no sentido literal do mesmo. Por outro lado, admitimos que existe um “plano de conteúdo” e um “plano expressivo” que a palavra reúne:

a plena identidade de ‘plano da expressão’ e ‘plano de conteúdo’ indica com precisão que deve entender-se, a partir de uma perspectiva naturalista, ‘carne do verbo’: o pensamento verbal não busca um corpo qualquer (este ou aquele som articulado) para se tornar fenômeno e carne, senão que é em si mesmo corpóreo, fenomênico, é identificado, então com o trabalho dos pulmões e da epiglote, produzindo sons articulados. (VIRNO, 2005, p. 158)⁷.

Beckett utiliza a materialidade da palavra como som e, assim, compõe a forma de ir dissolvendo, roendo essa superfície é por grandes silêncios negros e combinações de palavras. No teatro encontra um meio que reúne os recursos expressivos necessários para manifestar parte de suas inquietudes formais, estilísticas e temáticas.

4.1 Texto e dramaturgia

Falar de texto na dramaturgia contemporânea supõe fazer esta distinção. Imediatamente dissemos texto devemos criar os espaços para não afirmá-lo como a escritura das palavras de onde deriva a dramaturgia. Tomando o termo “texto” no sentido mais amplo como encenação/performance, é colocado sob uma nova perspectiva por uma compreensão do texto do espetáculo ou texto cênico como a “relação de todos os sistemas significantes” (PAVIS, 2008, p. 409).

⁷ Tradução nossa para: “la plena identidad entre ‘plano de expresión’ y ‘plano de contenido’, indica con precisión qué debe entenderse, desde una perspectiva naturalista, por ‘carne del verbo’: el pensamiento verbal no busca un cuerpo cualquiera (este o aquel sonido articulado) para volverse fenómeno y res, sino que es en sí mismo corpóreo, fenoménico, cóscico; se identifica, entonces, con el trabajo de los pulmones y de la epiglotis, que produce los sonidos articulados” (VIRNO, 2005, p. 158).

Devemos colocar esta diferença entre dramaturgia e texto, e que agora como tal, o texto é um material cênico mais da composição que supõe a depuração das palavras próprias da “presentificação” de um momento cênico específico. Assim, colocamos o texto como um elemento possível dentro de uma dramaturgia, e entendemos dramaturgia, como a concepção e materialização mesma do espetáculo. Neste sentido, depositamos o valor da dramaturgia em sua *práxis*, entendida como a *performance* da dramaturgia, sua execução; não só a suma das ações, imagens e discursos que contém é dramaturgia, mas a manifestação frente a outro, sua *práxis*, sua força, as interações que movimentam o conjunto de “vozes” em presença do espectador, no ato vivo do encontro.

Sobre a diferença entre texto e dramaturgia, no espetáculo “*Cenizas*”, por exemplo, foram escolhidas sete peças curtas, sete textos de Beckett que logo compuseram junto com outros elementos a dramaturgia do espetáculo. A proposta foi ser o mais fiel com todas as especificações do dramaturgo, fizemos no grupo as traduções para perder o menos possível da musicalidade das palavras e o sentido, trabalhamos com muita acuidade nas rubricas. Mas estas sete peças não foram feitas para apresentar-se em conjunto, não são um espetáculo, nem compartilham uma dramaturgia, são peças em si mesmas.

Para compor a dramaturgia do espetáculo, considerou-se a duração de cada uma das peças, as tensões que geravam e as possibilidades de sucessão destas, as figuras e objetos presentes e sua disposição e utilização do espaço; as imagens, a densidade, o calor ou frieza das mesmas, o grau de intimidade, os acontecimentos, as variações rítmicas e as velocidades presentes nelas. A ordem a realizaram os diretores, quando já a montagem das peças curtas estava encaminhada, e se podia perceber a natureza e detalhes cênicos de cada uma.

Cada peça exigia um alto grau de precisão teatral, desde o trabalho do ator até o técnico (som, luzes). Além disso, criou-se um mundo que unissem todas elas, um mundo de uma caixa preta dentro de outra, habitada por seres que viviam entre algumas das peças movimentando os objetos de forma aparentemente caótica ou desnordeada, mas, do mesmo jeito, de alta exatidão,

eles só sabiam se expressar a partir dos gestos aprendidos nas peças. Estes seres, por serem “imitadores” dos gestos das figuras das obras, espécie de operários perdidos entre o mundo de Beckett, foram batizados como “Becketitos”. Esses Becketitos contrastavam ritmicamente com as personagens ou figuras das peças, geralmente, de gestos mais objetivos, pequenos e lentos.

Beckett vai eliminando das “personagens” suas particularidades e nomes, faz deles “tão semelhantes quanto possível” como em “Vai-e-vem”, “Ohio Impromptu” e “O quê – onde”; ou, vai confinando-os na perda de vínculos, tornando eles seres estranhos que se entregam a visões, a descrições delirantes e à perda de identidade, caminhando para o nada: vazios. Tal é o caso de “Cadeira de Balanço”, ou mesmo “Ohio Impromptu”, também “Quad”, ou a desumanização que sofre o “Protagonista” de “Catástrofe”. Beckett não só elimina as personagens de suas peças, nomeando eles por meio de sílabas, ou papéis, ele, inclusive, anula a presença física do corpo, deixando só a respiração em *off* no meio de objetos sem utilidade. Estes seres montando o vazio de suas tumbas, caso eles falem, não se situam num mundo com uma realidade concreta e tampouco dão quadros de referência definidos sobre si mesmos, pois, tudo é nebuloso nas realidades que se apresentam. O que se mostra não são homens ou mulheres, nem *personas*, mas o ser.

O texto de Beckett é uma polifonia informacional, ele procura a materialização de sensorialidades, e a palavra manifestada sonoramente é um dos recursos de maior rigurosidade. A descoberta das necessidades técnicas e expressivas começou desde a tradução das peças. Tínhamos Korish dos Estados Unidos, Roxana que estudou lá e tem como segunda língua o inglês, a Andrea Gómez que naquele momento estava estudando um mestrado em tradução, Grettel Méndez, Oscar González e eu, ajudando, também, com nossas sensações musicais e de sentido, tudo junto, desde o literal até o musical. Podíamos traduzir os textos como Abya Yala e o fizemos. Formaram-se grupos e cabeças do grupo e se fez.

É notável como Beckett fabrica seus textos apagando os momentos tradicionais do desenvolvimento dramático, a progressão calculada em direção da crise e resolução do conflito, mas estruturalmente, as palavras têm uma composição musical, uma medida e espaçamento que permite um desenvolvimento.

As rubricas – palavra que às vezes joga com se mostrar, como no caso de “O Quê Onde” – é um fator determinante nos textos do Beckett, estas se movimentam entre o literário e o espetacular: fazem notar a diferença entre as linguagens teatral e literal, delatam a necessidade de um fazer teatral específico e reportam uma poética da cena, são um tipo de memória e visualização que visam atualizar-se. Com elas Beckett descreve a esgotada cenografia de suas peças, suas mudanças de luz, os tempos de movimento, os volumes das vozes, o andamento temporal, a aparência das figuras, os silêncios e as pausas entre as palavras, as posturas das figuras e a medida dos espaços. Beckett vira encenador desde as suas rubricas. Ele expressa uma específica materialidade e tridimensionalidade cênica a partir delas, estabelecendo a ocupação física do espaço; cria um texto principal ou literal e outro secundário, cênico ou tácito; também, formaliza momentos da ficção, descrevendo ações físicas imprescindíveis na dramaturgia, como o jeito das mulheres darem as mãos em “Vai-e-vem”, ou o golpe na mesa de “Ohio Impromptu”; também, controla o ritmo e o andamento das peças a partir da repetição do silêncio e a pausa, assim como, no que diz respeito à velocidade da entrada e saída da luz, às vezes, indica a velocidade e volume das falas, ou o tamanho e velocidade dos passos, como em “Quad”.

As rubricas, nas peças escolhidas para o espetáculo *Cenizas*, têm uma importância estrutural na composição dramática das mesmas, e inclusive chegam a atravessar a temática, como em “Catástrofe”, nas quais as rubricas viram um instrumento de controle e operação nas falas do “Diretor” para o “Assistente” na desumanização do “Protagonista”, ou na relação da “Voz” e o interrogador “Bam” em “O quê – onde”, peça na qual pode se observar este

instrumento de controle a partir das rubricas, agora mostradas como recurso cênico e, porque não protagonista. Por meio de rubricas em *off*, uma “personagem” julga e faz avançar a ação. Beckett joga, portanto, com a intervenção da rubrica como fala cênica.

A cena de Beckett não é mimética, mesmo que às vezes ele utilize figuras reconhecíveis, elas não estão atadas num enredo, nem num contexto específico, é mais uma cena da *poiesis* construída no *leitmotiv* sonoro e visual, é um ir ao tempo, no vazio, na memória. De alguma maneira este *leitmotiv*, é construído também, ao citar as palavras, ao revisitar o silêncio e na intervenção da rubrica.

A composição da dramaturgia de Beckett inscreve-se no musical; ela se dá mais no movimento e repouso, na velocidade e na lentidão, não no desenvolvimento de um enredo, na organização ou a diferenciação dramática das partes. Sua dramaturgia de composição atualiza-se na cadência da sensação, na força que procura completar-se, consumindo-se.

Nessa composição dramátúrgica do Beckett o princípio de organização e desenvolvimento não aparece, por si mesmo, em relação direta com aquilo que acontece; existe uma tensão, algo não dito, há um princípio composicional que funciona de forma oculta. As peças não têm um assunto, um enredo ou uma anedota evidente ou explicitada, mas algo passa ou passou, com a mais ligeira variação da posição, da palavra, da luz, muda substancialmente a cara da totalidade.

Assim, a dramaturgia convida ao espectador a entrar na inteligência da montagem, na crise do espaço interior, nas paisagens e aparições, na interrogação do sentido, na elaboração das causas a partir dos efeitos. Suas peças estão ameaçadas pelo silêncio definitivo e a presença da morte. A memória vai se esgotando, examinando longamente, repetidamente, os contornos e retalhos do passado.

Quando dissemos que sua estrutura é musical, é porque está organizada em blocos A B ou C com variações, sua estrutura não é de uma

“trama” que se resolve dramaticamente. Na estrutura musical, o uso da palavra não apela à recepção racional ou elaboração discursiva do sentido lógico, mas à sonoridade e às medidas das frases. Esses “blocos” entram em combinações que se desenvolvem, tendo como base, a sonoridade organizada das palavras, e a partir das variações das orações e frases, dessa musicalidade circundante, avança criando imagens. Esse algo visto ou ouvido, essas imagens que se liberam do racional rompendo as línguas que as mantinham amarradas no literal, vão a partir do “espaçamento” e o “ritornelo” (DELEUZE, 2010, p. 83), criando um sentido poético que expressa as tensões internas que as mobilizam. Daí a demanda vocal de seus textos: o conseguir essa *tekné* da sonoridade, essa precisão física da palavra que atinge o discurso sonoro das peças, e produzem a presença das imagens.

4.2 Texto, palavra, voz: tradução e necessidades vocais

Para fins de compreensão deste capítulo, faremos a distinção entre voz, palavra e texto, já que na dramaturgia contemporânea não todas as vozes e palavras vem de um texto, e mesmo vindo dele, podem ter tratamentos especiais. A voz compartilha as propriedades do som: timbre, altura, intensidade e duração, e poderia não estar contemplada num texto; seja como grito, som inarticulado, como uma música, ou nas especificações de volume, velocidade ou caráter expressivo, geralmente, estas indicações não são dadas.

Beckett neste caso é um exemplo, pois ele nos informa como deve se ouvir a voz dando indicações sonoras. A palavra não necessariamente vem do texto, ela pode surgir, compor e decompor na criação e na cena. Tem a ver com “tomar a palavra”, com enunciar. A palavra está viva e pode surgir do erro, estar afetada pelas expressões da cultura, ser muito trabalhada na dicção ou completamente livre de regras. Ela pode representar ou, simplesmente,

manifestar-se como uma elaboração de sons articulados, ou até inarticulados. O texto, por outro lado, supõe um processo de edições, um conjunto de decisões criativas que se estabelecerão, finalmente, na escrita. O texto nem sempre está antes do ensaio de teatro, ele pode surgir no processo de ensaios ou continuar seu processo de edições até nas apresentações.

Assim, na tradução das peças que compuseram “*Cenizas*”, a parte literal não era tão complicada como criar um ritmo e um fraseio que formasse a sonoridade que o autor sugere, aqui vemos a palavra como construtora de um discurso lógico e ao mesmo tempo sonoro. Para o espetáculo, tínhamos a tarefa de construir um texto, de dar um tratamento de alta precisão nas palavras, assim como encontrar as cores necessárias na voz para formar o discurso sonoro da peça. Esta foi uma tarefa de muito rigor, traduzir as ideias e sensações e compor uma sonoridade consequente.

Muitas são as diferenças entre o inglês e o espanhol – usamos os textos em inglês, algumas destas obras foram escritas em francês, mas Beckett fez as traduções – essa língua parece conseguir sintetizar melhor as ideias do que o espanhol, além disso, uma boa parte da acentuação das frases dos textos bate na última sílaba, no espanhol não acontece igual. Tentamos, na medida do possível, recriar esta “anti-cadência” ou “suspensão” (GARCÍA, 1991, p. 30), no final das palavras, foi com a voz que procurávamos reproduzir esta sensação.

Não podíamos deixar cair os finais, isso nos ajudou muito a compreender a pausa, não como a ausência de som, mas como uma suspensão, ou até, um trampolim que nos ajudava a pular para a próxima palavra, também, foi importante reconhecer o tipo de silêncio que se faz, sentir sua extensão. Esta interrupção na lógica do texto, do fluxo do som, impede a representação mimética se instalar, ao criar no espectador uma distância e um tempo para interpretar o que acontece na cena e, também, forçando uma expectativa sobre o que não acontece. Assim, os tempos e as lógicas não têm a ver com os ritmos da comunicação no cotidiano.

A tradução das peças passou a compor uma musicalidade do texto e respeitar o sentido, as imagens e as ideias. Escolher as palavras mais poderosas, tomando em consideração esses aspectos; dar o ritmo que as orações precisavam (medida das frases e acentuação), produzir os espaços dos silêncios e recriar as imagens que o autor plasmou. Isso tinha que se manifestar a partir das palavras escolhidas e do tratamento da voz no caso da acentuação e da cor pedida por Beckett: cinza. Era evidente que requeríamos um árduo trabalho vocal, que já vínhamos realizando por meio das práticas dos livros da Cecily Berry (1991; 1993), depois entraram Bonnie Bainbridge-Cohem (1985) com *O Body-Mind* e “*El Tao de la Voz*” (1993).

Nossa base técnica já tinha três anos de trabalho: experimentamos com ressonadores, conhecíamos a pesquisa do Roy Hart, ministrada diretamente por Richard Armstrong (2003) anos antes, fundamentos de nossa pesquisa vocal junto com os exercícios de ação-voz do Tage Larsen (2003) do Odin Teatret, também fazíamos exercícios do Yoshi Oida, *Le Coq*, *Gaia Yoga* reproduzidos por Roxana Ávila, que sempre buscou a pesquisa vocal, introduzindo muitas fontes de estudo do tema no grupo.

Também podemos citar o trabalho “*Eutonia*” (1983) de Alexander e a investigação de autoconsciência do movimento, de Feldenkrais (1997), como sustento perceptivo do movimento do corpo/voz e complemento aos exercícios da Berry e de “anti-gimnasia” que a Roxana trouxe para o grupo. Era evidente no trabalho que enquanto a “propriocepção” se pratica, o som fica mais livre e potente. Abriram-se muitas portas.

Também, no início desta pesquisa sobre a terminologia musical no treinamento vocal-textual do ator, ao princípio do processo de *Cenizas*, pensávamos que a “Rítmica” de Dalcroze poderia nos ajudar no trabalho: do andar, do repetir, do contar e respirar, do fazer silêncio ou do agir juntos. Procuramos a escola de música da Universidade Nacional para termos aulas de rítmica; mais tarde, a professora polonesa Katarzyna Bartoszek seria “sequestrada” pelo grupo – ela ficaria por dois anos com a “Síndrome de

Estocolmo” trabalhando conosco – nos ensinou o método de experimentação da “Rítmica” de Dalcroze. De pronto estávamos em frente a um conhecimento puro, que nos remetia a criadores como Appia, Stanislavski e Meyerhold.

Katarzyzna nos mostrava músicas, diferenciávamos suas partes (pulso, figuras rítmicas, caráter expressivo) caminhávamos, elevávamos o pulso, aumentávamos ou diminuíamos o tempo, batíamos e caminhávamos “corcheias” e “tersinas” ao mesmo tempo. O espaço/tempo e o som, mais concreto que nunca, com o corpo funcionando de intermediário entre os sons e o pensamento.

As práticas da Rítmica nos ajudavam a integrar corpo e psique, utilizando a música para interagir com o tempo e o espaço, e assim, afinamos as relações entre o movimento e a situação do corpo no espaço. Para Dalcroze “a consciência do som só pode se formar a partir de reiteradas experiências do ouvido e a voz, e a consciência do ritmo, só pode se desenvolver graças a repetidas experiências do movimento do corpo inteiro” (BACHMANN, 1998, p. 27). Começamos a escutar o sentido musical na nossa musculatura.

4.3 Musicalidade cênica

Como já se falou, a musicalidade é uma característica expressiva dos textos do Beckett, neles encontramos estruturas musicais que regem a “narrativa”, e em algumas deles há especificações de andamento da peça e de volume da voz. A palavra aqui tem valor como material sonoro e construtor de musicalidade. Propõe-se a utilização do silêncio e a pausa, o uso do *leitmotiv*, de repetições e variações, reiterações e ritmo.

Beckett exige um cuidado extremo com a dicção, com o pulso e com a entoação, daí que fala-se em musicalidade da palavra, desde a leitura manifesta-se que a palavra vem atravessada por uma concepção musical da composição da cena. Na representação destas peças deve-se empregar o mínimo de esforços

para dizer; as palavras “falam” desde formações visuais muito estritas, a sonoridade deve ser criada a partir das condições de ritmo e discurso sonoro da peça, ligadas ao tipo de rotina e à construção de memória que apresentam. A devastação do tempo é um tema presente nas partituras furadas pelos silêncios. Participa-se de uma sinfonia. É uma questão de participar das forças da estrutura e sua execução.

Vamos passar por algumas das referências teatrais que consideram o ritmo como um dos organizadores da cena, para poder entender o tratamento musical com o qual se abordou a montagem de *Cenizas* e o trabalho com a palavra.

A musicalidade presente na encenação nos remete a “obra de arte total” preconizada por Richard Wagner (2003) na sua “Obra de Arte do Futuro” de 1849. Nesse escrito o autor explica como as artes se foram afastando e particularizando, perdendo a riqueza de sua inteireza em conjunto. Ele vê no ritmo a linguagem predominante em todas as artes e este ritmo está alojado no “homem corpóreo”. Também faz algumas metáforas interessantes relacionando o exterior com o visual e o auditivo com o interior desse homem corpóreo. Assim, desenvolve sua tese das particularidades das modalidades artísticas. Mas é pelo ritmo que se dá a consciência do movimento e a sensação da obra. Tanto o movimento sonoro, quanto o movimento plástico do homem corpóreo, podem ser representados, ou encontram no ritmo, sua medida.

A pacificação e a repetição do movimento acha sua contagem no ritmo, por meio do qual a sensação se torna perceptível e possibilita a compreensão. Wagner (2003) vê na “obra de arte total” um fenômeno maximamente corpóreo, que manifesta o impulso vital humano. Na universalidade da obra, as modalidades artísticas particulares perdem sua especificidade. Para o autor, o movimento do corpo e o gesto são a sonoridade expressiva da sensação visual do exterior do corpo, são as formas como a linguagem do ritmo se compreendem; e, por outro lado, no interior ou auditivo, “a carne mais viva da sonoridade é a voz humana, e a palavra por seu turno, digamos assim, o ritmo ossudo e musculado da voz”

(WAGNER, 2003, p. 62). Desta forma, podemos entender a voz como corpo, e o ritmo como a linguagem a ser compreendida, a palavra, como texto, seria a fixação da matéria sonora.

Beckett por sua vez, conseguiu atingir esta musicalidade da cena a partir de seus textos-partitura e de seus textos-quadros. Ele não só cria musicalidade na composição das palavras, mas também o faz na composição visual das peças, muitas vezes de alta precisão matemática. O ritmo é, sem dúvida, material fundamental de sua obra e, desta forma, ele transcende a literatura como modalidade artística para criar uma obra que passa pela composição total do espaço/tempo cênico. Para atuar “Beckett” é preciso ir a pulso, às vezes até é necessário contar tempos ou passos, é uma atuação a ouvido e coração, as peças curtas são máquinas de alta precisão. Podemos afirmar, ainda que sua obra parta do texto para a cena, sua obra ela é, definitivamente, feita para ser representada.

Outro conhecido exemplo de musicalidade na cena é o diretor teatral Meyerhold. Sabe-se que ele foi muito influenciado por Appia, Dalcroze e por Wagner. Aluno, em seus inícios, de Stanislavski, Meyerhold (1970) criou um método de trabalho corporal chamado de “biomecânica” no qual divide a ação em partes para sua execução, que se realizava sobre música. Também que apoiava a palavra na música para potencializar seu sentido e poder dirigir aspectos da voz como tom, agógica, matizes, tempo e ritmo. O mesmo Stanislavski (1984) no livro a “Construção da Personagem” dedica três capítulos ao trabalho com a palavra, utilizando a linguagem musical para o trabalho do ator, os termos de acento, planos de som, movimento da frase, volume e tom são corriqueiros na personagem de “Torstov”.

Voltando para Meyerhold (1970), ele trabalha já com o conceito musical do espetáculo todo, ou “realismo musical” que implica que a obra seja feita como uma sinfonia, vendo o diretor como um realizador-compositor que partitura a encenação para harmonizar, estruturar e distribuir os ritmos que configuram o espetáculo: a dramaturgia é pensada de forma musical por meio de durações e

intensidades. Ele exerce um alto grau de controle e precisão sobre a cena e utiliza as leis musicais da concordância e o contraponto, também trabalha com os conceitos de pausa, silêncio musical, articulação, *leitmotiv* e define o andamento das cenas das montagens. “Em sua obra, o “teatro musical” seria uma forma de teatro dialogado em que o papel da música, audível e inaudível, é o de valorizar o texto, estruturá-lo, aprofundar seu sentido, encená-lo afinal” (PICON-VALLIN, 2008, p. 21).

O autor afirmou que a terminologia musical outorgava ao teatro uma poderosa ferramenta de trabalho, pois, considerava que ensinava-o, dispondo de termos e noções aproximadas. Tanto Meyerhold quanto Stanislavski chegaram a distribuir personagens segundo sua tessitura vocal aproximando seus trabalhos a uma concepção de opera. O primeiro, por exemplo, acreditava que a palavra obrigava o ator a ser um músico. O texto era tratado como material musical. Para ele o ritmo tinha que vir impregnado de ideias para que fosse realmente ritmo. Meyerhold (1970) também assinala o corpo como o centro de manifestação de sensações e excitabilidade que o ator coordena.

Todo ator deve ser musical (...) Quando nos empenhamos em falar das leis temporais e espaciais, vemos claramente a necessidade de ser musical, posto que se trata de controlar o tempo, de saber organizá-lo, em consequência, tem que ser musical, ter bom ouvido, saber calcular o tempo sem olhar o relógio. Ter nisso uma espécie de ritmo, como se funcionasse em cena uma espécie de metrônomo dando uma orientação sobre a maneira de dispor o tempo, sendo necessário, em consequência disso, o conhecimento do ritmo, o sentido rítmico. (MEYERHOLD, 1970, p. 258)⁸.

⁸ Tradução nossa para: “Todo actor debe ser musical (...) En cuanto empezamos a hablar de las leyes temporales y espaciales, vemos clara la necesidad de ser musical, puesto que se trata de controlar el tiempo, de saberse organizar en él y, en consecuencia, hay que ser musical, tener buen oído, saber calcular el tiempo sin mirar el reloj. Hay en esto una especie de ritmo, como si funcionase en escena una especie de metrónomo dando una orientación sobre la manera de disponer el tiempo, y es necesario en consecuencia el conocimiento del ritmo, el sentido rítmico”. (MEYERHOLD, 1970, p. 258).

Essa ideia de ritmização dinâmica das ações do espetáculo como partituras que compõem uma sinfonia do corpo-voz do ator também pode ser encontrada em Grotowski. Para ele, por exemplo, a encenação é um dar e receber de conexões energéticas múltiplas; visualizando no “corpo-vida” o receptor e emissor dessas pulsões e considerando o ritmo como fundamento organizador do material cênico. Para ele, igual a Wagner (2004), o ritmo está presente no batimento do coração e na respiração e o considera a “unidade de medida da matéria” (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 46).

O corpo-voz, nos seus espetáculos, está composto numa “partitura”, já que para ele a matéria físico-sonora, para chegar a um nível artístico, deve formalizar-se com um sentido de tempo-ritmo que organize os impulsos, assim, a cena toda vira uma máquina cinética e musical que visa revelar o ato vivo. Só a ideia de chamar de partitura à composição de impulsos e reações do ator o coloca num lugar eminentemente musical.

Para Grotowski a voz, a palavra e o texto devem participar dessa partitura viva do humano. Sobretudo, é notável como ele considera, assim como Wagner (2000), a voz a manifestação primária do som, e o ritmo como o organizador, tanto do material sonoro, como da totalidade do tempo/espço cênico.

Levando em consideração essas fontes de trabalho, a composição de *Cenizas* foi uma sinfonia coreográfica em sete movimentos, costurada em contraponto pelos “Becketitos”. Uma partitura físico/vocal realizada na dramaturgia do pentagrama do tempo/espço.

4.4 Musicalidade da palavra e terminologia musical

Quando começamos o trabalho com a musicalidade da palavra para abordar os textos de Beckett, lembramos, imediatamente, da importância que

Artaud (1991) dava às palavras. Destaca, por exemplo, o valor da voz-som: a qualidade vibratória, primeiro, e depois, o que representam as palavras. Ele propõe abandonar “as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras” (ARTAUD, 1991, p. 40). Imagina espetáculos com uma sonorização constante cheia de ruídos, gritos e sons. Fala-nos de um espetáculo integral.

O espetáculo será cifrado do começo ao fim, como uma linguagem. Com isso não haverá movimentos perdidos, todos os movimentos obedecerão a um ritmo; e, cada personagem sendo tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia, suas roupas surgirão como outros traços de luz. (ARTAUD, 1991, p. 113-114).

Essas ilusões são, sem dúvida, compartilhadas pelos outros criadores que já vimos, bem como influenciaria a muitos mais no futuro. “*Cenizas*”, pelas exigências físico/vocais dos textos de Beckett e o tipo de dramaturgia foi uma peça completamente fixada. Podemos dizer, fazendo as diferenças estéticas do caso, que dentro das dramaturgias de Beckett a necessidade do espetáculo cifrado estava presente. É interessante notar que a linguagem que Artaud (1991) propõe é também de encarnação: fala-nos sobre “romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (ARTAUD, 1991, p. 8). Adverte, também, sobre a necessidade de preparação para depois não se deter artisticamente em formas, mas “ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras” (ARTAUD, 1991, p. 8).

Outro dos catalisadores desta pesquisa, que foi imaginado pelo Artaud é o de obras feitas não da representação de peças escritas, mas a tentativa de uma “encenação direta”, como será relatado no escrito seguinte sobre o “Projeto Jesus”, onde não contamos com uma peça, nem textos feitos. A encenação foi direta e o roteiro foi uma construção posterior à criação das vivências cênicas, mas a presença da musicalidade foi o suporte de composição fundamental do trabalho. Diferentemente de “*Cenizas*”, o “Projeto Jesus” não foi um espetáculo fixado, nele trabalhou-se mais com a ideia de detonantes, forças e fluxos, que de

partituras detalhadas, também, manteve-se como recurso de pesquisa, a composição da voz na cena.

Voltando para a palavra, Artaud (1991) tem uma visão desafiante que desataria nosso intento em levar a terminologia expressiva da música para o treinamento vocal-textual do ator.

Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.

Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de *anotar* essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da **transcrição musical**, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada. (...)

Por outro lado, essa linguagem cifrada e essa transcrição musical serão preciosas como meio de transcrever as vozes. Uma vez que faz parte da base dessa linguagem uma utilização particular das entonações, essas entonações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade. (ARTAUD, 1991, p. 107)⁹.

Trazendo a tona essas asseverações, perguntávamos: o que acontecerá se trabalharmos a voz e o texto por meio da terminologia musical? Como aplicaríamos termos musicais ao texto? Chegará a música até a palavra e a palavra até a música? Irá enriquecê-la? Recobrará a palavra seu poder vibratório? Poderiam criar-se os reflexos necessários para a voz-corpo treinando a partir da terminologia musical? Um bom palpite entrou em ritmo.

No “Projeto Jesus” a ideia não foi a de criar um cifrado para a cena e a voz, não trabalhamos sobre transcrição musical, ainda que se tentássemos fazer anotações para conservar músicas, cantos ou rubricas músico-visuais nos textos dos atores para lembrar os movimentos tonais. Essas rubricas eram mais parecidas com as anotações da música contemporânea que com o pentagrama e era evidente que a interpretação dessas anotações era sumamente pessoal, até

⁹ Grifos nossos.

que a informação não estivesse no corpo/voz, a reprodução desses rascunhos músico-visuais era impossível.

Nisso a anotação em pentagrama continuava sendo de maior fidelidade, além de que no teatro é mais uma questão de conseguir as reações, um agir de um corpo em pulso que ir de um signo a outro. A ideia não era criar um cifrado cênico vocal, mas trazer o pensamento musical para o treinamento vocal-textual. Logo vimos que tudo tinha a ver, corpo/voz, percepção espaço temporal e cena.

A terminologia musical trouxe uma linguagem comum de trabalho; perceber deste jeito o exercício das operações terminológicas, potência suas possibilidades de experimentação, sempre em função de colocar-nos em composição com as dinâmicas do acontecimento vivo. Falar de dinâmica, agógica, articulação, pulso, tempo, ritmo, tom, acento, entre outras, não eram mais noções aproximadas. Tínhamos uma base experimental sobre estes conceitos, que na prática, são operações sensíveis que exercitávamos e podíamos reproduzir, praticar e corrigir.

É importante esclarecer que esses conceitos estão presentes na vida e em todas as artes, mas na arte musical alcançaram muita precisão e sofisticação, vendo a música como matriz das artes do tempo e como uma prática que integra corpo e psique, podíamos aproveitar sua terminologia expressiva. A voz do ator, compartilhando as propriedades do som, pode entrar na prática da dinâmica da música. Também é claro que precisão não garante *poiesis*, mas tínhamos uma linguagem de trabalho facilitador para compor o espaço/tempo com a palavra e a voz, mais possibilidades para abrir nosso poder de evocação sensorial, mais formas para nos provocar e encarnar o verbo.

Uma das primeiras coisas que fizemos foi revisar todos os exercícios teatrais de voz e de texto que tínhamos feito durante os últimos anos, agora sob este novo olhar. Comprovamos que muitos deles, de diversas fontes, exercitavam alguns aspectos musicais, principalmente, a dinâmica do volume, o movimento ou

velocidade, conhecido como agógica no jargão musical, e o trabalho com a altura musical ou tom.

Por exemplo, para mencionar algumas fontes teatrais que contém estes fatores, o ator Tage Larsen, na oficina que deu em 2003 na Costa Rica, passou exercícios relacionados diretamente com a dinâmica, a velocidade, o tom e o ritmo na voz. É já bem conhecido o trabalho vocal que se faz em duplas (ODIN, 1972), no qual uma pessoa indica ao companheiro que ressonador deve vibrar, isso é feito só com a voz ou com um texto. Nesse exercício dirige-se, também, o volume da voz e a velocidade do texto (caso ele seja feito com texto), além da possibilidade de solicitação de mudanças de tom para o agudo ou para o grave.

Com Richard Armstrong, de maneira mais aprofundada nessa mesma oficina (ARMSTRONG, 2003), praticamos esse exercício, diferenciando entre o ressonador e o tom. Também foi realizado em duplas, mas uma mão indicava o ressonador e a outra quando ia para o agudo ou para o grave. Os exercícios de Larsen sobre ação físico-vocal são verdadeiras tarefas rítmicas nas quais fazemos as ações com som de forma repetida e contínua, criando *ostinatos* (motivos melódicos ou padrões rítmicos repetitivos) que depois iam mudando segundo a proposta de outros atores.

Outro bom exemplo de trabalho teatral com a voz e o texto, no qual podemos encontrar ingredientes musicais, é o que está presente nos livros de Cecily Berry (1991; 1993). Ela nos fala sobre a fisicalidade das palavras e de cultivar a sensibilidade pela linguagem para ascender à *poiesis* sonora e recuperar seu sentido e seu valor rítmico. Trabalha-se, nesses livros, sobre a leitura apoiada nos sinais de pontuação e a literalidade da palavra para descobrir o conteúdo e o som de cada uma das letras e, assim, achar a música própria do texto. Muitos dos exercícios de Berry (1991; 1993) são eminentemente musicais, por exemplo, caminhar e falar o texto com um pulso regular para, depois, aumentar ou diminuir gradualmente o tempo; ler alargando os finais das frases guiando-se pelos sinais de pontuação (ritmo) e segurar a última sílaba cantando-a; dizer o texto subindo e baixando o volume de forma estável. Além disso, o texto é trabalhado subindo-se

ao tom mais agudo e descendo ao mais grave e *vice-versa*. Da mesma forma, fala-se o texto caminhando e quando aparece um sinal de pontuação, muda-se a direção do caminhar para impulsionar, com o pensamento, o texto, e criar, na voz, acento e ritmo, e assim, manter a atenção do espectador.

Esses são alguns dos exercícios mais avançados; antes realiza-se um cuidadoso reconhecimento das letras e sílabas, no qual podemos associar a dicção com a articulação musical. Ela propõe ler somente as vogais do texto, o qual cria uma articulação *legato* e a leitura só das consoantes dá um *staccato*. Essas leituras devem ser feitas sem perder o sentido das palavras, ainda que se esteja lendo só algumas letras. Tem muitas outras fontes de trabalho de fonação e canto que, obviamente, também utilizam termos utilizados pela música; escolhemos esses exemplos porque são do teatro e compartilham elementos com a música. Todo exercício que aponta a expressividade vocal resulta um exercício musical.

O que podemos resgatar da linguagem musical para o treinamento vocal-textual do ator é a precisão sobre os conceitos e um maior número de operações no espaço/tempo, que uma vez praticadas e assimiladas, ajudam à percepção do ator e podem ser utilizadas para a composição expressiva da cena.

4.5 Cenizas

Definir a ordem do espetáculo “*Cenizas*” foi delicado. Pensamos em algum momento que pela natureza das peças não teríamos muita regularidade com o público. Tínhamos várias peças bastante difíceis de digerir para um espectador não especializado ou conhecedor do autor. “Ohio Impromptu” e “Cadeira de Balanço” são especialmente lentas; “Catástrofe” é mais acessível, tem uma outra postura mais convencional desde o ponto de vista dramático; “Respiração” é uma ação performática sutil; “O quê – onde” inteligente e punitiva;

e “Quad” um balé matemático: evidentemente dar um lugar a elas era básico para compor a dramaturgia do espetáculo.

Como já tínhamos mencionado anteriormente, as peças já estavam “marcadas”, estavam sendo ensaiadas quando os diretores começaram a dar forma à dramaturgia do espetáculo. Já dava para saber durações aproximadas, qual era o pulso de cada peça e as necessidades cenográficas delas. Então, decidimos dar esta ordem: “Ohio impromptu”, “Cadeira de Balanço”, “Vai-e-vem”, “Respiração”, “Catástrofe”, “Quad” e “O quê – onde”. Esta decisão surgiu ao colocarmos as duas peças mais lentas e extensas no início do espetáculo, pensando que o espectador chega mais fresco e, assim, podia-se aproveitar os minutos de concentração antes de cair no normal cansaço depois de um tempo assistindo a um espetáculo.

Brincando, falávamos entre nós que se as pessoas suportassem o primeiro “tijolo”, depois teríamos alguma oportunidade. Com a ordem e as necessidades de movimentação cênica, começamos a criar os *Becketitos*, pensados não só para suprir a necessidade de trasladar os elementos cenográficos entre as peças, senão, como seres que transitavam no mundo “beckettiano”, onde aprendiam seus gestos e movimentavam com dúvida, urgência e precisão os utensílios cênicos. Os *Becketitos* eram o contraponto perfeito para harmonizar e dar um olhar leve ao mundo hermético de Beckett; eles foram nosso contraponto e assinatura.

Nas peças escolhidas em “*Cenizas*” havia uma necessidade fundamental de construir uma voz para estes textos, fazer Beckett implicava, em nossa busca, criar uma dramaturgia sonora a partir de como o texto era falado. Era preciso conjugar texto, voz e dramaturgia para dar consistência à *performance* dramatúrgica. Percebíamos que para dar vida a essa *performance*, devíamos construir uma voz e dar corpo ao verbo. Assim, achar o tom exato, a textura vocal precisa e o tempo, requeria um trabalho de eliminação de expressões corriqueiras, uma limpeza de inflexões cotidianas para atingir a potência da proposta do autor. Havia uma construção da dramaturgia sonora a partir da música das palavras, por

isso, a terminologia musical foi uma ferramenta de trabalho que esclarecia e nos aportava procedimentos e operações precisas para buscar os conteúdos que as palavras continham. Descobrimos que o som era susceptível a ser dramaturgicamente tratado, como uma composição.

De fato, a ordem escolhida para o espetáculo tinha a ver mais com o ritmo e o som com que elas se manifestavam que com uma decisão guiada pela semântica das peças. Tínhamos que confiar mais na escuta das peças para montar a dramaturgia que nos significados delas. Foi a escuta da música das peças que nos indicava de onde vínhamos e para onde íamos. Isso nos obrigou a seguir a escritura do texto do autor como se fosse uma partitura musical: signos de pontuação, estrutura da composição, rubricas sobre como se devia falar e os tempos de entrada e saída, assim como os silêncios e pausas; tentamos que o som fosse o discurso mesmo.

Em Beckett era muito clara a exigência técnica e a recuperação de uma segunda intuição. Há em seus textos uma provocação sonora, seja para atingir lugares humanos ou pela pura música, ou também, porque o significado seja a música mesma, guardando, em seu interior, a sua combinatória como se fosse um jogo secreto. Nesse sentido, a tradução das peças; como já se comentou, foi realizada para que soasse perto da música do inglês e em “bom” espanhol. De algum jeito, tínhamos que ser atravessados por essa potência. Os textos têm uma lógica, uma musicalidade que necessita estar presente na apresentação.

A prática do silêncio colocou-nos em contato com a intuição do momento justo, a duração e a sensação do momento de silêncio. Esta prática do silêncio e a pausa passaram pela sensibilidade ao critério do ator, até a conta específica de tempos, segundo o caráter da peça. Para tanto, foi preciso perceber o ar, preencher de “nada” o tempo/espço, tinha algo de suspensão da ação na pausa e de ausência de ação. Preencher o silêncio de outras coisas que não fossem o “nada” era muito raro, era só deixar espaço para permitir o tempo passar. Os significados que isso podia evocar no público eram uma consequência deste procedimento, não havia uma intenção dramática por parte dos atores.

Quanto menos se dava, mais se preenchia o outro, o espectador. Tínhamos a clareza que menos era mais. Os espectadores atribuíam valores insuspeitados para nós às peças. Isso se segurava no silêncio, foi o que permitiu esse olhar. Ele dava a moldura de distanciamento necessário para não permitir a cotidianidade se instalar. Apagava, fragmentava e desconstruía a “narração” ao ponto de, no processo do autor, ir eliminando um primeiro plano de palavras, para trabalhar, no final de seus escritos, com os fundos da situação, quadros ou imagens que ele queria apresentar.

Faremos uma pequena descrição das características presentes nas peças e das resoluções utilizadas nelas.

4.5.1 Prólogo

O prólogo foi uma proposta dos diretores para introduzir o espectador ao mundo que iriam assistir. Falava sobre a transcendência do autor no século XX, a natureza das peças e nossa intenção de aprendiz frente a elas. Ainda que fosse “informativo”, foi criada uma figura puramente “beckettiana” para apresentar o espetáculo. Enquanto ela falava, repetia de forma escondida, uma partitura com gestos vindos das peças, como se estivesse explicando o que falava. O texto, enquanto era repetida a partitura, ia acelerando, dando a sensação de urgência em comunicar todas as indicações para apresentar o espetáculo. No meio dessa aceleração contínua, foram colocados alguns silêncios, a modo de acento, de algumas palavras consideradas “chave”. Essa “personagem” do prólogo serviu de ponte entre o mundo das peças e o mundo do espectador, como um clássico apresentador ou um comico que adora aparecer no palco, mas sua tarefa deve acabar logo para passar aos “números” que seguem.

4.5.2 Improviso de Ohio. Ohio impromptu

E: (Oyente)
L: (Lector)
Lo más parecido posible.
Luz sobre la mesa. El resto todo oscuro.
Fade up
Diez segundos
L pasa la página
Pausa
L: Queda poco por contar. Como último-
(E golpea la mesa con la mano izquierda)
Queda poco por contar.
(pausa, golpe)
Como último intento por obtener alivio se mudo de donde habían estado
tanto tiempo juntos...

Beckett pede que as personagens sejam “tão semelhantes quanto possível”. Uma das variações que Teatro Abya Yala introduz na proposta é o cabelo raspado dos atores e das atrizes, deste jeito, se procura a uniformidade que Beckett exige nas suas peças. Em “Improviso de Ohio” ele pede perucas brancas; essa disposição foi trocada por cabeças raspadas, todas as outras indicações que ele dá são feitas. Mesa branca, luz sobre a mesa, o resto escuro, abrigos negro, cadeiras brancas, chapéu de feltro negro com abas largas, livro aberto nas últimas páginas e todas as pausas e os silêncios que ele escreve. Para abrir e fechar a peça Beckett indica dez segundos de silêncio.

Em “Improviso de Ohio” são apresentadas duas figuras, para alguns investigadores uma única personagem, o “Leitor” e o “Ouvinte”, que segundo Berretini (2004, p. 221) é o desdobramento do protagonista, um recurso dramático para evitar uma única personagem física.

Mais que contar ou descrever a peça, o que gostaríamos de comunicar foi o tratamento vocal que se deu para conseguir a situação que Beckett propõe. Trata-se de um homem que visita outro durante a noite para contar a mesma historia pela última vez. O “Ouvinte” golpeia a mesa com o punho, quando precisa escutar de novo alguma frase que o “Leitor” fala, e golpeia de novo a mesa para

prosseguir com a narração. A voz do “Leitor” é lenta, continua e cheia, entremeada por pausas e pelos silêncios exigidos ao parar, repetir e voltar a começar.

Trabalhou-se sobre a pontuação do texto como guia rítmico e respiratório: o diretor pediu para o ator um balanço no volume do início até o final; a música do texto devia facilitar o conto e reforçar a narração, o tom, o tempo, o volume e as inflexões deviam se expressar de forma continua, inspirada e sem grandes alterações, mas ganhando intensidade na narração. A ideia era de uma pessoa que lê para outro na escuridão, por tanto não devia alterá-lo, mas sim comunicar a iminente conclusão de sua visita. Às vezes havia, na dinâmica da narração, tempos de espera para que o “Ouvinte” processasse o que o “Leitor” falava, em outros momentos da música da narração, a dinâmica era de avance, com pausas mais curtas, tudo isso sugerido pelos signos de pontuação ou pelas rubricas que indicavam os silêncios e as pausas do texto.

A memorização do texto de “Ohio Impromptu” é um trabalho muito difícil. Beckett faz uma narração de uma leitura interrompida. O texto é contado entre interrupções, é repetido, suspenso e parado, é a narração de um homem abandonado que se aferra a sua historia. Todas as palavras devem ser ditas na ordem exata, o livro vai se fechando segundo as rubricas do autor.

O trabalho do “Ouvinte” foi acompanhar o valor temporal do ritmo da peça, primeiro pela escuta e depois pelos silêncios, valorá-los na relação que se criava com o “Leitor”, uma comunicação também respiratória dos atores. Com o golpe na mesa é feito uma busca percussiva, procurando altura musical segundo a urgência de recepção da frase que o “Leitor” repetia ou continuava a falar. O trabalho do leitor em “Ohio Impromptu” é um trabalho difícil como ator pela concentração, domínio e empurre da voz a partir das imagens e a relação que o texto contém.

“Ohio Impromptu” apresenta um *leitmotiv* muito sugestivo: “*queda poco por contar*”, na narração este motivo será citado e posto em evidência pela ação de repetir a última frase a pedido do “Ouvinte”. “*Queda poco por contar*”. No final o “Leitor” fecha com uma última grande variação de palavras do conto a modo de

coda (calda) musical, um grande trecho de palavras que levemente aceleravam, enquanto o tom se fazia um pouco mais grave, buscando resolver a visita ao amanhecer depois de passar toda a noite juntos por última vez, para terminar sentenciando: “*Nada queda por contar*”.

(Pausa)
Nada queda por contar.
(Pausa. L hace que va a cerrar el libro. Golpe. Libro a medio cerrar)
Nada queda por contar.
(Pausa. L cierra el libro. Golpe)
Silencio. Cinco segundos
Simultáneamente bajan sus brazos derechos a la mesa,



Figura 2: Ohio Impromptu. Foto: Carlos Jinesta.

Levantam sus cabezas y se miran mutuamente. Sin parpadear.
Sin expresión:
Diez segundos. Fade out

4.5.3 Cadeira de balanço. Arrurru. Rockaby

(Larga pausa)
Mujer:
Más
(pausa)
Voz en off:
Hasta que al final
el día llego
llegó al final
cierre de un largo día...

“*Arrurú*” é a expressão utilizada em espanhol para ninar a uma criança. Nessa peça, Beckett coloca uma mulher numa cadeira de balanço com uma voz em *off* e uma luz que vai diminuindo conforme avançam os blocos da narração. Esses blocos tem um percurso musical. Beckett apresenta umas frases como “temas” – no sentido musical – desenvolvendo-as com variações de bloco a bloco. A peça tem quatro blocos, que vamos diferenciar com letras A B C ou D, separados entre blocos por uma diminuição da luz; se repete o tema três vezes por bloco com leves variações, também apresenta um tema II em cada bloco. No bloco B o tema I, com a mesma ideia textual do bloco A, apresenta variações na ordem das frases, o qual cria uma variação sonora. Estas estruturas são típicas na construção de uma sonata, que trabalha com uma estrutura construída assim: tema I, tema II, desenvolvimento, tema I, tema II e *coda*. Por exemplo, ele começa o primeiro bloco assim, vamos chamá-lo tema I:

“hasta que al final/ el día llego/ llego al final/ cierre de un largo día/ cuando se dijo/ A sí misma/ A quién más/ tiempo de que pare/ hora de detenerse”.

Este seria o tema I que desenvolve com uma variação no bloco B desta forma:

“así que al final/ cierre de un largo día/ volvió adentro/ al final volvió adentro/ diciéndose a sí misma/ a quién más/ tiempo de que pare/ hora de detenerse”.

Nos blocos seguintes sobre este mesmo tema vai criar outras variações. A mesma coisa faz com o tema II que no bloco A se apresenta como: *“toda ojos/ todas partes/ arriba y abajo/ por otra”*. Ele vai utilizar este tema para derivar outras frases da narração com a mesma entrada sonora: *“por otra/ otra como ella/ otra criatura como ella misma, ou, por otra/ otra alma viviente/ de un lado a otro/ toda ojos como Ella”* e volta para o tema II *“todas partes/ arriba y abajo/ por otra/ otra como Ella”*.

É obvio que isto tem um sentido literal, mais dá para perceber que o interesse do autor é o recorte de som que as frases provocam, e que as utiliza como frases musicais que coloca aqui, lá, ou por partes, segundo vai desenvolvendo os temas. No bloco B introduz outro tema II, e utiliza o tema II do bloco A para encadear frases somente. Ele introduz o seguinte tema II no bloco B: *“volvió adentro y se sentó/ en su ventana/ subió la persiana y se sentó/ quieta en su ventana/ frente a otras ventanas/ únicas otras ventanas”*. No bloco C ele utiliza variações dos três temas que já criou e desenvolve mais um tema. No Bloco D na *coda finale* faz variações de todos os temas já expostos: *fue abajo/al final bajó/ bajó la empinada escalera/ bajó la persiana y bajó/ justo abajo/ a lo profundo*.

Na hora de gravar esse texto, tudo isso tinha que ser considerado sonoramente, não desde uma interpretação psicológica do texto. Precisava-se criar uma consistência mais sonora que psicológica. Assim, se trabalhou sobre o andamento da peça, o tom adequado para a mesma, a prolongação dos finais de frase para criar a sensação de continuidade das ideias e o som – um volume sem alterações dramáticas, tal como Beckett pede. Com o volume da voz se fez um decrescendo através de toda a peça, assim como a luz baixava bloco a bloco, o volume, sutilmente, acompanhava esta tendência, o qual ia fechando o foco visual e auditivo, obrigando a atenção do espectador a aproximar-se intimamente da mulher. Beckett pediu, explicitamente, que o figurino da mulher tivesse lentes, o qual, também colabora, com a imagem cintilante, quase fantasmagórica, da mulher se balançando suspensa e apagando-se no meio da nada.

Na diminuição da luz entre bloco e bloco a atriz fala –“*más*”- pedindo a continuação da narração. Este procedimento sobre a memória, o revisar da memória, está presente em “Improviso de Ohio” por meio do golpe na mesa, e depois em “O quê – onde” com funções mais de correção da memória desde o megafone. O *leitmotiv* principal da peça é “*tiempo de que pare*”, que a atriz repete no transcurso da mesma, e que vai servir para rematar ao unísono com a voz em *off*.

4.5.4 Becketitos

Para este momento do espetáculo, já tínhamos uma mesa com duas cadeiras brancas (Ohio) e uma cadeira de balanço no palco. Ainda faltava a maior parte das peças. Os “*Becketitos*” entram e não sabem o que fazer, tiram as cadeiras, movimentam a mesa sem encontrar um lugar certo, metem um cubo na cena e tudo fica mais o menos disponível como para quando se ensaia e ainda tem uma mesa atrapalhando no fundo do espaço. Nesta primeira intervenção os “*Becketitos*”, praticamente, fazem o que imaginamos que Beckett faz com os primeiros rascunhos do texto, movimenta palavras de lugar e vai arrumando umas e tirando outras.

O processo de construção dos “*Becketitos*” foi baseado na observação dos gestos que compusemos para as personagens das peças. A forma de apontar de um, o jeito de anotar na livreta do outro, o caminhar do “Quad”, a mão na mesa e o passar da página, o pedir “*más*” em cadeira de balanço, a posição do “Protagonista” de “Catástrofe”, etc. Escolhemos os gestos de forma coletiva e nas improvisações surgiam outros que lembrávamos, sempre dentro deste mundo. Além de improvisar, se utilizaram exercícios do *Viewpoints* para a comunicação espaço/temporal, fizemos improvisações com liberdade de amplificar ou diminuir o tamanho, a intensidade da ação. Também, usamos a rítmica como referência de

composição das relações em cena, tínhamos a possibilidade de usar velocidades, intensidades, figuras e andamentos diferentes para os movimentos que compúnhamos.

Quando já haviam bastantes gestos, decidimos atacar a primeira entrada dos *Becketitos*, mas, durante muito tempo nos faltou algo no caráter da tarefa, na velocidade, no tempo/ritmo da ação. Foi quando Katarzyna levou um disco de Sonatas do Mozart tocado por Glen Gould, era essa a prontidão do movimento que procurávamos; leve, rápido, com surpresas, em jogo.

Então sobre a Sonata #15 em C de Mozart começamos a realizar as tarefas para arrumar o espaço, a utilizar os gestos e jogar com o *caráter* da música e tudo começou a encaixar; só que surgiu uma dificuldade de tipo técnico, era uma partitura muito rápida, com muitas notas, coisa que com o tempo tivemos que sintetizar e deixar o caráter expressivo somente. Aos poucos, os “*Becketitos*” mantinham a cena, a música foi ficando só como estrutura oculta, fomos apagando a música para deixar a musica em nossos nervos, que entravam na cena com a precisão, o brio e a agudeza dos dedos que tocam Mozart.

4.5.5 Vai-e-vem. Ir e venir. Come and go

Beckett pede que as três mulheres sentadas no banco com chapeuzinhos e vestidos do mesmo estilo, mas de diferentes cores, sejam “tão semelhantes quanto possível”. “Flo”, “Vi” e “Ru” são os nomes que dá para elas. Novamente elas falam *dos “tiempos de antes”* e num jogo matemático de saídas, tempos de espera, expressões de admiração e entradas, fazem combinações com as posições das mulheres no banco, que repetem a estrutura da situação segundo vão ficando em intimidade uma com a outra, como se fosse um *rondó*, no qual é repetido o tema três vezes. A mulher do centro do banco sai, ficando duas nos extremos, uma se aproxima da outra, sussurra no ouvido alguma coisa, e a que

escuta, reage dizendo: “*no sabe!*”. Nesse momento, volta a mulher que tinha saído e senta-se num dos extremos; então, temos a mulher que se aproximou a outra no meio, ela agora sai, a próxima, que se movimenta ao centro, sairá pelo meio também. Assim, até completar as três, e realizar, ao final, uma ação das três mulheres com as mãos entrelaçadas, marcada no texto pelo autor.

Aqui o trabalho consistiu em perceber-se num pulso comum, os movimentos fora da pauta se sentiam grandes, por exemplo, o simples pestanejar das três mulheres. Ir ao tempo criou o “*timing*” da peça, já que ela tem um caráter quase cômico, a mistura entre silêncios e pausas dá uma estranheza à situação que por momentos pode desatar risos. A isto soma-se a rítmica das orações que propõe Beckett, que utiliza uma evocação, uma frase comprida de alguma das mulheres para logo entrar num diálogo quase monossilábico e de frases curtas.

Também deu-se muito valor à altura musical das vozes, deviam se utilizar um tom de base parecido entre as três, para sobre esse realizar as exclamações que o texto traz. Isso foi reforçado por um trabalho especial sobre planos sonoros do volume, segundo o grau de intimidades do momento cênico. Os silêncios desta peça são preciosos, pois, permitem ver o jogo estrutural e o fundo não dito da amizade destas três mulheres, que compartilham os segredos da outra, e as lembranças de algo que as une frente ao passo do tempo.



Figura 3: Vai-e-vem. Foto: Carlos Jinesta.

4.5.6 Respiração. Aliento. Breath

Esta peça não tem atores. Dura uns 35 segundos. David Korish assumiu a feitura dela. O texto é feito de rubricas, não tem palavras para ser ditas nem gravadas, mas é feita de sons e luz. Fez-se assim: primeiro o som de um bebê chorando, depois um grande e comprido sopro; silêncio longo, outro som de alento e um choro de bebê. Esta peça apresenta as variações mais drásticas com respeito ao original. O autor pediu que o palco estivesse cheio de objetos, e que começasse a sucessão de sons descrita. Acende-se a luz mostrando os objetos no palco. A proposta do diretor foi, em vez de acender o palco cheio de objetos, acender a luz de sala, o qual desloca a atenção do palco para a plateia.

Esta peça admite a maior quantidade de interpretações possíveis, já que somente é dada rubricas. As qualidades do choro do bebê e o alento ou respiração são muito amplos para ser interpretados, assim como a disposição e escolha dos objetos no palco. Em nosso caso, que a atenção por meio da luz fosse para o público nesta altura do espetáculo, gerava não só um estranhamento do espectador, mas também uma leve trégua na concentração que o espetáculo exigia. Foi um tempo (*beat*) para o espetáculo e uma respiração para o público.

4.5.7 Catástrofe. Catastrophe

A: Le gusta como se ve?
D: Más o menos. (Pausa) Para que el pedestal?
A: Para que le vean los pies
(Pausa)
D: Para que el sombrero?
A: Para ayudar a esconder la cara
(Pausa)
D: Para qué la bata?
A: Para que se vea todo negro
(Pausa)

Famosa por ser dedicada a Vaclav Havel, “Catástrofe” representa uma das peças de Beckett evidentemente mais políticas. O “Protagonista”, como Beckett chama ao personagem/objeto, está no centro do palco sobre um cubo, impossibilitado de mover a ação. “Catástrofe” apresenta uma convenção teatral mais dramática, de texto em diálogos entre o “Diretor” e o “Assistente” que completam junto ao “Protagonista” as personagens desta peça. O “Diretor” começa as perguntas ao “Assistente” sobre porque vestiu com roupa cor “cinza” e chapéu preto ao “Protagonista”. O “Diretor” pede para ele tirar algumas roupas e mostrar a carne branca do “Protagonista”, que o “Diretor” pede “mais branca”. A peça tem uma resolução estética de final forte em crescendo, acho que numa relação com a forma final de uma tragédia, em apoteose a peça leva o nome de catástrofe, que é a última volta de uma tragédia.

Para esta peça baseamos nos muito nos detonantes no espaço. A relação física entre o “Diretor” e o “Assistente” devia estar cheia de forças que provocaríamos desde a escuta e o reagir de nossos impulsos na cena. Praticamos o impulso desde duas fontes, uma o trabalho elaborado por David Korish que ele chama de “*sats*” (termo usado pelo Odin Teatret para o estado de reação cênico) no qual David também pega noções do “*view points*” para trabalhar o reagir com senso espaço/temporal; e a outra ala, a percepção em ritmo destas dinâmicas de impulsos, já que na rítmica e no trabalho da música o entrar a tempo faz parte de atender o detonante que vira pulso.

Depois, mais sofisticado, a peça avançava detonando-se entre silêncios de espera das ideias do “Diretor” e a pressa do “Assistente” por fazê-las. Frases de relações de poder entre os corpos. O que me interessa notar é que a base do trabalho foi sobre uma percepção da física dos corpos em ritmo, ambos personagens, o “Diretor” e o “Assistente”, tinham uma formalização alta. Catástrofe foi a peça de “*Cenizas*” na qual as “figuras” conservavam mais características reconhecíveis de “personagens”. Acreditamos que era parte do jogo estrutural de Beckett, trabalhar sobre as funções como papéis para evidenciar

o exercício de poder na formalização, neste caso de um “Protagonista” impedido de realizar ações.

Também para *Catástrofe* tínhamos que trabalhar todas as sílabas das palavras do texto, não deixar cair os finais das orações, havia muita anti-cadência, inflexão própria da entoação das perguntas. Necessitávamos um cuidado extremo com a dicção, a peça tinha o tempo todo um silêncio incômodo presente, gerado talvez pela relação de poder sobre a “obra”, já que o “Protagonista” é visto como objeto. Os diálogos eram desenvolvidos entre réplicas, silêncios, perguntas, o que lhe dava um caráter às frases como de descarregadas de som, ou camadas de som; uma oração seguida de outra e pausa. Um recurso importante foi utilizar algo que, geralmente, Beckett apaga em suas peças, mas nesta não, que é a busca de um clímax. Aqui, pelo jeito que o “Diretor” procura a forma do “Protagonista” e vai acelerando e dando intensidade à sua descoberta, a ponto de se escutar um bater de palmas em *off* quase no final. Este crescendo foi concretizado na intensidade e velocidade dos diálogos e a traves das indicações que dá o “Diretor” da ordem técnica das luzes, que cria na hora para apresentar o “Protagonista”. O “Diretor”, empolgado, sobe a velocidade e o volume da voz, para concluir a peça mostrando o “Protagonista”, que com uma luz no rosto e um bater de palmas em *off*, encara os espectadores.

4.5.8 Becketitos II

No centro do palco temos o “Protagonista” como se fosse um objeto cenográfico. A mesa está ainda atrás no fundo do palco, a cadeira de balanço também atrás e a cadeira/sofá do “Diretor” de *Catástrofe* na frente, no proscênio, de costas para o público. Nesta intervenção dos “*Becketitos*” tudo deve sair da cena, aquelas que ocupam a maior parte do palco estão por vir, já passaram aquelas em que a luz recorta um espaço do palco para focar e atuar em espaço

reduzido, agora vem os grandes quadros “Quad” e “O quê – onde”. Em “Catástrofe”, como a ambientação é num teatro, um pouco de objetos no fundo do palco não fazia mal.

Agora o espaço deve ser esvaziado. Como já tínhamos visto os “*Becketitos*” trabalhar, nesta segunda entrada o jogo e a tarefa serão maiores, os elementos que se utilizaram foram: gestos roubados dos personagens de Beckett, aparições e desaparecimentos dos “*Becketitos*” quando tiram, limpam e movimentam os elementos cênicos. Encontros e desencontros para transportar os elementos, sincronidade natural em meio da falta de perspectiva sobre o que fazer; aqui, novamente, a rítmica ajudou na escuta do impulso e no ir a tempo e mudar de ritmo juntos, também, nas mudanças de velocidade das ações. Essas foram alguns dos elementos usados nos jogos para deixar o palco pronto para o quadrilátero de luz de “Quad”.

4.5.9 Quad

“Quad” é uma das peças mais comentadas e analisadas pelos especialistas do teatro. Berretini (2004), citando Martin Esslin, fala que “Quad”:

não pode ser considerada dentro da categoria de balé nem de peças com mímica, pois representam um gênero totalmente novo: “poemas visuais” já que “há condensação do máximo de experiência numa metáfora gráfica– metáfora visível e audível ou um poema sem palavras” (BERRETINI, 2004, p. 81).

Já Luis Fernando Ramos aponta que “Beckett como encenador, sua dramaturgia passa a basear-se, cada vez menos, em diálogos e em partes faladas e a afirmar-se, notadamente, por meio das rubricas (...) como no caso do Quad, verdadeira peça-rubrica” (RAMOS, 1999, p. 86).

Deleuze no seu texto “O esgotado” diz:

Quad é um ritornelo essencialmente motor, tendo por música o roçar dos chinelos. Como se fossem ratos. A forma do ritornelo é a série, que aqui não diz mais respeito a objetos a combinar, mas apenas a percursos sem objeto. A série tem uma ordem, pela qual ela cresce e decresce, volta a crescer e a decrescer, segundo o aparecimento e o desaparecimento dos personagens nos quatro cantos do quadrado: e um cânone. (DELEUZE, 2010, p. 88).

Sem dúvida “Quad” é uma peça radical dentro do universo do Beckett, pois leva ao extremo suas inquietações formais, como a eliminação da palavra, a escritura cênica a partir do texto como rubrica e a composição como suporte estrutural da cena.

É importante destacar que “Quad”, originalmente, foi composto para televisão. Trata-se de um quadrado e quatro figuras, que vão entrando, uma por uma, para realizar um percurso repetitivo. O acento do percurso está em não poder passar pelo centro, o centro é contornado. No primeiro “Quad”, Beckett pediu cores diferentes para os figurinos, que são do mesmo corte, espécie de capuz, e também pediu um acompanhamento percussivo para cada caminhante do quadrilátero. Na segunda versão, ele se decidiu por suprimir os sons e utilizar todos os figurinos da mesma cor; essa versão foi a escolha de Abya Yala.

Na peça, como fala Deleuze (2010), existe um cânone: entra uma figura, completa um percurso, entra outra e faz o mesmo percurso, mas agora em duo, depois entra outra para formar um trio, depois a outra para completar um quarteto; depois vai despovoando o espaço da mesma forma. Esta série é repetida quatro vezes, de maneira que cada figura tem um “solo”, um “duo”, um “trio” e um “quarteto”, tendo as quatro series uma duração de 25 minutos segundo Beckett. Em *Cenizas* só se realizou a primeira série que durava aproximadamente 7 minutos.

Essas medidas de tempo, mais as medidas do quadrilátero, deram-nos a ideia da velocidade e tamanho dos passos no caminhar das figuras. Beckett indica seis passos pelo lado do quadrado. Nessa peça o acompanhamento, a escuta, a presença, o ritmo, o acento para dobrar nas esquinas e evitar o centro eram o fundamento expressivo mesmo da peça. Novamente, a rítmica foi um grande aliado na preparação dos atores, precisávamos levar um pulso comum no caminhar, que não fosse puxado nem para trás nem acelerado. Vale mencionar que Beckett (ano) sugere que as pessoas sejam, também, tão semelhantes quanto possível e com certa experiência em dança.

“Quad” é uma máquina matemático/musical, na qual até o ruído do coro dos sapatos tinha que ser considerado parte do terreno expressivo da peça, pois no meio desta alta sincronicidade, qualquer dúvida, barulho ou impulso fora de tempo era gritante.



Figura 4: Quad. Foto: Carlos Jinesta.

4.5.10 O quê – onde. Qué dónde. What where

*Oscuro
Luz sobre V-megáfono-
Pausa
V: Somos los últimos cinco
En el presente como éramos aún
Es primavera
El tiempo pasa
Primero sin palabras
Me enciendo
(Luz sobre P-espacio-
BAM en posición 3 cabeza erguida, BOM en posición 1 cabeza inclinada.
Pausa)
No está bien.
Me apago
(Luz fuera de P)*

Uma das últimas peças escritas por Beckett, “O quê – onde” manifesta não só questões formais características do estilo do autor, mas também um forte condimento político. Como mencionamos antes sobre o controle da peça a partir das rubricas, que aqui são uma “personagem” ou, ao menos, fazem parte de uma das personagens, já que, coloca-se um megafone que intervém no interrogatório da peça, falando que coisas estão bem e quais devem se repetir. É um mecanismo de edição, correção, avaliação e recapitulação; um exercício que tem a ver com a memória e o passar do tempo. O megafone diz em que estação se está, quando se acende e apaga a luz; além disso, ele indica como fazer todo o percurso da peça sem palavras, para depois, fazer tudo com palavras; dá impressão, de um exercício de memória ou de criação, a partir da visualização ou projeção da cena.

A peça é um interrogatório. As personagens chamam-se “Bam”, “Bem”, “Bom” e “Bim”, novamente, mesma roupa e tão semelhantes quanto possível. Parece tratar-se da mesma personagem, que num terreno mental elimina as possibilidades até ficar um único sobrevivente. Em todo caso, a peça exhibe um exercício de vigilância e penalidade direto sobre as figuras, até deixar uma última,

que é aquela que associamos ao megafone e que, ao final, fica a mercê dessa voz.

Quanto aos recursos estruturais da peça pode-se notar a utilização de um *leitmotiv*, ou estrofe, que marcará o principio de cada bloco, segundo a estação de tempo em que acontece a ação. Beckett usa variações no interrogatório para cada figura. A ordem é praticamente o mesmo para todos, só que com modificações nos artigos das orações, ou pergunta por um lugar ou por algo que aconteceu. Essas modificações são continuamente avaliadas pelo megafone. Deste modo a peça se divide em cinco partes, uma apresentação do percurso “sem palavras” e, depois, quatro partes, segundo a estação do ano em que o megafone indica; assim, vai eliminando as figuras pouco a pouco.

O trabalho vocal desta peça é de alto risco. Não pode haver erros nas palavras ditas, pois, parte do jogo está nisso: encontrar a falha nas respostas do interrogado. Forma-se um ritmo vertiginoso na dinâmica de intercâmbio das perguntas e respostas, que é contrastado pela voz mais reflexiva do megafone. Ao fazer perguntas, de novo, a voz deve puxar o tom para cima nos finais das frases e as variações das palavras trocadas devem ser levemente acentuadas para se perceber o mecanismo repressivo.

Para o interrogatório usou-se o ressonador de nariz numa altura média, com a intenção de dar um som mais agudo, incisivo e metálico às perguntas, contrastando com uma voz de peito para a “voz em *off*”, com um tempo mais devagar e pulso continuo e ligado para jogar com a sensação de pensamento reflexivo. Trabalhamos com tempo musical, às vezes a palavra batia no pulso, em outros momentos no contratempo, isso dá a impressão de que está sendo algo pensado no meio da rotina. Também apagamos as cadências do som, e se trabalhou mantendo o tom até o final das orações, deixando suspenso o som.

“*What where*” era a última peça de *Cenizas*, como todas as outras essa era de alta exatidão, mas com um ritmo trepidante. A concentração devia ser máxima. A tensão sobre a memória para falar as palavras corretas atravessava o

conteúdo da peça como a interpretação dos atores. Em Beckett a forma é conteúdo.



Figura 5: O quê – onde. Foto: Carlos Jinesta.

4.5.11 Becketitos final

As luzes se acendem e fica a figura de “Bam” encurvada no palco, entram os “*Becketitos*” e vestem a “Bam” como um deles. Como se fossem formigas perdidas, começam a citar gestos, parando, continuando, caminhando. Então, um dos “*Becketitos*” chega ao proscênio, baixa a cabeça e soa o bater de palmas que se fez para o “Protagonista” de “Catástrofe”, ao descobrir isso, um a um, vão conferir a descoberta, desde onde vem o som das palmas? Forma-se um jogo entre o fora e o dentro do mundo onde eles operam, testando a relação entre

o gesto e a resposta sonora, brincam com isso formando uma fila, como de saudação ao público. Entra a personagem do prólogo, Ihes agradece e os “Becketitos” fogem como ratos pelas saídas do palco. Final de *Cenizas*.

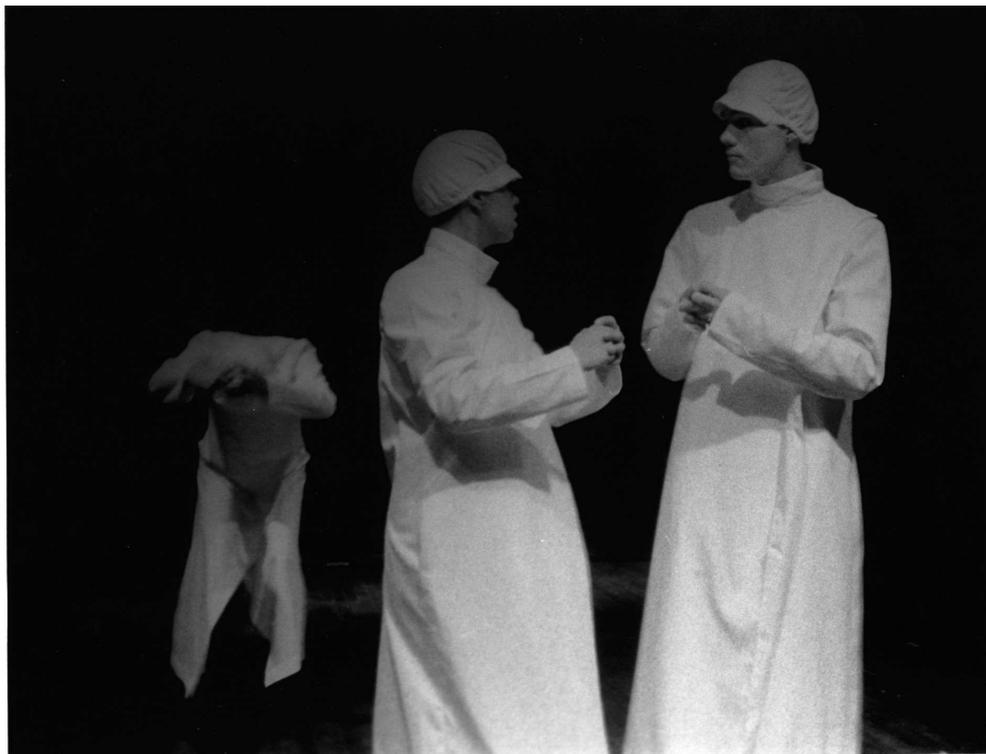


Figura 6: Becketitos. Foto: Carlos Jinesta.

5. O “PROJETO JESUS” DENTRO DO TEATRO ABYA YALA: “PORQUE É MELHOR CÃO VIVO QUE LEÃO MORTO”

Dentro do Teatro Abya Yala o “Projeto Jesus” constitui um capítulo singular de nosso trabalho. A princípio não adquiriu o caráter de espetáculo como estávamos acostumados, mas ficou na forma de “projeto” ou *work in progress*. Foi apresentado uma única vez para umas dezenas de “iniciados” e vivenciado muitas vezes no calor do grupo por quase dois anos. Se foi mostrado ao público, foi pela necessidade de superar uma etapa da pesquisa.

As razões pelas quais não ultrapassou sua forma de “projeto” não serão expostas neste capítulo. Só poderíamos dizer, como se mencionou em algum momento dentro do grupo, que sobreveio o mesmo que à Torre de Babel. Este texto é uma tentativa de criar uma resenha sobre a validade do acontecimento e do processo e, assim, permanecer no tempo, por meio da palavra escrita.

Jesus foi escolhido, acreditamos agora, com inocência de nossa parte. Não só se trata de um mito, mas também permanece vivo na cultura mundial e possui a capacidade de refletir a natureza da civilização, especialmente a ocidental, como poucas figuras da história da humanidade. É impossível não ter uma imagem desse homem que não questione nossas crenças mais primitivas, abnegadas ou renegadas. Daí o tamanho da tarefa teatral e de nossa ingenuidade.

A primeira parte da investigação foi baseada na aquisição de conhecimentos de todo tipo sobre essa figura; lemos e nos reunimos com especialistas, cientistas sociais, religiosos, artistas, vasculhando as velhas perguntas sobre a constituição de um mito e nossa participação nesse tráfego de informação.

Quem foi Jesus? Como se movimentou essa figura na história para que se conte o tempo ocidental a partir de seu suposto natalício? Qual foi o papel que desempenharam os textos, suas correções e aprovações na constituição da religião e do mito? Como se converteu no Cristo?

Dentre essas interrogações, a que foi ganhando protagonismo e que serviria de provocação para nosso trabalho cênico foi a última das perguntas. A necessidade de seguir o outro, carregá-lo de atributos e responsabilidade sobre-humanas para expiar as nossas faltas e nos instituir como grupo, a crença de que isso seja possível, a fundação por meio do fazer sacro – **sacrifício** – e da poderosa e violenta escolha do eleito; o correr da boa nova.

Não houve um texto como dramaturgia, nem foram utilizados os recursos dramáticos tradicionais. O movimento cênico era recriado a cada vez: não tínhamos diálogos dramáticos nem um itinerário textual. A rota se fazia no acontecimento mesmo dos eventos, jogos ou atividades, mantendo certo caráter de improvisação. Chamaremos esses exercícios ou atividades de “improvisações dramatúrgicas”. Sabíamos para aonde íamos, mas não o momento, nem o lugar, nem as pessoas que detonariam o passo seguinte. Era uma questão de temperatura e olfato temporal, de musicalidade. O tecido era a literalidade do que fazíamos: a criação da atmosfera, o passo de uma dinâmica para outra, a propriedade das decisões e escolhas, a energia de nossos corpos e vozes.

Com o tempo foi surgindo e se acomodando uma espécie de estrutura dinâmica. Uma dramaturgia que no seu decorrer se servia da improvisação com detonadores precisos. Estes detonadores eram, por exemplo: a consecução de um cânone, com um texto pequeno criado pelo grupo e uma melodia progressiva, que rompia no silêncio do enfrentamento de dois corpos que deviam decidir qual deles ia se sacrificar para a continuação do grupo; confabular para perseguir ao eleito e alçá-lo num canto de celebração para depois botar o corpo no chão; passar uma mensagem sem que os outros soubessem; reconhecer o espaço a partir do olhar de quem acorda.

Várias foram as fontes de treinamento e preparação que convergiram no processo de criação e que tiveram razões expressivas dentro do projeto. O uso da voz e o contato físico foram dos principais. Buscamos a integração do impulso físico dado por outro corpo como uma verdade, unindo-o com uma manifestação sonora enraizada nesse impulso e na sensação verdadeira, não interpretada.

Trabalhar o contato com voz é um ato de entrega ao outro e de honestidade com o próprio peso, com sua corrente de movimento, buscávamos uma resposta sonora autêntica.

O estado que deriva dessa entrega física-vocal, remetia-nos fortemente à criação primitiva de grupos que se juntam por uma crença. O cansaço se convertia numa espécie de devoção. Procurávamos a verdade do que fazíamos através da relação objetiva de nossos corpos. A utilização do corpo do outro como elemento físico real com um peso e textura própria; não tentávamos facilitar ou criar ilusão de leveza, alçadas e quedas eram parte da linguagem teatral. Também expressávamos o corpo que celebra, o que se rende, o que resiste, o perseguido, o que se oferece.

Para poder levantar nossos corpos, correr, cantar e alçar, precisamos de uma base de treinamento esportivo que nos desse a velocidade, potência, flexibilidade e resistência cardiovascular, condições necessárias para conseguir a temperatura do acontecimento cênico que estávamos propondo. De alguma forma, criar a atmosfera e acontecimento dependia de uma situação carnal, a nossa.

Durante vários meses dedicamo-nos a trabalhar sobre a voz e o canto. Foi uma constante do processo. Trabalhamos com a aplicação de terminologia musical ao treinamento e com rítmica também. Elas ajudaram-nos a conseguir não só a sincronização como grupo, mas também a compor e interpretar as dinâmicas da dramaturgia. Poder parar juntos, acelerar ou desacelerar, escutar os volumes e seus planos, criar simultaneidades, assim como ter um critério sobre o qual podíamos aplicar uma ação expressiva da música que nos ajudasse a criar sentido cênico, foi uma tarefa de composição.

Com a voz, compúnhamos melodias simples, sobre as quais improvisávamos uma vez cada um. Isto nos ajudou a treinar nosso ouvido e a sensação do tempo musical, também a localizar as notas e os espaços pelos quais era possível intervir para ornamentar o conjunto. Nos remetíamos aos cantos de trabalho onde há um cantor e um coro, aos cantos fúnebres, à festa comunitária ou ao êxtase religioso. Utilizamos músicas de diversas procedências,

quase todas populares e com esse condimento coletivo. Músicas da África, do País Basco, do Brasil, do gospel, latino-americanas e composições próprias. Muitas não encontraram espaço dentro do trabalho, outras praticamente desenharam dinâmicas completas e a partir de seu espírito, criamos movimentos coletivos com uma dramaturgia performática. O uso da voz, a terminologia musical e a rítmica foram determinantes na composição dramatúrgica do projeto.

O silêncio fazia parte em diferentes lugares da materialidade cênica, acentuando decisões, contendo ou suspendendo outras, enfatizando acontecimentos ou, simplesmente, criando interstícios de limpeza espaço-temporal. O apreço do grupo pelo silêncio como matéria, vem da experiência da montagem das obras curtas de Beckett e do trabalho com a rítmica e a terminologia musical. O silêncio é uma flor no vazio que deixa ver as situações e ações mais sutis, abrindo espaços temporais na percepção, um bom silêncio é como o disparo de uma flecha, precisa de tensão e do momento certo.

Parte do processo foi a criação e busca coletiva de textos. Alguns deles faziam parte de um mundo comentado e musicalizado em relação ao núcleo do evento. Outros operavam dentro da engrenagem. Por exemplo, construímos um texto segundo o método *REPÈRE* criado por Jacques Lessard. Uma espécie de evangelho apócrifo hermético carregado de misticismo que precedia à cena com uma leitura musicalizada. As vozes criavam diferentes planos de volume, líamos as rubricas como uma escritura sagrada e entoávamos em sucessão cantos com métricas distintas para terminar numa pergunta: “quem me persegue e me elege?”.

Outro exemplo de tipo de texto foi a utilização da lista dos treze princípios essenciais do judaísmo segundo o teólogo medieval Maimônides. Aqui o exercício ou atividade consistia em memorizar, coletivamente, sem hesitações, nem tropeços, e na ordem estrita, tais concepções. Enquanto se decorava só se podia caminhar em linhas retas, num espaço quadrado, não se podia realizar diagonais. Se alguma pessoa errava ou vários entravam na mesma frase, o coletivo se detinha e iniciava de novo a recitação.

A palavra como figura rítmica foi utilizada como sentença de perseguição, marginalização e posterior defesa ante a necessidade de encontrar um eleito. Só dois textos foram falados literalmente: o primeiro recebia o público já sentado, falava da experiência mística que teve uma freira ao saborear o prepúcio de Cristo. A este texto foi aplicada a terminologia expressiva da música, diretamente, criando uma partitura vocal para dar vitalidade à elocução; e outro ao final, que começava quando o último dos corpos era depositado numa fossa comum, uma espécie de comentário para encerrar, extraído do Eclesiastes.

A iluminação utilizada foi uma luz geral com pequenas lâmpadas de galeria de arte para a apresentação num quintal com teto e piso de cimento. Vestíamos roupas simples, normais, sem cores vistosas. Calça, camiseta de manga comprida e sapatos flexíveis. Participaram do projeto cinco atores e nossos dois diretores que, geralmente, embora trabalhassem internamente, não apresentavam. A construção foi coletiva.

A ação se desenvolveu em todo o quintal, que tem forma de retângulo, com os espectadores sentados aos lados. Não havia cenografia: no fundo um pequeno degrau onde o chão subia, formando um quarto aberto em um plano mais alto e, do lado oposto, um pequeno tablado ou estrado com três microfones, onde se realizava a primeira leitura musicalizada. O espaço foi ocupado em diferentes momentos por composição geométricas, atmosferas e tempos. A forma e o som dos corpos deveriam ser levados ao extremo.

O espectador ao lado funcionava como testemunha e ressonância. A experiência do “Projeto Jesus” não chegou até um final ou produto, mas foi consumada segundo nossas forças; a mistura de espontaneidade criativa e estrutura eram muito vivazes. As conclusões que podem surgir dessa forma estão ainda por se completar.

5.1 Análise da estrutura do Projeto Jesus

5.1.1 Primeira leitura: el santo prepucio

“Un día, al comulgar, sor Agnes Blannbequin comenzó a pensar en dónde estaría el prepucio de Cristo. Ahí estaba! De repente sintió un pellejito, como una cáscara de huevo, de una dulzura completamente superlativa y se lo tragó. Apenas lo había tragado, de nuevo sintió en su lengua el dulce pellejo y una vez más se lo tragó. Y esto lo pudo hacer unas cien veces... y le fue revelado que el prepucio había resucitado con el Señor el día de la Resurrección. Tan grande fue el dulzor cuando Agnes tragó el pellejo, que sintió una dulce transformación en todos sus miembros”.

Karlheinz Deschner, Historia sexual del Cristianismo

Com este texto foi aberto o evento. As pessoas já estavam sentadas e o texto foi falado a título de prólogo. Foi escolhido para dar uma sensação de estranheza ao público. Quando realizamos a pesquisa teórica encontramos, dentro das problemáticas do cristianismo, a peculiar discussão sobre o destino do prepúcio de Jesus. Poderia se pensar que é ridícula e até cômica tal problemática, mas fala-nos sobre a tensão entre o caráter divino ou humano de Jesus, que sendo homem judeu teve que ser circuncidado, mas o prepúcio, sendo parte do corpo de Cristo, participava de seu caráter divino, era um pedaço de Deus! A preocupação dos teólogos era se Jesus ascendeu ao céu com prepúcio ou sem ele, ou se aconteceram duas ascensões, primeiro a dele e depois a do prepúcio, ou se o prepúcio já estava esperando no céu desde que o cortaram... Chegou-se a afirmar que a ascensão foi no mesmo momento da morte de Jesus, convertendo-se o prepúcio nos anéis de Saturno.

No trabalho feito sobre o texto, procuramos matizá-lo em algumas frases para criar interesse na informação. Trabalhamos a fala para que fosse contínua, sem pausas nem silêncios que pudessem criar a impressão de transcendência ou solenidade. Ao mesmo tempo foram escolhidos dois momentos para subir a altura musical: um deles foi ao encontro do prepúcio *“ahí estaba!”* e, o outro, foi *“tan grande fue el dulzor”*; nesses momentos criou-se, a partir da mudança de tom, certa dramaticidade e distanciamento do resto da fala, a qual se

fez de maneira mais regular no tom e na velocidade. Outra das variações, foi o uso de figura rítmica na fala que, tendo como base a figura da semínima, dentro de um pulso regular, em certas passagens do texto utilizava colcheias para quebrar a regularidade, subdividindo o tempo e criando certa expectativa na resolução da imagem. Outras operações utilizadas foram o legato, na maior parte do texto, para não deixar silêncios entre as palavras e, ao final, um clássico retardando para, assim, acentuar o orgasmo de Sor Agnes ao tragar o santo prepúcio, “*que sintió una dul-ce trans-for-ma-ción en to-dos sus miembros*”.

5.1.2 Segunda leitura: texto musicalizado, el evangelio segundo Repère

Esse texto foi escrito de forma coletiva a partir do método de trabalho do Teatro Repère. Nossa colega Andrea Gómez esteve no Canadá, de onde o método provém; quando ela voltou ao grupo, experimentamos alguns exercícios de criação, reproduzindo o método. O Teatro Repère é um grupo criado na cidade de Quebec por Jacques Lessard que, em certo momento, convidou a trabalhar com eles Robert Lepage, que se converteria em um dos mais reconhecidos criadores que utilizaram o método. A ideia de Lessard foi transferir para o teatro a teoria da criatividade intuitiva proposta por Lawrence Halprin denominada “RSVP Cycles”:

Esta teoria propõe um método de trabalho cíclico dividido em quatro etapas fundamentais: Fontes (Resources), Partitura (Score), Revisão (reVise) e Execução (Perform). O nome “Repère” vem de Resource (Fontes), Partition (Divisão), Evaluation (Avaliação), REpresentation (Representação). Este método de trabalho teatral se baseia na criação coletiva e começa quando aqueles que vão participar da montagem cênica se reúnem para improvisar a partir de textos, objetos, métodos ou entornos que estejam relacionados diretamente com o tema sobre o qual girará o projeto em questão. Após o

período de improvisações, se descarta aquilo que não se considera pertinente e o resto do material cênico é ordenado em uma 'partitura cênica'. Esta partitura é revisada posteriormente de forma coletiva e finalmente representada. As novas descobertas e inquietações que despertem durante as representações podem fazer com que o ciclo se repita indefinidamente. (SIMÓN, 2005, p. 8).

É assim que a partir de uma fonte determinada, um texto, uma imagem ou um objeto se começa o ciclo de criação, que pode se focar na construção de uma partitura corporal, uma imagem, ou num texto, como foi o caso nosso. Queríamos construir um texto para fazer uma cena e pedimos para Andrea guiar a construção a partir do método REPÈRE.

O procedimento foi formar listas de palavras, um número determinado de verbos, substantivos e adjetivos por pessoa que, depois, se juntavam numa lista para criar coletivamente as personagens, rubricas e textos, sendo que só se podiam usar as palavras escolhidas pelos integrantes do grupo. Todo o processo tem tempos exatos para sua execução, sendo o limite de tempo parte fundamental do método de trabalho.

O resultado foi um texto altamente complexo, poético e hermético, que decidimos chamar de texto Gnóstico, tipo o evangelho de Maria Madalena, recém publicado nesses dias. Foi decidido não representar o texto, mas criar uma leitura musicalizada que remetia às leituras de textos sagrados dos primeiros cristãos e aos mesmos grupos gnósticos. Esta leitura foi feita num pequeno tablado com dois microfones num extremo do espaço da apresentação.

Repartimos as personagens e dividimos o grupo em dois para fazer algumas composições a duas vozes tais como coros, cânones, ou músicas. Também foram lidas as rubricas, como no texto de Beckett "O quê – onde", permitindo um olhar sobre o acontecimento e afetando o mesmo, ou como na liturgia cristã, quando o sacerdote cita a palavra de Deus. As rubricas tinham um tempo musical marcado e jogavam dentro do tempo geral da leitura, participando do ritmo da composição.

As condições musicais que estabelecemos foram: um pulso comum, como quando um grupo musical vai a tocar e faz as contagens para entrar juntos; tinha que se manter durante toda a leitura para poder cumprir toda a partitura musical. Foram usadas três músicas, duas de fundo, cantadas só com voz num segundo plano de volume e a última que era um texto que foi cantado. As músicas tinham métricas diferentes, (a primeira, a quatro quartos; a segunda, a três quartos e a última a dois quartos), todas foram feitas a mesma velocidade, só respeitando suas métricas. Esta divisão do tempo ajudava na progressão da leitura, dando a sensação de menos tempo conforme avançava a leitura.

A primeira música foi usada entre “*transformemos sus pies en fuego*” e “*cuan duras las redes de sangre, bellas caminan*” (ver texto completo no final do capítulo). Era a duas vozes, os homens faziam um “*ostinato*” que é uma frase musical que se repete, e a outra, uma segunda voz, melódica e mais alta, feita pelas mulheres. Sobre essa música eram lidos os textos e rubricas dessa parte até chegar ao texto “*cuan duras las redes de sangre, bellas caminan*” que foi feito a duas vozes também, com diferentes ressonadores, e em cânone, com regulador de volume de piano a forte, fechando essa unidade.

Daí, deixávamos um silêncio curto para continuar com a leitura, a frase que seguia era uma rubrica que detonava a música seguinte em três quartos. Esta música era uma canção basca, da qual fazíamos a melodia vocalmente sem palavras: era menos tensa e mais melancólica que a primeira, dando uma trégua na intensidade da leitura. Esta música entrava depois da rubrica “*la música de la tumba se transforma em la Traidora Luminosa*” até a rubrica “*sonido altísimo*” que gerava um silêncio longo; assim, no lugar da ação que se lia – um som alto – deixávamos um buraco de silêncio.

Continuava a leitura das rubricas que seguiam ritmicamente, uma atrás da outra, sem dilatação, sempre no tempo certo. O texto “*Matar la oscuridad es penetrar en lo oculto*” era feito como um anúncio de um “puxador” que detonava a canção a dois quartos “*El agua se alegra*”. Esta música tinha um caráter liberador, soltando as tensões herméticas dos textos. Ao final, o texto se fecha com a

pergunta “*Quien me persigue y me elige?*”, utilizando a ideia do texto do evangelho que fala “*quién me puso de juez y partidor*”. Para esse momento, só ficava uma pessoa no microfone falando, enquanto os atores já estavam caminhando e se olhando no espaço, criando um pulso comum ao caminhar.

5.2.3 Primeiro evento da comunidade: “*yo no soy quien manda nada*”. *Misterio de la muerte y la resurrección*

Uma vez que todos estávamos caminhando pelo espaço, nos olhando, procurando um pulso comum no caminhar, começava a surgir, de algum membro do grupo, uma voz... o grupo estava procurando um “modelo”, uma pessoa a qual seguir; assim, reagindo a esta busca, surgia a voz: “eu não sou quem manda nada”.

Antes de explicar a estrutura interna e vocal do evento cênico, gostaríamos de remeter, brevemente, ao detonador conceitual desta “improvisação dramatúrgica”. Começamos a ler “*El chivo expiatorio*” de René Girard, ficando muito impressionados com sua teoria mimética. Em traços rápidos, essa teoria propõe que o desejo humano é essencialmente mimese ou imitação, e que nossos desejos configuram-se graças aos desejos dos outros. Nessa mimese do desejo, os objetos seriam escolhidos através de um “modelo” que, quando alguém apropria-se dele, pode surgir rivalidade que cria antagonismo. Logo, o antagonismo passa para um primeiro plano, esquecendo o objeto e se tornando numa obsessão recíproca dos rivais. Para Girard (1986) quando as comunidades arcaicas entravam em crise, tornavam-se violentas, expulsando ou eliminando o suposto causador da crise, “o bode expiatório” culpável e, ao mesmo tempo, sacrifício fundador da comunidade, como é o caso de Jesus.

Pensando sobre esse processo, foi criada uma improvisação que reunisse alguns destes procedimentos. A necessidade de encontrar um “modelo”

(desejo mimético), a formação de grupos antagônicos (mimese de antagonista) e a escolha de um causador da situação e posterior eliminação sacrificial para formar a comunidade (bode expiatório). Obviamente, tudo isto de forma simbólica, já que, não queria apresentar a teoria de Girard (1986) em cena, o que precisávamos era um evento cênico que comportasse alguns destes procedimentos.

Foi assim que, procurando dentro do grupo um “modelo” a seguir, surgia a resposta “eu não sou quem manda nada”. Uma vez instalada esse coro no grupo, que estava disperso pelo espaço e dividia-se em dois grupos definidos, sempre caminhando, para formar a partir destes dois grupos um cânone. A melodia da frase era simples, mas tinha um matiz de piano a forte e subia progressivamente de tom, enquanto a letra avançava.

Através destes dois grupos em cânone passávamos para a situação antagônica. Agora tínhamos a crise da rivalidade que continuava crescendo no aumento da dinâmica e na velocidade do pulso, até ficarem duas pessoas de frente, com seus respectivos grupos atrás e em silêncio. As duas pessoas de frente, tinham que decidir pela força de seus olhares quem se sacrificaria para o bem-estar da comunidade, deixando-se cair sem vida. O silêncio depois do cânone era muito forte e demorado, cheio de tensão; o líder que não suportava mais tal tensão ou que decidia se sacrificar deixava-se cair. Isto não estava marcado, nem as pessoas que ficavam de líderes nem os momentos ou lugares onde aconteceria a ação: tudo acontecia segundo as relações de produção poética do grupo; neste sentido, era preciso estar num estado de alerta e composição constante para fazer acontecerem as situações e ações. Desta forma, era saciado o apetite persecutório da comunidade e identificava-se o bode expiatório.

Quando a pessoa caía, começava um canto só com voz, sem palavra, uma espécie de ladainha que, pouco a pouco, era entoada por todos os membros da comunidade. Esta música foi tomada de uma frase musical da “Última tentação de cristo” de Peter Gabriel e desenvolvida como canto pelo grupo. É uma frase muito simples com mudanças de tom na escala cromática, ou seja, em meios tons.

Dava uma sensação de rito funerário. A pessoa era tomada pela comunidade, levantada nos braços e depois de um tempo de ser levada carregada enquanto se cantava, era colocada em pé, como se estivesse adormecida. Nesse momento a pessoa acordava devagar e olhava o mundo, a comunidade seguia-a como se tivesse encontrado o eleito. Depois de dar uns passos, a pessoa virava para o grupo e dizia: “*yo no soy quien manda nada*”.

5.2.4 Segundo evento: *la transformación de la creencia. Las 13 leyes de Maimónides*

Depois do primeiro evento ter acontecido, os atores/*performers*, que estavam sempre caminhando, se colocavam num extremo do local da ação. Esse espaço ficava ao lado de onde acontecia a ação geral, pois ele tinha um degrau e teto de cimento, diferente do resto do quintal. Esse espaço é geralmente utilizado como “palco” do Centro Cultural onde estávamos nos apresentando. Uma vez que chegados lá, o pequeno quarto que servia de “palco”, ficávamos parados, esperando quem falaria a primeira lei; devíamos recitar, de cor, as 13 leis do sábio judeu do século XII, Maimônides; sem erro, sem hesitações e na ordem estrita. Cada ator/*performer* (cinco no total) devia recitar uma das leis e deixar que o outro fizesse a seguinte, sem deixar buracos entre lei e lei, mas não podíamos nos sobrepor ao texto do outro, ou falar duas pessoas ao mesmo tempo. Caso acontecesse algum tipo de erro, hesitação, buraco ou interrupção, começávamos de novo desde o princípio. Obviamente, a dificuldade residia em que a ordem das pessoas que falavam os textos não estava estabelecida.

A forma de nos locomovermos era só em linhas retas. Essa forma foi adotada dos primeiros exercícios para consciência do espaço da técnica de improvisação e composição *Viewpoints* (cf. Bogart e Landau, 2005), ministrada ao grupo pela professora estadunidense Leslie Baker, que trabalhou com o grupo

duas semanas, depois nós continuamos pesquisando sobre algumas formas deste método de improvisação e composição. Essa técnica de composição é muito utilizada para treinar *performers*, trabalhar grupos, ou criar movimento para a cena. Ela possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre o movimento e o gesto. Originalmente foi desenvolvida como uma filosofia de movimento nos anos setenta, pela coreógrafa Mary Overlie, que foi influenciada pelas propostas experimentais da *Judson Church*, da qual fazia parte e, depois, foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau.

Os *Viewpoints* de Bogart e Landau (2005) foram desdobrados dos *Six Viewpoints* de Overlie; são eles: espaço, história, tempo, emoção, movimento e forma. Esse modo de estruturar o tempo/espaço da improvisação, composição e ensino da dança, foi aplicado ao teatro num gradativo processo colaborativo de dez anos, expandindo-se para os nove *Viewpoints* físicos (andamento, duração, relacionamento espacial, repetição, resposta sinestésica, forma, gesto, topografia e arquitetura) e sistematizaram outros cinco *Viewpoints* vocais (altura, volume, dinâmica, aceleração/desaceleração, pausa).

A ideia de caminhar em linhas retas na metodologia de *Viewpoints* é uma forma de conscientizar, precisamente, as relações temporais e espaciais, assim como o relacionamento espacial e compositivo que se forma utilizando o palco como tabuleiro. Caminha-se no espaço em linhas como se estivesse quadriculado. Presta-se atenção aos impulsos gerados no espaço, e reage-se, complementando esse impulso, em oposição a ele, ou de forma idêntica a ele. Por exemplo, se uma pessoa saísse correndo, poderíamos aproveitar esse impulso para reagir a favor da energia que ele gera, ou em oposição, caminhando em câmera lenta, ou sair com a mesma velocidade, na mesma direção e parar ao mesmo tempo que o detonante, reagindo de forma idêntica ao impulso que provocou meu movimento. Também poderia ficar parado, em oposição. O importante é que nenhum estímulo cênico fique alheio, e que se deve estar reagindo em composição a eles. Esse tipo de comunicação usando as linhas retas foi o escolhido para a memorização das leis.

Durante toda a execução das improvisações e composições dinâmicas de Jesus, o “estar-em-composição” era fundamental. Podia ser o tempo musical o que regia o caminhar, a fala ou o canto, tanto as forças de composição dentro de um tabuleiro, quanto o relacionamento energético dos corpos dos *performers*, estavam num triângulo ou em uma onda: não importava a forma, mas a atenção da presença, a intensidade das relações e a capacidade de estar em ação para fazer avançar a estrutura, sendo ela composta no momento certo, o que era parte da busca técnica e do tipo de evento cênico que o grupo realizava.

Uma vez que a comunidade concluía com sucesso a memorização das 13 leis de Maimônides, a estrutura quadricular era detonada, os corpos não se ligavam mais a essa forma e corríamos para o espaço geral (quintal) entrando numa outra relação física e espacial que chamamos “o correr da boa nova”.

Para esta improvisação utilizamos como base: um gospel, o escudo da trindade cristã e a relação física do contato improvisação. Esse gênero musical foi trabalhado a três vozes: uma como solista e outras duas como coro. A situação que foi escolhida de fundo para desenvolver a cena foi o passar-se em segredo a notícia da chegada do Cristo. Desta forma, conservávamos a estreita relação energética que vínhamos trabalhando, só que agora começávamos a olharmos em segredo, e daí, surgia o canto do gospel, até chegar a cantar abertamente. Mas a palavra “Jesus” era suprimida do canto e substituída por um “hmm hmm” vocálico. Especialmente, utilizamos o escudo cristão da trindade no qual é representado o dogma central sobre a natureza de Deus, afirmando que ele é um ser único, mas que existe, simultaneamente, como três pessoas distintas: o pai, o filho e o espírito santo.

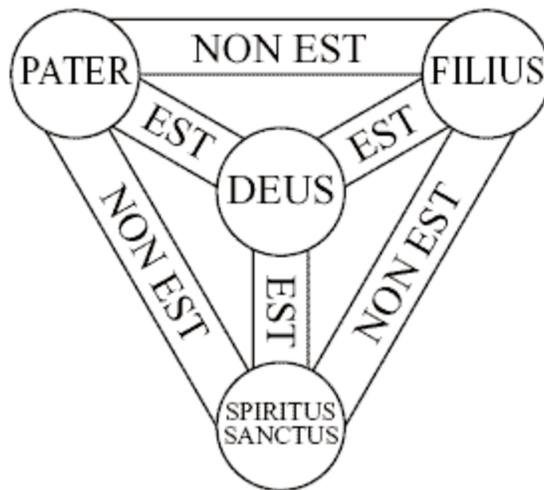


Figura 7: Escudo da trindade.

Como podemos apreciar espacialmente no escudo, sem entrar em explicações teológicas, o fluxo de energia dá-se a partir do centro, já que é o lugar que faz com que as pontas do triângulo tenham a mesma substância, não há relação de vértice a vértice, porque não são consubstanciais (NON EST). Da mesma maneira, em nosso desenho espacial da cena, havia um *performer* em cada ponta do triângulo e um no centro, enquanto que uma quinta pessoa devia estar em trânsito, sem poder cruzar por nenhuma das linhas laterais do triângulo. A ideia era que as pontas e centro deviam estar sempre ocupados, mas em fluxo contínuo com alguma pessoa que devia de trocar de posição. Sempre devia haver tanto circulação como lugares ocupados que, repito, eram trocados pela pessoa que naquele momento estava em trânsito. Tudo isto, cantando o gospel e agregando, como forma de relação física, o “contato improvisação”, que devia estar presente não só quando ocorria o encontro de uma pessoa com a outra em algum ponto do escudo, mas, também, quando as relações físicas não eram corpo a corpo, mas a distancia.

Desta forma, a corrente de energia entre os corpos não podia ser desligada, devia manter-se ativa o tempo todo durante o trânsito, estando os *performers* ligados, sendo puxados ou empurrados como se estivessem amarrados por cordas invisíveis uns aos outros. Essa tensão gerada pelo contato

entre os corpos ia alcançando sua máxima intensidade conforme o gospel ia se aproximando do fim da letra, aumentando o fluxo entre os pontos do escudo e o vaivém dos corpos ligados aos outros, como um barco que começa a naufragar pelas forças das ondas. Nesse ponto de intensidade da estrutura mantinha-se a última frase da música, um intervalo próprio desse tipo de harmonias (uma terceira menor que volta a tônica) e que se convertia num “mantra/onda” que levava a estrutura de um lado para outro, como sacudida por uma tormenta no mar.

5.2.5 Terceiro evento da comunidade: *el pescador*

Este evento começava no clímax do anterior. O grupo se movia de um extremo ao outro cantando e perdendo o balanço dos corpos. Nessa agitação íamos buscando o eleito para sacrificá-lo. Preparamos cinco tipos de escolha: um que erguia-se como profeta e era sacrificado, outro por separação e caça, outro, fortuito, no meio do vaivém que, por ficar na frente, era pego; outro repentino, sem razão alguma, e o último como escolha inevitável, por restarem apenas dois.

A ação utilizada para pegar o escolhido era levantar o corpo da pessoa, rapidamente, no meio da onda que estava sendo feita, correndo de lado a lado. O corpo do escolhido se alçava e mudávamos de música cantando na forma de solista e coro uma música de Totó La Momposina: “*El pescador, Habla con la Luna, El pescador, Habla con la Playa, El pescador, no tiene fortuna solo su atarraya*”. Uma vez cantado este trecho, sendo que o eleito cantava a parte do solista, o grupo deixava-o cair, pegando-o pelos braços e pernas e mudando para uma música de celebração. O corpo pego pelos braços e pernas pendurava-se sem vida e era depositado numa fossa, para que a onda continuasse e se repetisse a sequência do escolhido com as variações que já citei. Só na última das escolhas, quando ficavam dois corpos sobreviventes, a relação variava drasticamente. Um deles devia decidir atacar o outro para ficar com vida. Uma vez

que um deles submetia o outro, carregava o último corpo, até a fossa comum dos cadáveres...

5.1.6 Terceira leitura e final: *el falso sepulturero se transforma em sábio y sepulturero*

O homem que leva carregado o último dos corpos para a fossa comum dos cadáveres fala o seguinte texto enquanto realiza a ação:

2. Todo acontece de la misma manera a todos; un mismo suceso ocurre al justo y al impío; al bueno, al limpio y al no limpio; al que sacrifica, y al que no sacrifica; como al bueno, así al que peca; al que jura, como al que teme juramento.

3. Este mal hay entre todo lo que se hace debajo del sol, que un mismo suceso acontece a todos, y también que el corazón de los hijos de los hombres está lleno de mal y de insensatez en su corazón durante su vida; y después de esto se van a los muertos.

4. Aún hay esperanza para todo aquel que este entre los vivos; porque mejor es perro vivo que león muerto

5. Porque los que viven saben que han de morir; pero los muertos nada saben, ni tienen más paga; porque su memoria es puesta en olvido.

6. También su amor y su envidia y su odio fenecieron ya; y nunca más tendrán parte en todo lo que se hace debajo del sol.

7. Anda, y come tu pan con gozo, y bebe tu vino con alegre corazón; porque tus obras ya son agradables a Dios.

8. En todo tiempo sean blancos tus vestidos, y nunca falte unguento sobre tu cabeza.

9. Goza de la vida con la mujer que amas, todos los días de tu vanidad que te son dados debajo del sol, todos los días de tu vanidad; porque está es tu parte en la vida, y en tu trabajo con que te afanas debajo del sol.

10. Todo lo que te viniere a la mano para hacer, hazlo según tus fuerzas; porque en el Seol, adonde vas, no hay obra, ni

trabajo, ni ciencia, ni sabiduría. (Eclesiastes, capítulo 9, versículos 2-10).

5.2 Ejercicios y aproximaciones del proyecto “Jesus”

Vejamos, abaixo, o programa entregue ao público na apresentação do projeto “Jesus”, ocorrido no Centro Cultural de Espanha na Costa Rica.



ABYA YALA

TEATRO ABYA YALA

EJERCICIOS Y APROXIMACIONES DEL TRABAJO EN PROCESO DEL PROYECTO JESUS

El Proceso...

Durante el último año hemos trabajado en lo que llamamos *El proyecto Jesús*. "Trabajar" en este caso consistió, en una primera etapa, en escuchar a todo tipo de personas hablarnos de la historia, mitología, divinidad, humanidad, iconografía, legado, de la figura que todos hemos llegado a identificar como Jesucristo.

Estas personas y sus temas fueron: Fray Erick--Jesús de Nazareth y el Cristo de la fe; Ingrid Fournier y Delia María Quesada--Cátaros, Templarios y el camino de Santiago; Carlos Calderón--La imagen de Cristo; Jorge Jiménez--El Stabat Mater; María Auxiliadora Montoya--De Jesús a Cristo: una experiencia comunitaria; Pablo Richard--Jesús histórico y teología de la liberación; Padre Walter Aguilar--La conciencia de Jesús; Jonathan Pimentel--Teología de la liberación; Ginette Barrantes--La Virgen María y el amor cortés; Roberto Villalobos--Teología contemporánea, arte y arquitectura; Juan Manuel Fajardo, Jimmy Washburn y Roger Prendas: evangelios gnósticos y textos apócrifos. A todos ellos les estamos tremendamente agradecidos, no sólo por lo que nos han enseñado, sino también por terminar de convencernos de la polifonía de pensamiento y expresión que rodea y abraza este tema.

El trabajo ha surgido de igual forma del material que cada uno-a ha abordado en el camino: libros, panfletos, películas, imágenes, música, piezas teatrales y el imaginario cultural religioso que constiuye un referente innegable en nuestro contexto latinoamericano.

Así mismo se ha nutrido de lo que hemos arrastrado de los años olvidados de catecismo, de la religiosidad que ha acompañado a nuestros familiares, vecinos, amigos, de rituales religiosos en los que hemos participado, de graffittis en la calle, anuncios en un autobús:

Envíe la palabra Jesús al 7609

Envíe la palabra Amor al 7609

Envíe la palabra Suerte al 7609

Envíe la palabra Depresion al 7609

¿Existe alguna manera de decir algo original dentro de este campo? ¿Existe siquiera la forma de *pensar* algo original? No somos filósofos ni teólogos, y así luchamos por encontrar una forma de asimilar información y traducirla a eso que hacemos, lo cual ha originado ahora esta segunda etapa de trabajo del *Proyecto Jesús*.

¿Qué es lo que hacemos? Mayormente robamos algo y tratamos de hacerlo nuestro.

He aquí entonces lo que hemos robado de fuentes como La Biblia, Toto Mompasina, Alex Catona, La Historia Sexual del Cristianismo, nuestro propio entrenamiento vocal, nuestro trabajo sobre la Rítmica con la profesora Katarisyna Bartoszek, Louisiana Gospel, entre otras...

Teatro Abya Yala

El Teatro Abya Yala, dirigido desde su fundación en 1991 por Roxana Avila y David Korish, es un teatro independiente residente en Costa Rica, dedicado a crear trabajos escénicos originales. Además de hacer espectáculos, mantener espacios de entrenamiento e investigación, dar talleres, conferencias y seminarios a nivel nacional e internacional.

Además de Roxana Avila y David Korish, el Teatro Abya Yala está actualmente conformado por Andrea Gómez, Oscar González, Grettel Mendez, Janko Navarro y Rolando Salas; juntos mantienen dos formas de trabajo--entrenamiento y ensayos--lo cual permite un desarrollo integral, intenso y personal.

Teatro Abya Yala ha sido galardonado con el Premio Nacional al **Mejor Grupo Teatral** en 1999, 2002 y 2006, así como el premio **Aquileo J. Echeverría** en dramaturgia en el 2002 por la obra *Nos Esperamos*. Su obra original *Sade*, fue Mención de Honor del premio **Uchimura** de la UNESCO en el 2001.

Su montaje *Cenizas, obras cortas de Samuel Beckett* viajó al FIT de Cádiz en 2007 como representante del teatro costarricense.

Agradecemos al Taller Nacional de Teatro por hospedarnos y al Centro Cultural de España por apoyarnos.

Secuencia de eventos

Primera lectura:

El santo prepucio

Segunda lectura:

Texto

musicalizado "El Evangelio según Repère"

Primer evento de la comunidad:

"Yo no..."

Segundo evento de la comunidad:

La transformación de la creencia

Tercer evento de la comunidad:

El pescador

Tercera lectura y final:

El falso profeta transformado en sepulturero y sabio.

Secuencia de eventos

Primera Lectura: El Santo Prepucio

Tomado de La Historia Sexual del Cristianismo, de Karlheinz Deschner, pag. 130

Segunda Lectura: Texto musicalizado "El Evangelio según Repère"

Creación grupal de texto usando el método de Ciclos Repère, mezclado con frases musicales compuestas por Janko Navarro, taller de improvisación vocal con Alex Catona y música infantil brasileña: *Abra a Roda: tin dô lê lê.*

Primer evento de la comunidad: "Yo no..." Misterio de la muerte y resurrección

Improvisación o juego de improvisación o juego musical improvisado y caminado usando nuestra estructura rítmica en compás 2/4 elaborada en sesión de Rítmica, canon y enfrentamiento de bandos. Canción robada de la banda sonora de "La última Tentación de Cristo".

Segundo evento de la comunidad: La transformación de la creencia

Improvisación o juego de improvisación o juego musical improvisado partiendo de la esencia del judaísmo (los 13 principios acuñados por el teólogo judío medieval

Maimónides) caminado en 10 pies sobre cuadrícula, hacia una versión del gospel lousiano "You better get in a hurry", a cinco voces en la búsqueda de la forma Trinitatis (Scutum Fidei Arma Trinitatis).

Tercer evento de la comunidad: El pescador

Improvisación o juego de improvisación o juego musical improvisado partiendo del bamboleo a cinco voces hacia la escogencia del elegido.

Cinco tipos de escogencia:

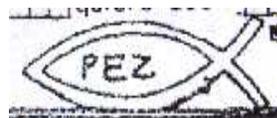
- El falso profeta y su resurrección como desecho de mar
- Separación y acecho
- Fortuito (por el vaivén)
- Repentino
- La inevitable

Se canta "El pescador" y la tonada festiva "Ae, ae!!!" de Toto Mamposina.

Todo acontece de la misma manera a todos... y después de esto se van a los muertos.

Tercera lectura y final: El falso profeta transformado en sepulturero y sabio
Texto del libro del Eclesiastés, Capítulo 9, versículos 2-10

*"El pescador,
habla con la luna,
el pescador,
habla con la
playa...
El pescador no
tiene fortuna,
sólo su atarraya"*



Textos, fuentes e inspiraciones



El arbol sefirótico o arbol de la vida, *La Cábala*

El Evangelio según Repère

Texto Gnóstico recién encontrado

Personajes:

Los Escondidos

La Traidora Luminosa (Las Traidora)

Las 12 lenguas del desierto (Las 12)

El Pordiosero Pies de Pan (PP de P, o Pepe -José- de Pe)

El Lúcido Caldo (el Lúcido)

Los Escondidos

Transformemos sus pies en fuego.

(El Lúcido Callado duda)

PP de P

La piedra dura y seca perdona.

(desde la tumba música del mar)

Palabras propuestas por el grupo para la creación del texto del Evangelio según Repère

Verbos	Sustantivos	Adjetivos
dudar	piedra	alegre
esconder	mar	oscuro
caminar	barca	negro
resucitar	pan	asexuado
traicionar	sangre	sucio
lapidar	manto	errante
compartir	pordiosero	luminoso
callar	(D)-dios	amoroso
perdonar	hambre	altísimo
transformar	fuego	omnisciente
destruir	lengua	lúcido
nacer	tumba	elegido
abandonar	red	duro
lavar	el llamado	bello
someter	pies	pobre
huir	agua	oculto
perseguir	música	doce
penetrar	cabello	seca
matar	desierto	cruel
gritar	angel	rancio

Los Escondidos

Destruyamos las barcas.

Las 12

En redes de sangre caminan.

(el Lúcido Callado huye)

Los Escondidos 1

Huye. ¿Es el pobre errante?

Los Escondidos 2

No tiene manto.

Las 12

Cuan duras las redes de sangre, bellas caminan.

(la música de la tumba se transforma en la Traidora luminosa)

PP de P

El hambre me traiciona.

La Traidora

Dios nos traiciona cuando nace el hambre; es un ángel cruel.

PP de P

Dios es hambre.

La Traidora

La lengua si es omnisciente lapida.

(sonido altísimo)

PP de P

El llamado.

(*la Traidora sale*)

(*el Lúcido se abandona*)

(*la Traidora le lava el cabello negro*)

(*el Lúcido la besa y se someten*)

PP de P

Matar la oscuridad es penetrar en lo oculto.

Las 12

(*mostrando sus cuerpos asexuados*)

El agua se alegra.
El agua se alegra.

Los Escondidos

Desde lo sucio y rancio no resucitará el grito amoroso.

El Lúcido Callado

¿Quién me persigue y me elige?

La esencia del judaísmo según Maimónides

1. La existencia de Dios

2. La unidad de Dios

3. La espiritualidad e incorporeidad de Dios

4. La eternidad de Dios

5. Sólo Dios debe ser el objeto de adoración

6. La revelación de Dios a través de los profetas.

7. La preeminencia de Moisés entre todos los profetas.

8. La ley de Dios dada en el Monte Sinaí.

9. La inmutabilidad de la Torah como ley de Dios.

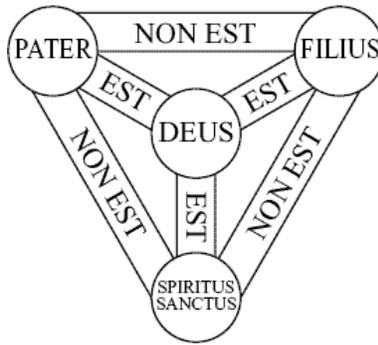
10. La premonición de Dios de las acciones humanas.

11. El premio del bien y el castigo del mal.

12. La llegada del Mesías judío.

13. La resurrección de los muertos.

Scutum Fidei Arma Trinitatis



El Padre es Dios
El Hijo es Dios
El Espíritu Santo es Dios
Dios es el Padre
Dios es el Hijo
Dios es el Espíritu Santo
El Padre no es el Hijo
El Hijo no es el Padre
El Padre no es el Espíritu Santo
El Espíritu Santo no es el Padre
El Hijo no es el Espíritu Santo
El Espíritu Santo no es el Hijo

Estructura Sintética del gospel:

"You better get in a hurry"
Versión de un texto musical louisiano



Estructuras Sintéticas

^{v.s} You better get in a hurry | | ~~is~~ | ^{v.g} paara pa pa | ^{v.s} Hurry | ^{v.g}

Improvisación (v.i)

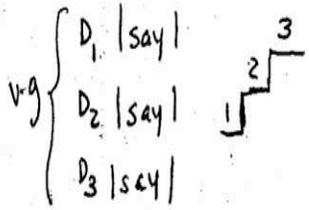
v.s → voz sola
 v.g → voz grupal
 v.i → voz improvisación
 v.d → voz dúo

^{v.s} You better get in a hurry | ^{v.g} if you want to see | ^{v.d} mmm | ^{v.s} You better get | ^{v.g} in a hurry |

Improvisación (v.i)

^{v.d₁} pa pa para pa | ^{v.g (2vocs)} back again | ^{v.d₁} pa pa para pa | ^{v.d₂} did he say |

^{v.i (1st)} Du da said he's coming | ^{v.g} back again | ^{v.i (2nd)} we don't know too much what did he say | ^{v.g} did he say | ^{v.i (1st)}



- == = 2 voces
- |> = 1 tono más alto
- L = entra en ese momento
- ↪ = ligado
- ∩ = escalera fonal descendente
- ! = frase segmentada
- (a modo de stroke)
- = pasar por encima
- ∧ = pausa
- = extensión

^{v.s} You better get in a hurry | ^{v.g} if you want to see | ^{v.s} Uhh | | ^{v.g} You better get in a hurry | ^{v.d} if you want to see | ^{v.d₃} Uhh mmm mmm mmm

Improvisación

6. “EL FUNERAL”: ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A PERFORMATIVIDADE¹⁰

“Disse Zeami, é nos intervalos entre as ações que se executa, seja falando, cantando, dançando ou mimetizando, assim nos momentos em que ele está fazendo nada, que o ator é verdadeiramente um signo, significando o próprio poder de significar, que é um desvio e um vazio: o fantoche”.

Lyotard

No ano 2011 consegui voltar para a cena. Desde que sai da Costa Rica para o Brasil nesta viagem de estudo, não tinha feito mais que treino sozinho, oficinas e encontros de dança pessoal, butô e clown, linguagens dos quais me interessei aqui no Brasil. Sai da Costa Rica para estudar e já com a ideia de montar, porque não agora, um solo. A relação com a academia trouxe não só uma oposição e questionamento entre minha prática e a teoria, mas outro olhar para a prática, talvez, mais experimental. Assim foi como decidi criar “*El Funeral*” fora da investigação acadêmica, para encontrar-me só agora, neste texto, no qual tentarei colocar os últimos temas da tese, utilizando como base as questões implicadas no processo de criação deste trabalho.

Vários são os porquês de fazer esta peça. O primeiro foi a forte necessidade interior minha de estar em cena, nesse campo de vibração que se forma na experiência de contato com o público. De algum jeito, esta necessidade estava acrescentada por minha condição de estudante no Brasil, fora do meu meio artístico e do meu contexto de grupo, afirmar meu ofício nestas condições era não só uma necessidade, mas uma situação de resistência e vontade pessoal. Precisava reinventar minha “voz”, ter uma “voz própria”, criá-la, ter algo próprio para falar, buscar artisticamente desde esta nova experiência, em outro país, fora do acordo de criação grupal, em reação frente a novas linguagens e conhecimentos... Que teria eu para expressar e quais seriam meus recursos?

¹⁰ Neste capítulo tomamos a liberdade de alterar “a voz” presente nesta Tese e o escrevemos em primeira pessoa do singular quando oportuno para a própria polifonia desta pesquisa.

6.1 Acordo de criação

Minhas condições de trabalho em Teatro Abya Yala davam-me uma estrutura, que passava pelo fato de ter um grupo de colegas, um espaço e um tempo de trabalho, até, a produção de projetos de criação. Isto implica uma grande quantidade de decisões de varias procedências, como: quantas pessoas fazem parte do grupo? Quem conduz os treinos? Quantas horas por semana se trabalham e de quantos meses será o projeto? Qual é a relação da técnica do ator com a linguagem de criação a experimentar? Qual é a natureza de atuação da cena? A este grande espectro de decisões: trabalho técnico de ator, ensaio, encenação, produção e apresentação, são o que chamo de “acordo de criação”; o que leva o processo de comum para todos os integrantes do projeto na busca ética e estética do trabalho. Esse acordo, é claro, sustenta-se nas relações humanas do grupo, nas condições concretas de tempo/espaço, nas necessidades e interesses dos artistas; ele esta sentado nas condições gerais de criação e produção. Este acordo ajuda no cuidado das formas e condições de trabalho e brinda um campo comum de busca técnica e poética.

Quando cheguei ao Brasil já trazia a ideia de montar “*El Funeral*”. Consegui um espaço diário para trabalhar graças a Carlos Simioni do LUME Teatro. Simioni apresentou-me ao mestre de dança butô Tadashi Endo, esse mesmo dia que cheguei. Tadashi estava trabalhando no LUME e convidou-me a assistir à preparação física do processo de montagem “Você” de Ana Cristina Colla. Com eles fiz um mês de “treino” todas as manhãs. Desde minha chegada, tive a fortuna de contar com um espaço de prática pessoal facilitado por Simioni, quem tinha conhecido numa oficina na Costa Rica.

Nesse momento, eu comentei meu interesse em estudar na USP ou na UNICAMP e ele me convidou a trabalhar com ele em Campinas, oferecendo-me um espaço para eu continuar meu treino e a possível formação de um grupo de

pesquisa que ele coordenaria, o qual se formou um ano depois numa oficina, o nome foi “Núcleo de pesquisa de dança pessoal”, hoje “Coletivo Patú Anú”.

Espaço, tempo e pessoas para trabalhar são, talvez, as mínimas condições para a criação cênica, depois podem vir as ideias, mas ideias sem condições concretas não se realizam, ficam na ilusão. Quando me enfrentei ao trabalho sozinho numa sala, já tinha certa experiência para encarar este desafio, no sentido que estava acostumado a sessões de trabalho só, a guiar grupos nos treinos, a dar aulas e oficinas, mas sempre, voltando à fonte de Teatro Abya Yala para me nutrir, compartilhar e experimentar.

Então decidi, aqui no Brasil, começar desde o zero meu trabalho pessoal, minha busca técnica, expressiva e criativa. Passou pouco tempo para saber que deveria percorrer um longo caminho para poder montar a peça, que devia trabalhar desde o mais básico de novo para inventar minhas próprias práticas com suas novas inquietações e influências, aos poucos fui soltando a ideia de montar uma peça para me embarcar num processo que tinha a ver comigo, uma questão de preservação de vida e de ofício. Mas, também, percebi que não tinha a capacidade, de poder ver o trabalho desde fora e fazer ao mesmo tempo, então decidi não ver, nem ordenar, só improvisar e levantar material para em algum momento poder juntar. Ver desde fora da cena e fazer desde dentro era impossível para mim, o importante foi continuar minha busca física e criar um imaginário e improvisações sobre a futura montagem, mas o que eu quero comunicar contando isto é exemplificar de forma geral, as diferentes condições de trabalho entre o contexto de grupo e meu trabalho solo, delimitando desde essas condições diferentes tipos de processo e acordos de criação particulares para cada experiência.

De fato, estas condições e acordos de criação, foram muito diferentes também dentro do contexto do grupo, pois trabalhar sobre “*Cenizas*” (encenação de peças curtas de Beckett: presença de autor, textos escritos e diretores) tinha condições e necessidades particulares frente às condições e necessidades do “Projeto Jesus” (criação coletiva com fontes diversas de encenação: autoria

própria, texto cênico e direção grupal), criando já, em si mesmas, algumas coordenadas de criação que determinaram, desde o tipo de práticas, até o tipo de composição que resultou do conjunto de decisões criativas.

Neste sentido, no *funeral*, também tive uma série de condições de trabalho que determinaram o tipo de acordo de criação que apresentava o processo. Esclareço que este “acordo” não é um convenio que se assina. É um observar com objetividade quais são as condições, interesses e necessidades para empreender um projeto. Essas variantes estão em relação direta como o tipo de projeto cênico possível. Todo está relacionado, as condições de trabalho, a busca técnica, a experimentação de linguagens, a produção e o resultado estético.

Neste sentido o primeiro determinante era que estava só, tinha um conto, minhas práticas e minhas vontades, assim como minha experiência, e agora, questões acadêmicas que responder. Isto me obrigou a me perguntar, qual é minha “voz própria” no ofício teatral? E, como se constrói ou se encontra uma voz artística? Não tanto como um estilo, mas como algo que tenho interesse em falar.

A “poética”, por exemplo, pode ser definida como “programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto da obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista” (ECO, 1991, p. 24). A obra depende das características do processo, ter um acordo dá uma perspectiva a partir do campo de probabilidades que as condições de trabalho apresentam, entre mais claro seja o acordo, mais liberdade criativa oferece, pois amortece os possíveis problemas envolvidos na criação e produção do projeto. Agora, isto não quer dizer que não há diferença entre o projeto e o resultado, mas que existe uma relação entre o “programa operacional”, o “projeto”, e o que é de fato a obra em si como processo.

6.2 A voz própria

De que falamos quando dissermos encontrar nossa voz como artista? Será que tem a ver com perguntar-se porque se faz teatro? Ou, o que tenho eu para dizer ou fazer no teatro? Ou, o que tenho eu para expressar? Tenho algo, realmente, a dizer? Quais são meus interesses e de que forma comunicarei me com o público? Como serão preparadas as condições que imagino? Que práticas de corpo/voz exercitarei futuramente? Quais linguagens e fontes escolherei?

Encontrar essa voz própria depende de muitas perguntas e intuições, percorre detalhes do processo pessoal e cênico, e ao mesmo tempo, você deve aprender a largar tudo para encontrar-se a si próprio. A busca da voz própria é um processo criativo que vai do trabalho sobre si mesmo até a sua realização como produto poético. Nesse sentido, encontrar a voz passa também pela necessidade interior do ator/criador ou *performer* de criar o próprio material, já seja ficcional ou se colocando ele mesmo em cena. O ator/criador ou *performer* abre um campo temático, compõe seu material e trabalha sobre as possíveis formas de atuação que apresente a obra.

Existem alguns modelos desta busca artística. São conhecidas as referências do Ryszard Cieslak no “Príncipe Constante”, no qual ele trabalha junto com Grotowski, sobre a memória de um capítulo amoroso de sua vida para criar o material cênico. Também, ou o trabalho “Ibsi bitsi” da atriz do Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen. Ela monta junto a dois atores/músicos e o diretor Eugenio Barba, uma peça baseada em experiências de juventude da atriz: atividade política, viagens, drogas e a morte do seu namorado, o primeiro poeta *beat* que canta em danes e termina se suicidando na Índia. Esses exemplos são trabalhos de atores que se colocam a si mesmos mediados por uma ficção e num contexto de grupo, com diretor e colegas de cena. Herdeiro desta visão de trabalho do ator é a chamada “dramaturgia do ator” que visa à pesquisa do material cênico e a construção da partitura.

Existem vários tipos de abordagem do material cênico que implicam uma estrutura hierárquica de criação, ou como antes falei, de certo tipo de acordo de criação. Meyerhold num texto que se chama “*Los primeros intentos de teatro de la convención*” fala sobre dois métodos de direção que apresentam diferentes relações entre diretor e ator. No primeiro deles, a liberdade criadora tanto do ator como do espectador, está mediada pelas ideias do diretor, na outra forma, se libera ao ator e ao espectador da leitura do diretor obrigando-os a co-criar. A primeira forma ele chama de triangular, colocando o autor e o ator na base do triângulo, e no vértice de cima, o diretor, quem filtra o olhar para o espectador.

Na segunda forma, ele chama de horizontal ou linear, colocando autor-diretor-ator-espectador na mesma linha aqui: “*El actor ha mostrado al espectador su alma, haciendo suya la creación del director, como este há hecho suya la creación del autor*” (MEYERHOLD, 1970, p. 148). Cada um destes “modos de criação” trazem, implicitamente, uma “ideologia de criação”, determinada, a horizontal, por um processo coletivo, e o triangular, em representação da visão de um artista. Tem tantos modos de criação como acordos existam.

No caso da *performance*, fala-se de uma verticalização do processo. Renato Cohen no livro “*Performance como linguagem*”, abre diferenças entre o modo de criação do teatro e a *performance*. Cohen nos diz que “No teatro alternativo, a figura principal é a do encenador que vai decidir o processo de criação e a linguagem a ser utilizada” (COHEN, 2004, p. 102). Já na passagem para a linguagem da *performance*, o *performer*, em uma condição mais individual, vira autor/encenador, criador/interprete do seu material. Seu modo de criação não passa pela colaboração horizontal, mas pela verticalização das funções acumuladas. Apesar de assumir essas funções, a encenação do *performer* procura não hierarquizar sua figura, sendo ele uma parte só dos elementos em composição. O *performer*: “É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido signico), seu roteiro e sua forma de atuação” (COHEN, 2004, p. 102).

Esta especificidade do individual, que Cohen (2004) relaciona com o modo vertical de produção, desde uma perspectiva de *performance* como linguagem, sendo que, na *performance*, o trabalho de solo é comum, gostaria de usá-la mais como apropriação do processo, independentemente, do contexto de composição da obra, teatro ou *performance*, solo ou grupo, mas, no sentido, de verticalização do trabalho sobre si e da criação.

Podemos pensar em outros modos de criação que trazem outro tipo de acordos, outros tipos de composições; temos pensado linear, ou horizontalmente, onde o ator se apropria do trabalho em colaboração, ou triangular, que a visão do diretor como figura que propõe uma leitura ao espectador, e a verticalidade como um processo de apropriação temática e das funções criativas. Mas me pergunto se podemos falar de verticalidade num processo de colaboração, em um acordo que se baseia no trabalho sobre si mesmo e na apropriação temática, dentro de um campo de colaboração criativa? Claro que esse é outro tipo de acordo.

Podemos falar de verticalização do processo em um modo de criação colaborativo ou de outras formas, pensemos circular, num quadrado, numa cruz ou como uma constelação tridimensional. Os modos de criação acontecem de muitas formas, geralmente, são mais um resultado que um propósito, tal vez, nos contextos de solo ou de grupo estável, os acordos estão mais marcados pelas condições pessoais ou pela história do grupo, e se esforçam por manter, uma base sobre como se guiar no trabalho. Atrevo-me a falar, que nestes contextos de criação, tanto de um grupo, quanto de um solo, a chamada verticalização, é possível de ser experimentada, enquanto existe uma perspectiva do acordo (encenação, dramaturgia, treinamento e produção). No entanto, a pessoa possa desenvolver-se e participar das várias funções criativas do processo.

É interessante pensar a verticalidade desde uma perspectiva técnica, como campo que experimenta o corpo do ator, como visão das passagens e como competência no ofício. O Grotowski, por exemplo, fala assim: “Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas mais orgânicas (ligadas às

forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e a outras energias, mais sutis” (GROTOWSKI E FLAZSEN, 2007, p. 235).

Esta linha vertical ou “escada” que fala o Grotowski, vai desde a organicidade até a presença, passa pela construção de cada detalhe, pela percepção das passagens entre o “sutil” e o “denso” do corpo e a estrutura, é um trazer e levar, um transportar de uma energia para outra. Ao mesmo tempo, Hijikata também se pergunta: “O que aconteceria se fosse possível colocar uma escada dentro do corpo para descer até o fundo?” (GREINER, 2005, p. 3). Esta ideia de verticalização está associada a uma busca de experimentação do corpo e suas energias. Compromete ao ator/*performer* a auscultar profundamente o seu processo pessoal para poder levar essas qualidades para a cena.

Agora, vejamos o termo *performer*. Esta figura reúne melhor que o termo ator – que ainda está associado à representação de linguagens – a ideia de um artista que trabalha sobre si na interação com a obra. De fato, muitas vezes se expõe, ou se esfuma o campo entre obra e a pessoa. Na *performance* cênica, o *performer* se mostra como ele é, apresenta-se. Richard Schechner explica e aproxima o trabalho do *performer* ao trabalho do ator no seu Teatro Ambiental. Neste teatro o *performer* usa partituras, constrói suas ações, já seja, de forma “naturalista”, “revelando o que é, como “teatralista”, na situação extrema da ação” (SCHECHNER, 2009, p. 334). Nesses processos, o trabalho sobre si mesmo faz parte fundamental do modo de criação, sendo que o *performer* constrói sua partitura a base do trabalho com suas reações. Assim:

A *performance* se resume a esse ato de nudez espiritual, uma des/coberta que não é construção de personagem, no sentido convencional do termo, mas também não é muito diferente. É um ato que acontece naquela região difícil, entre o personagem e o trabalho que o *performer* faz sobre si mesmo. A ação da peça é construída através de um processo cíclico, e a base desse trabalho são as reações do *performer*. A sua própria identidade é exteriorizada, e se transforma nos elementos cênicos da produção. A encenação é constituída desses elementos, que são em

certo sentido o personagem. Entretanto, a reação do performer a cada elemento pode, a qualquer momento, evocar um novo elemento, que de novo transforma a encenação. O processo é impiedoso e interminável. (SCHECHNER, 2009, p. 334).

Essa relação do ofício com a descoberta pessoal é o lugar do encontro com a “voz própria”, nessa região limiar entre o que a pessoa é, o que ela faz, e como ela o faz. Este trabalho passa pela atenção das próprias reações. Talvez, o porquê fala-se em encontrar a “voz própria”, a capacidade de se revelar como se é, realmente, está na ação interpretada. É interessante pensar a figura do ator/*performer* como um artista que, independentemente do que ele faz, (atuar, dançar, “performar”), ele está em contato consigo mesmo e com os outros, ele desenvolve a capacidade de “abrir-se para o outro” segundo o expressa Hijikata. (GREINER, 2005, p. 6). Por isso, a técnica é uma atividade de atenção sobre as funções físicas e criativas, que permite à pessoa desenvolver a prática de ver e transitar, removendo bloqueios e resistências que o impedem a estar presente de forma inteira frente ao outro, relacionando-se a partir da ação que interpreta.

Schechner (2008) também trabalha com o paradoxo de “espontaneidade e disciplina” que propõe Grotowski. Para ele os exercícios que o *performer* experimenta devem se nutrir de duas fontes, uma, os padrões que ele aprendeu de um mestre ou de uma estrutura, e a outra, os impulsos físicos e associações que surgem de si próprio durante o trabalho (SCHECHNER, 2008, p. 334). Na apresentação, no fenômeno *performático*, esta relação de “espontaneidade e disciplina” ocorre entre a encenação partiturada e as associações de cada *performer*, em um fluxo de descobrimento dos eventos. Neste ato são descobertos os pontos de encontro, é um acontecer, uma construção de cada detalhe. Encontrar a voz própria tem a ver com esse processo de conhecimento que potencia a liberdade, e também, com a descoberta dos interesses pessoais e a busca de como colocá-los em cena. Enfim, com a formação do ofício.

Para fechar esta reflexão sobre o tema da busca da voz própria, verticalização do processo, ou descoberta pessoal e cênica, não quero deixar de citar as quatro etapas do *performer*. Elas aconteceriam simultaneamente e ajudam na compreensão das ideias já expostas, elas são:

1. Entrar em contato consigo mesmo.
2. Entrar em contato consigo mesmo diante de outros.
3. Relacionar-se com os outros sem uma história e sem uma estrutura formal elaborada.
4. Relacionar-se com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada (SCHECHNER, 2009, p. 336).

Estes passos tem a ver com uma visão de técnica como conhecimento de si, com um saber “estar–em–composição”, e um querer “falar”, querer “compor” o material. Esta descoberta da “voz” dependeria, em grande medida, do contexto de criação no qual o artista desenvolve-se. Caso este “acordo” seja mais consciente do modo de criação, produção, preparação e busca de linguagens, maior será a liberdade que o ator/*performer* terá para se desenvolver como pessoa e artista.

A verdadeira verticalização acontece no estudo sobre o ofício, na rigorosa preparação do corpo e na forma de vida que se leva, no interesse de encontrar-se a si mesmo livre e em fluxo e na necessidade de colocar suas inquietações artísticas e pessoais em cena. A qualidade da composição, organicidade e presença do ator passa tanto por estes lugares, quanto pelas ações, pela ordem dos elementos e pelo ritmo.

6.3 Ideologias na criação

Como vimos cada acordo de criação, seja ele implícito ou explícito, traz no seu modo de trabalho, certa repartição das funções, o que permite, segundo

seja o caso, a verticalização do processo pessoal e criativo do artista. Estes modos, também, apresentam certa hierarquia na sua formação produtiva. Por exemplo, em *Cenizas*, contávamos com um autor e diretores que perseguiram uma montagem “clássica” ou, ao pé da letra, do que Beckett propõe. Trabalhamos nove meses sobre esse projeto, de três a sete horas diárias, cinco dias por semana. Nesse contexto, os atores tínhamos que realizar nossa busca técnica, pessoal e cênica, tendo um tempo para “treino”, aprofundamento dos recursos cênicos a utilizar (voz, rítmica, etc.) e montagem.

No “Projeto Jesus” os atores eram os “criadores/autores” do material, e a direção funcionou num modo mais coletivo, o que trouxe outra distribuição hierárquica do modo de criação, e assim, tanto diretores quanto os atores, realizaram o desenvolvimento do projeto, pesquisando e ensaiando durante perto de dois anos, três horas diárias, cinco dias por semana, sobre os recursos e a natureza de ação que buscávamos. No contexto do grupo, especificamente de Teatro Abya Yala, existia um terreno para o ator encarar suas capacidades e se pesquisava sobre as linguagens e recursos a desenvolver, além dos ensaios. As hierarquias de criação delimitavam o campo de busca cênica que o grupo se propunha e as funções de cada um.

No caso de uma companhia, ou grupo de teatro, é necessário colocar-se no lugar do descobrimento de formas e procedimentos de criação e atuação, que permitam a renovação das pesquisas; isto implica, ter um processo de investigação para cada projeto, assim como, a possibilidade de trabalhar em diferentes tipos de atuação e modos de criação que conduzam a experimentação e investigação das formas de trabalho do ofício teatral. Agora, em “*El Funera*” as condições de solidão praticamente me obrigaram a acumular as funções de dramaturgo-encenador-ator/*performer*, o que propiciou uma verticalização do processo, tal como Cohen (2004) expõe, mas com diferenças nas linguagens de criação.

Para alguns estudiosos do teatro existe uma relação direta entre o modo de criação e as relações de poder implícitas nas linguagens de trabalho.

Muitas propostas do chamado “Teatro Pós-dramático”, “Teatro Performativo” ou mesmo “*Performance*”, buscam a não hierarquização dos membros do projeto para romper este tipo de relações de poder que incidem na construção ou desconstrução do signo. Não vou entrar nas características que distinguem este tipo de trabalhos entre eles, meu interesse é abrir um campo de reflexão sobre as diferenças ideológicas subentendidas nas linguagens representativas e *performativas*, principalmente, nas diferenças de postura ideológica que se referem à construção do signo e suas implicações.

Segundo o filósofo Lyotard (2011) a representação esconde uma dinâmica de domínio, pois os signos e o pensamento de signos são feitos baseados na lógica do poder. Para ele:

Ao eliminar a relação signica e sua falsidade, a relação de poder (hierárquica) é impossibilitada e, conseqüentemente, o que se torna impossível também é a chamada dominação do dramaturgo+encenador+coreografo+cenógrafo sobre os chamados signos e também sobre os chamados espectadores. (LYOTARD, 2011, p. 373).

Para Lyotard o signo permite as relações de poder tanto dentro da representação (criando a ilusão de um “verdadeiro” que está ausente, o qual se representa por meio do signo), como nas relações de produção (diretor sobre o ator) e na relação de palco-plateia, estando o público subordinado ou passivo do que acontece no palco. Ele apela a eliminar esta relação signica para que as ações não estejam em representação de outra coisa, mas que sejam executadas com energias presentes e reais e não em relação a um ausente.

Os signos que não são vistos mais na sua dimensão representativa, eles não representam mais o Nada, eles não representam; eles permitem ‘ações’, atuam como transformadores, alimentados por energias naturais e sociais,

a fim de produzir afetos de uma intensidade muito elevada (LYOTARD, 2011, p. 369).

Utilizando essas forças reais, naturais ou sócias se vivencia o ato teatral de forma presente, sendo que o ator não estaria trabalhando sobre a reprodução de signos, mas sobre a criação de um acontecimento vivo no momento em que se faz. Nesta linha une-se o já exposto no capítulo primeiro sobre romper a linguagem do discurso predominante do poder amparado na sua rede de representação signica. É necessário para o ator/*performer* conhecer estas diferenças de linguagens na hora de compor seu trabalho, já que este depende da linguagem que está sendo trabalhada, seja esta “representativa” ou “*performativa*”.

Desde o ponto de vista técnico, minha posição é que na hora de atuar ou mesmo “treinar” é bom se centrar na experimentação do ato no momento presente, frente a reproduzir uma serie de signos que foram construídos e ensaiados. Assim, poderíamos passar da reprodução de signos para a experimentação de ações, independentemente da linguagem de criação, sendo necessário trabalhar sobre as forças do momento presente e não sobre a repetição do já feito, sejam exercícios, ações, situações ou dinâmicas. É desta forma que se deve entender a proposta do “estar-em-composição” como um estar-aí consciente da convenção e presente para o outro, mas sem nos esconder na forma.

Aprofundando a reflexão sobre a diferença ideológica entre a linguagem representativa e *performática*, quem defende o ato performativo como ato político argumenta que:

A dimensão ética do teatro como acontecimento não é refletir de maneira crítica uma determinada realidade exterior a cena, mas a de construir um acontecimento físico e real que traz a luz os funcionamentos representacionais que sustentem os mecanismos de poder (CORNAGO, 2009, p. 377).

Entendo que esta visão tenta desmascarar o jogo de mentiras dos discursos estabelecidos, colocando a ficção como representante artístico da ilusão, que de algum jeito, perpetua o *status quo*. Mas, assinalar a ficção como representante dos discursos do poder e sem exonerar seus procedimentos, deveríamos ser capazes de analisar cada proposta de forma particular para entender os mecanismos e conteúdos que apresentam, possivelmente, muitas das artes representativas se colocam de forma complacente e reproduzem um sistema de ilusão e engano que evitam, ou até escondem, o funcionamento das formas de poder.

A ficção como linguagem também poderia mostrar e subverter os mecanismos de opressão e domínio, mas dentro de uma estrutura e manejo temático que consiga evidenciar tais procedimentos. Concordo, ao mesmo tempo, com a exploração da capacidade do teatro de evidenciar os mecanismos que sustentam o poder, e até, como a representação é utilizada para tais fins de dominação, basta ligar a televisão com visão crítica para dar-se conta da manipulação que continuamente está sendo transmitida. O cinema, neste sentido, tem adotado a ficção dentro de seus recursos narrativos prediletos indo do mais estúpido até obras com um grande aporte estético e temático. É claro que a ficção é mais uma linguagem das quais o teatro dispõe, nem ela nem a *performance* deveriam ser demonizadas ou marginalizadas. O desafio criativo é por elas em diálogo, por mais diferentes que pareçam. As entonações que se vislumbram combinando estas linguagens abre um espectro de experimentação amplíssimo.

Uma das características que surgem destas questões éticas e estéticas na criação teatral contemporânea é o deslocamento do conflito da situação dramática para estrutura poética da peça. A narrativa linear cedeu frente à fragmentação do discurso, evitando uma única leitura possível do discurso cênico apresentado e abrindo as possibilidades de interpretação do acontecimento cênico. Isto se pode perceber tanto na estrutura das montagens, quanto na construção do texto espetacular ou escrito, que tem a tendência a incluir mais vozes na sua elaboração, como no jogo entre as diferentes relações entre ator,

personagem e espectador, ou no uso de várias linguagens, gerando assim uma polifonia significante frente a uma unidade de discurso.

Para a pesquisadora Josette Féral:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico sob suas múltiplas formas –(visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela as faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo (...) Mas é realmente possível escapar de toda referencialidade e, assim, à representação? A questão permanece aberta (FÉRAL, 2008, p. 207).

Ainda que exista esta oposição ou polarização entre a representação de uma ficção e a instauração de um acontecimento, a teatralidade, acredito eu que deve valer-se de todos os recursos que a representação tem emprestado para a produção teatral através da história – tanto “naturalista” ou “teatralista” (cf. Schechner, (2009), quanto “performativas”. Nesse sentido, o chamado teatro performático é acrescentado por recursos advindos da performance e os coloca no jogo compositivo. Nesse tipo de teatro o ator/*performer* “é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade” (FÉRAL, 2008, p. 2009). Mas ao mesmo tempo, o autor reconhece que escapar totalmente à referencialidade e à representação é impossível. É claro que a representação se encontra em qualquer parte de nosso sistema social. O ideal da composição seria produzir um evento para instaurar uma estética da presença.

A encenação contemporânea inclina-se pela produção da experiência para validar o teatro frente ao sistema de consumo imperante e tirar ao espectador da recepção passiva e cômoda. Essa experiência segura-se mais na criação da presença e menos na unidade de sentido resultado de um discurso único; o

público viria a coproduzir, segundo sua leitura pessoal, a experiência cênica. Na encenação contemporânea trabalha-se por pedaços de sentido, que se ligam ou se desligam.

A representação não é apagada, mas articulada como parte das possibilidades expressivas, tipo uma colagem. Ao final, o pensamento signico está nas pessoas, nos sonhos, na sociedade, e para poder nos relacionar com o público necessitamos estabelecer certo diálogo que nos permita quebrar, desestabilizar, desabituar, enrarecer, desligar ou fragmentar o pensamento dominante para, assim, provocar outras formas de pensamento que não estejam amarradas numa única possibilidade de entendimento e nos convide a participar da ação. Desta habilidade para entrar e sair do pensamento representativo, de transitar entre linguagens, de perceber as passagens das energias, depende nossa capacidade de afetar e de sermos afetados, suscitando um acontecimento vivo que nos situe no presente.

6.4 Transitar entre linguagens

No ano 2002 fiz uma viagem pela América Central com um circo de estrangeiros que passou pela Costa Rica. Eles iam a caminho do México e me convidaram a viajar com eles. A primeira casa amiga foi a casa de Camilo Antillón, filho de Michelle Najlis, que amavelmente nos convidou a ficar em sua casa.

Numa conversa depois de um almoço, Michelle me falou: “eu tenho um conto que está escrito como se fosse um monólogo, talvez possa lhe servir para algo, chama-se *o funeral*, agora lhe dou o livro”. Li a fábula, como ela mesma classifica no livro de poesias que contém o conto, e pensei: como faço para montar isto? A ideia era muito boa, a personagem também, mas a estrutura narrativa era muito forte para ser feita no teatro, teria que contá-la e não queria isso. Foi assim que conheci a fábula “*El funeral*”.

Tentei varias vezes aproximar-me do material. Fiz três análises com diferentes diretores ao longo dos anos, visualizei muitas vezes a peça, mas nunca deu certo, foi somente ao chegar ao Brasil que decidi realizar esse projeto. Quando comecei a criar uma preparação física para o processo, decidi abrir-me para começar desde o zero em direção às minhas vontades e interesses, ao reconhecimento de meus limites, à paciência de superar o fracasso; acreditando que podia recriar teatralmente o conto que tinha sido entregue a mim tempos atrás, junto com minhas buscas pessoais e cênicas.

O processo foi muito demorado. Trabalhei perto de um ano, anotando ideias, imaginando, bem como realizando práticas físicas. Vi-me incapaz de montar o material, desisti de montá-lo e continuei trabalhando mais um ano; nesse segundo ano foi que começaram a surgir improvisações “matrizes” das quais mais tarde sairiam ações, movimentos ou pedaços de cenas, para esse momento já podia contar verbalmente meia peça, entre descrições de momentos, algumas qualidades de movimento que estava pesquisando e espaços para textos, ações e danças.

Ao não querer “contar” a fábula de “*El funera*” por possuir uma linguagem narrativa, tinha também, desistido de montar o conto, de falar ou encaixar essas palavras no trabalho. A forma de relacionar-me com a fábula foi a partir de minha própria memória dela, do que eu podia recriar, não dos momentos narrativos, mas de seu mundo, das atmosferas, das possibilidades de vivências deste personagem. Ao mesmo tempo, esta “fabulação/memória” já era imaginada em termos cênicos, com uso de espaço e tempos, já tinha alguns recursos que queria trabalhar como ator/*performer*.

No meu terceiro ano no Brasil minha companheira Érika Mata veio a morar comigo e convidei ela para co-dirigir o espetáculo. Érika é dançarina e coreógrafa com experiência nos últimos anos em teatro (ela trabalha com Teatro Abya Yala desde que eu sai da Costa Rica), eu sabia que com a ajuda de seu olhar e acompanhamento teria a possibilidade de finalmente montar o trabalho. Além disso, nesse momento do processo não estava disposto a entregar o

material de dois anos a um diretor, com Érika teria a oportunidade de fazer as coisas como eu queria, contando com um olhar crítico e generoso de fora.

Trabalhamos durante sete meses, duas horas diárias no espaço do LUME, com muitas horas de conversa, reuniões de dramaturgia, encenação e atuação em casa. Com ela o processo deu um pulo, em questão de semanas já tínhamos um bocejo da estrutura que fomos preenchendo, editando e acomodando com o material que eu já tinha e com as coisas que iam surgindo das improvisações. Trabalhamos a estrutura como se fosse uma colagem. Anotamos as ações, “matrizes”, improvisações, cenas, situações, improvisações de movimento e espaços narrativos em papéis recortados em quadros onde anotávamos ou fazíamos pequenos desenhos que depois fomos ordenando como um “quebra-cabeças” ou um “*storyboard*”. Repetimos este processo varias vezes conforme estas ações, imagens, cenas iam se fundindo na prática e formando unidades ou tomando rumos mais específicos. Tendo as partes por separado, pudemos visualizar muitas combinações e criar novas fusões para construir momentos. Era como ir abrindo jogos do tarô, interpretando as diferentes leituras das figuras que íamos compondo.

Para mim era muito importante ser consequente com o tipo de processo que vinha experimentando e com a visão de “treino” e composição que queria usar no projeto. Nesse sentido, resisti muito ao trabalho de “partitura” e propus uma estruturação por “dinâmicas”, ou seja, a “partitura” se fixaria pelos caminhos que o corpo e a situação iam tomando, evitando criar um acervo de signos justificados para constituir uma “partitura” e depois trabalhar sobre ela. A partir das “dinâmicas” ou das “zonas” que fixavam os limites da improvisação, fui encontrando os caminhos, os pontos de contato e os giros das cenas, deixando que o fluxo fosse encontrando seu canal, algumas viraram “partituras” outras permanecem como “ações” ou “situações” que tem seu momento, não estão “marcadas” estritamente, existe uma abertura para interpretar esse momento, novo a cada vez.

Gostaria comentar aqui alguns destas visões do processo relacionadas à pesquisa, e as fontes teóricas desde onde posso identificar e argumentar estas inquietações.

A primeira delas tem a ver com uma busca técnica e de interpretação. Queria colocar-me em cena desde uma presença aberta ao público. Estava muito interessado sobre este tipo de relação que estabelece o *clown* com o espectador, por exemplo. Também, no tipo de abertura desde o corpo que se experimenta nos trabalhos de dança pessoal ou o corpo que trabalha o *butô*. Outro dos tipos de presença do qual me interessei, foi a presença do *performer*, desmitificada e real. Esta ideia de estar com o outro e ao mesmo tempo jogando numa estrutura que podia interpretar segundo as relações que se iam criando, estimulava-me muito. De alguma forma, como comentei na primeira parte deste trabalho, essa relação de presença tem a ver com um domínio de perturbações e sustentação de vida, uma organização “autopoietica” (cf. Maturana e Varela, 2007).

Esta ideia de interpretação tem a ver também com as considerações sobre a composição de uma partitura. A prática sobre as dinâmicas do discurso musical abrem possibilidades interpretativas para a partitura, seja este um texto ou uma sequencia de ações ou movimentos. Uma partitura pode ser construída de vários modos, por exemplo, considerando na sua composição suas dinâmicas, ou seja, fixando com velocidades e matizes; ou de forma rígida, sem fixar as dinâmicas que compõem suas partes, forma por forma.

Eu poderia, por um lado, compor a partitura a partir de suas dinâmicas, o que implica em um método diferente de composição, um modo diferente de fixar o material, que seria por médio de dinâmicas que derivam em reações e daí vai se extraindo uma partitura. Por outro lado, existem diferentes tipos de interpretação. Por exemplo, posso reproduzir uma partitura com todas as dinâmicas trabalhadas, ou posso interpretar todas as dinâmicas de forma aberta durante a apresentação com as mesmas formas. Posso até variar a partitura e as dinâmicas na relação performática. Aqui utilizamos a representação como armação para jogar na *performance*, no sentido de fenômeno de apresentação. Esta busca de modos de

composição por partitura ou por dinâmicas para uma abertura de interpretação estão presentes no *funeral*. Isto é claro desde um olhar muito técnico e entendendo que a “partitura” pode ser feita de qualquer tipo material que o ator/*performer* acione, sejam ações, associações pessoais, movimentos, figuras, atividades, tipos de presença ou qualidades de energia. De alguma forma estas possíveis relações entre “campo de possibilidades” e interpretação no estar-ai são uma prolongação e flexão do binômio “espontaneidade-disciplina” (cf. Grotowski e Flaszen, 2007).

Esticando mais esta busca, queria um tipo de composição que me permitisse transitar entre a realização de ações representativas (mimese, fábula, personagem), junto com ações performáticas (reais, presentes, pessoais) e também, outras com um caráter mais expressivo (corpo, fisicalidade, movimento). Esta busca me ajudou a pesquisar outras formas de composição e outra ideia de técnica para transitar entre linguagens ou criar territórios limiares entre estas formas expressivas.

Como “estar-em-composição” na presença do outro? Como passar de uma linguagem a outra, como elas surgem? Onde elas são insuficientes e se esgotam? Como construir uma estrutura que contemple o “estar” e suas passagens? Como construir e me relacionar com o construído, quanto “vazio” posso deixar na estrutura? Como ensaiar? Como preparar? Como me soltar?

Umberto Eco tem me ajudado a compreensão do tipo de interpretação e composição que estava procurando. Para o autor o discurso na “Obra Aberta” “tem como significado a própria estrutura” (ECO, 1991, p. 280). Utiliza uma estrutura como “campo de possibilidades”, noção advinda da física contemporânea, propondo a “forma” como “campo de possibilidades”. Deste modo, a interpretação da partitura tem a abertura para reinterpretar-se a cada vez, segundo sejam as condições, ou os propósitos que o interprete tem, e que fazem parte do processo de busca técnico e compositivo.

Sobre a abertura dos signos utilizados numa obra que comporta estes procedimentos, Eco (1991) chama ao movimento de recusa e sustentação do

discurso como movimento “pendular”. Ele fala que não se trata de criar um novo sistema, mas de trabalhar na “dialética entre forma e possibilidade de significados múltiplos” (ECO, 1991, p. 124), aumentando a capacidade de informação.

Esse entrar e sair entre a representação e a apresentação causava-me um vazio sobre o qual queria experimentar. Podia trabalhar tanto nas relações de apresentação de pessoa-ator-*performer*, como na possibilidade de usar as ideologias dessas linguagens de forma dialógica, como vozes do mesmo fato, e também, elevar a encenação, o jogo cênico, ao plano do acontecimento, onde se instaura e participa de uma experiência. Cada momento pode ter seu campo de estímulos particular e seu modo de composição e interpretação, cada momento pode mostrar uma presença diferente, acrescentando mais uma voz a polifonia da obra.

6.5 Polifonia

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade.

Poder-ia-se dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.
Bakhtin

Antes de entrar no análise de composição do solo “*El Funeral*”, gostaria colocar um último conceito sobre a visão de composição do estudo. A polifonia é um termo musical que usa várias vozes melódicas que podem ser independentes entre si, de igual importância e de diferentes ritmos para formar uma textura musical. Ela se diferencia da música que utiliza uma melodia só, com um acompanhamento. A história da polifonia é antiga na música e significa “várias vozes”.

O pensador russo Mikhail Bakhtin toma este termo como consequência do análise da obra literária do escritor, também russo Fjodor Dostoievski. Para Bakhtin (cf. Brait, 2008) a polifonia é a presença de varias vozes dentro do texto do Dostoievski, criando varias presenças e discursos que apresentam diferentes visões de mundo, sem estarem elas hierarquizadas pela visão do autor.

Acredito que este termo pode ajudar a superar o problema ideológico entre as linguagens representativas e performativas, utilizando suas possíveis relações e tensões na composição cênica. Tem outras posturas teatrais que buscam a junção de linguagens como é o caso do “teatro performático”, explicado por Féral (2008) ou pela proposta de Schechner (2008), na busca de outras teatralidades, ou a “rapsódia”, conceito criado por Jean Pierre Sarrazac, que fala da “hibridação” de diferentes modos poéticos (narrativo, dramático, lírico, épico) para trabalhar a dramaturgia escrita como um costurar.

A “hibridação” de Sarrazac (2012) tem a ver com a recusa do Belo Animal de Aristóteles, usando “a estranha besta, metade gato, metade cordeiro” de Kafka como criatura quimérica que oferece a imagem de um drama contemporâneo que se distancia da composição clássica, colocando em questão a ideia de composição, “a partir da produção de uma escrita teatral que obedece a uma lógica de decomposição” (SARRAZAC, 2012, p. 42).

A composição como conceito admite qualquer medida, ordenamento e procedimento de montagem. Não precisa de texto, sendo mais uma análise da materialidade da cena que um modelo teatral, como o é o dramático que tem um modelo de composição estruturado. A ideia de composição vai do compor ao decompor, do consonante ao dissonante, ou do rítmico ao arrítmico, ou de utilização de várias linguagens e vozes discursivas independentes; entanto que, o dramático, tem atravessado uma mudança de mundo, sendo absorvida pela arte contemporânea como uma linguagem teatral. Acho que a ideia de “hibridação”, tal e como pode ser entendida na América Latina, num sentido de mestiçagem, de sincretismo, de mistura de culturas que se encontram, do passo do tradicional à modernidade, ajuda a expandir essa palavra. Neste sentido, a “hibridação”

podemos entendê-la mais perto das fecundas ideias de “carnavalização” - permutação do alto e o baixo e o medo vencido pelo riso, de Bakhtin (cf. Brait, 2008, p. 55) – ou da mesma “antropofagia” brasileira deglutindo as correntes artísticas e culturais do mundo. Apesar de que o Sarrazac (2012) apoia-se em Bakhtin para formular seu “teatro dos possíveis” “no qual existem e se somam os contrários, no qual tudo é colocado sob o signo da polifonia” (SARRAZAC, 2012, p. 153-154), é notável perceber a diferenciação que ele faz entre as formas artísticas que compõem o espetáculo (dança, música, canto, artes visuais, vídeo) e as tradicionais formas do drama. No pensamento rapsódico, a escrita funciona como memória e suporte do teatro, focando-se, especialmente, na crise da ação mimética, a fábula, a personagem e o diálogo, formas importantíssimas que o drama tem aportado a tradição do teatro, e que o teatro épico tem evoluído, mas apegadas ainda no pensamento do Sarrazac ao texto escrito como dramaturgia e sem admitir a linguagem performativa como uma fonte mais da cena teatral contemporânea.

Gostaria dar ao termo “polifonia” possibilidades mais abrangentes e inclusivas, não só circunscritas ao texto teatral, mas desde o ponto de vista das novas teatralidades, como “obras cênicas”, nas quais todas as formas artísticas participem da criação das “vozes” da composição. Desta forma, o “ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores” (BRAIT, 2009, p. 107).

Acredito que é importante resumir algumas das características que Bakhtin (BRAIT, 2009) especifica no conceito de polifonia. Como já disse, este conceito foi produto de um análise sobre a poética de Dostoievski, mas é advindo do discurso musical, Nesse sentido, o termo deve ser adaptado ao teatro com certo cuidado, sem descuidar que historicamente provém da música, implicando o uso independente de varias melodias ou vozes, o que Bakhtin o adapta e prolonga para a literatura no análise da obra do escritor russo do qual extrai também certas particularidades.

A polifonia é o “veículo da palavra do autor, dotado de valor e poder pleno” (BRAIT, 2009, p. 54). Dostoievski utiliza varias vozes nos seus romances procedentes de diferentes teorias filosóficas, que são defendidas por seus heróis e que são mutuamente contraditórias. Desta maneira, ele rompe com o discurso monológico, instaurando a resposta imediata. Seu discurso é dialógico, provocando a presença do outro “daquele que não quer se identificar comigo, daquele que se me escapa e a quem minha palavra se dirige” (BRAIT, 2008, p. 111), propiciando uma “luta de vozes ideológicas” que não tem conclusão. Esta relação dá-se, também, no dialogo aberto entre o autor e as personagens, contrastando o plano do criador, com o plano da criatura. Uma característica dos heróis do Dostoievski é a falta de acabamento, a inconclusividade, sendo “não apenas objetos do discurso, mas sujeitos desse discurso significante” (BRAIT, 2009, p. 55).

Nos “heróis” do Dostoievski o discurso do mundo se funde com o discurso confessional como um depoimento. A palavra é utilizada como ponto de vista, criando uma multiplicidade de olhares, um desdobramento de vozes e um conflito de consciências e valores independentes. Outro ponto importante é que o autor organiza a multiplicidade de vozes, sem hierarquizar sua visão sobre os discursos do seus personagens, assim, a ordem dos constituintes ideológicos, os diferentes pontos de vista sobre o mundo são transportados ao plano estético da obra. A forma do conteúdo está corporificada na forma composicional, criando unidade a través da polifonia e estabelecendo a relação dialógica como oposição e contraponto. Desta maneira, não há conteúdo puro isolável da composição, o valor dele esta na sua independência dialógica na unidade polifônica é uma “vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BRAIT, 2008, p. 72).

Outro conceito organicamente combinado com a polifonia é o de “carnavalização” que está presente, também, no análise que Bakhtin faz da obra de Rabelais. A carnavalização viria a permitir a “permutação do alto e o baixo, ou lógica da inversão”, e “o medo vencido pelo riso” (BRAIT, 2008, p 55) que viria de

um medo à morte que é superado através do riso, permitindo a relação, também polarizada, entre o cômico e o sério, abrindo os olhares frente ao acontecimento e viabilizando a polifonia.

É importante destacar que esta “interação de consciências equipolentes e interiormente inacabadas” (BRAIT, 2008, p 72) desde a visão carnalizada se dá no limiar, comportando a instabilidade, o inacabado, a não divisão do espetáculo entre atores e espectadores (carnaval) e a falta de limites fechados, propiciando assim a multiplicidade de discursos num devir incessante.

É claro que estas características são muito precisas e que não são transportáveis a qualquer análise teatral. Mas ao mesmo tempo brindam com informações sobre como se constitui esta composição polifônica. Também podemos reconhecer muitas destas características na composição teatral contemporânea como são a multiplicidade de olhares e vozes (simultaneidade, duplicidade, relatividade), o inacabado do sujeito, a luta ideológica entre os discursos e o passo de um discurso para outro completamente diferente, a instabilidade ou devir incessante do acontecimento, a expressão num terreno limiar onde não se reconhecem claramente os limites entre uma linguagem e outra, a narração desde diferentes pontos de vista (autor, personagem, *performer*) ou de diferentes tempos ou lugares que rompem a linearidade, tanto dentro do acontecimento cênico, como sobre ele.

Algumas destas características estão presentes na composição do espetáculo “*El Funeral*” como passaremos a analisar. Também em *Cenizas* existe uma relação dialógica entre autor e a criação, no interior mesmo dos enunciados, nos recursos cênicos descritos nos textos. Desde um ponto de vista mais musical, como uso de “varias vozes”, podemos também encontrar a polifonia no já analisado “Projeto Jesus”. É interessante pensar a polifonia, também, desde o ponto de vista da formação de um “acordo de criação coletivo” polifônico, que não sujeito a um único autor, no qual cada um dos criadores coloca sua visão, recursos, discurso, ideologia ou voz na criação, mas as implicações do estudo

dessa possibilidade estão fora dos alcances desta pesquisa. Por enquanto, passarei a expor os modos de composição de “*El Funeral*”.

6.6 Estratégias de composição

Lograr esta muerte perfecta es lo más difícil. La primera vez me costó muchos meses de trabajo hasta altas horas de la noche. El resto fue más fácil...
Michel Najlis

“*El Funeral*” foi criado no ato vivo. É uma obra bruxa, um *opus 0*, um brinquedo cênico que se faz a cada vez. Um texto não alcança para sustentar o tipo de informação que ele contém, informação física, de presença. O texto aqui é um resíduo, uma explicação, um material para observar e dialogar. Muitas fontes nutriram os conteúdos para elaborar a peça, tanto inquietações vindas da prática do ator, como referências literárias, teóricas e intelectuais. Farei um diálogo entre as fontes da pesquisa e os modos de composição presentes no *funeral*.

Música de início: “Just another sucker in the vine” de Tom Waits

Colocou-se uma música no início para indicar o começo do espetáculo. A ideia foi dar um tom geral do caráter da apresentação. A música escolhida é instrumental, de pulso regular, mais devagar que rápido. A música foi colocada inteira, no escuro, tem um minuto e quarenta e cinco segundos de duração. O caráter dela tem um tom meio cômico, meio decadente, com certa leveza e cadência ao mesmo tempo.

Esta necessidade de dar um tom geral de entrada vem de várias observações. A primeira baixar o ritmo diário das pessoas, pensando que a maioria vem agitada de sua cotidianidade. Estabelecer certa convenção “quase de circo”, de pessoa que vai realizar um “ato”, neste caso um funeral; e a outra, dar leveza para esse ato, a morte. A morte é um tema perigoso, se se leva muito a sério pode ser mortal para um espetáculo. Eu queria dar um caráter “apresentacional”, que me permitisse uma relação direta com o público, em jogo

com a estrutura, e que as pessoas estivessem frente a uma apresentação, o que depois me permitira entrar na fábula e, também, estar de frente às pessoas não como pessoa fictícia, mas real.

Esta leveza que procurava para tratar o tema da morte me permitiria ver a morte a partir do cômico, sem sabê-lo nesse momento estava aplicando a “lógica da inversão” de Bakhtin, vencendo o medo à morte a partir do riso. Desta forma, as pessoas poderiam pensar no tema sem cair em automatismos.

A leveza também é uma característica presente nos ritos xamânicos e nas fábulas, como comenta Ítalo Calvino nas suas “Seis propostas para o próximo Milênio” (CALVINO, 2008). No caso dele, a literatura, tem uma função existencial, “a busca da leveza como reação ao peso de viver” (CALVINO, 2008, p 39). No caso do xamã ele anula o peso do seu corpo “transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar as forças capazes de modificar a realidade” (CALVINO, 2008, p. 39) e nas fábulas:

o voo a outro mundo é uma situação que se repete com frequência. Entre as funções catalogadas por Propp em sua *Morfologia do conto*, esse voo é uma ‘transferência do herói’, assim definida: ‘O objeto da busca encontra-se habitualmente em *outro* reino, num reino *diverso*, que pode estar situado muito distante em linha horizontal ou a grande altura ou em profundidade em linha vertical’. Propp passa em seguida a catalogar vários exemplos do caso ‘O herói voa através do espaço’: no dorso de um cavalo ou de um pássaro, sob a forma de pássaro, numa nave volante, num tapete voador, nas costas de um gigante ou de um gênio, no coche do diabo, etc. (CALVINO, 2008, p. 40).

No caso do *funeral* esta viagem seria para encarar a morte, entrar no seu terreno e aí burlá-la, isso eu queria fazer com leveza, com certo sentido cômico que já está no caráter do conto original de Michel Najlis. Esta viagem no espaço/tempo se traduz na peça a partir de uma mudança continua da perspectiva do acontecimento, um pular do tempo e do espaço. Esta viagem ao reino da morte se conhece em mitologia como “psicopompo”, que é aquele quem é capaz de

guiar as almas pelo inferno ou a morte, para vencê-la e renascer. Tal característica é própria dos deuses solares que baixam ao infra-mundo, sendo o sol “o morto que ressuscita todas as manhãs” (ELIADE, 2000, p. 233). O sol seria o deus herói que não morre, que atravessa todas as noites o reino da morte, frente à lua, que realiza seu ciclo morrendo três dias cada mês. Isto é comum nas histórias dos heróis ou na constituição dos mitos. No caso do *funeral*, a comicidade estava no ridículo de acreditar que tal ato fosse possível, na tentativa frente a um impossível, o qual faz da personagem, um herói que lida, continuamente, com seu fracasso.

6.6.1 Prólogo de bem-vindo ao funeral

Texto: Bem vindos a meu funeral! Antes de celebrar meu rito fúnebre, tenho que contar algumas coisas, porque senão, vocês não vão entender nada e isso não teria sentido, necessito que me entendam ainda que seja um pouco. Por isso vou contar algumas coisas; ou melhor, dizê-las, porque eu não vou ficar aqui contando, sendo que posso fazê-las, agora, vocês devem considerar, que aquilo que vou mostrar se movimenta num terreno quase abstrato, metafísico, de uma realidade paralela, porque vocês têm que concordar comigo que representar a morte é um desafio impossível.

(em crescendo) Quero conseguir a morte perfeita! (Silencio) (escolhe uma pessoa) “Você já morreu alguma vez? (silencio) (sobe de tom para ser escutado) Alguém aqui morreu alguma vez? (silencio) Como sabem então, à noite, que é o sono e não a morte o que vai relaxando suas pernas, suas mãos, seu cérebro? (pausa) Vocês dormem tranquilos porque ainda não fixaram a data de sua morte, dizem “amanhã” e pensam –ingenuamente seguros- que amanhã vão despertar e nem se dão conta dos anos de vida que lhes restam” (NAJLIS, 1981,

p. 135) (citações marcadas só para este estudo). Por exemplo, quisera eu viver pelo menos até o 2100, ou seja, teria então... 122 anos.

Vou explicar melhor (levemente cômico)

Busco a traves da *morte perfeita* o que verdadeiramente somos. É aí, frente à morte, nesse ato último, onde poderíamos saber quem realmente somos. No instante de nossa morte se revelaria o sentido de nossa existência, e é uma lastima que ninguém volte para contar de que se trata esse mistério. (sobe o tom progressivamente) A *morte perfeita* é o ato por meio do qual burlarei a morte verdadeira e última! O que vocês assistirão é o resultado de meu “intento”, ou seja, um experimento ainda em processo.

Poder atravessar a morte, reunir todo o ser no último “intento” e atravessar a morte, dobrar a vida como uma folha de papel e atravessar a morte, (subindo de tom) com esta ideia, um dia, pensei, então, praticar a morrer, para na última e definitiva morte “fugir” (glissando do agudo ao grave); criar as condições físicas para viver a morte e sair dela, e assim, aprender a morrer para escapar da morte. Sim, assim como estão ouvindo, decidi morrer. (pausa) Claro, que entre decidir morrer e morrer tem muita diferença, não estou falando de suicídio, não, estou falando de aprender a morrer para não morrer, burlar a morte dentro dela e aprender a sair dela. (pausa) Claro, primeiro tenho que entrar.

“Trabalhando sobre o assunto, me ocorreu, a catatonia. (Silencio) Teria que encontrar a maneira de imitar tão perfeitamente a catatonia, que ao ‘doutor’ não lhe restasse nada mais que decretar a defunção, morte clinica e assinar: defunção. Tem-me costado muito tempo aprender, mas, enquanto aprendo, tiro todos os dias um pedacinho de tempo” (NAJLIS, 1981, p. 142). (ações minhas, mudei o sentido do texto), um grão de areia consciente com o qual poderia atravessar a eternidade. (silencio)

(rápido) Para quem não sabe, a catatonia é um estado físico e psicológico, se define desde uma crise, até um transtorno, dependendo do tempo que dure, já que pode durar desde umas horas, até meses, ou simplesmente,

pode se apresentar em variações ou intervalos de tempo na vida de uma pessoa que tende a catatonia.

Por outro lado, o estupor, a “técnica” principal que escolhi para conseguir a catatonia, é a imobilidade física que sofre a pessoa quando está em crise catatônica. (rápido) A pessoa se mantém em estado de vigília, mas, sem poder responder aos estímulos externos: (voltar a um tempo regular) conseguir isto é de extrema dificuldade. (rápido) Existe uma desconexão com o mundo externo, ao que se soma, uma perda do movimento voluntário, podendo reagir frente a certos estímulos ou realizar repetições de movimentos. (volta a tempo regular) Não sofrer esses descontroles abruptos requer de grande concentração e controle físico. (pausa) Quero avisar que o trabalho com o estupor e a catatonia, não é tão fácil como se relaxar e meditar, não, muito ao contrário, precisa de muita tensão. Todos sabemos que o que caracteriza a morte é sua falta de flexibilidade ante a vida.

Para ir terminando e mostrar os avanços de meu “intento”, só tenho que confessar que “conseguir esta *morte perfeita* é o mais difícil, si consigo, o resto seria: (rápido) preparar um buraco dentro da cripta familiar com um adequado sistema de ventilação para poder respirar, (...) um discreto mecanismo de fechadura cuidadosamente dissimulado, que me permita, em seu devido momento, abrir o caixão e a cripta por dentro, (...) si aprendo a morrer: o resto será simples!” (Silencio) (NAJLIS, 1981, p. 143).

Agora... “tudo vai se esgotando, com exceção, desta lucidez que cresce, que vai desnudando meus atos, revelando as armadilhas que inventava para me livrar da outra armadilha, cuja saída eu mesmo tinha tapado” (NAJLIS, 1981, p. 136). Necesito toda a força e o tempo/espaco exato para que me entendam, (rallentando) “porque agora sei que fazê-lo é o único que pode dar sentido ao tempo e devo fazê-lo logo”. (p. 136).

Comentário:

Eu criei um campo de tensões capazes de romper a carapaça anedótica do drama.
Kantor

Ainda sabendo do querer um texto para começar a peça, houve a necessidade de escrever o texto só quando surgiu a narrativa. O texto de Michelle no conto é muito bom, por isso queria começar com um texto. Também, faz tempo que queria pegar um texto longo de uns 10 minutos para trabalhar como ator. Este texto deu para uns 8 minutos, foi escrito já quando a Érika e eu tínhamos um “campo de tensões” com alguns espaços onde sabíamos que iam textos, mas não sabíamos que textos. Os textos do conto que davam uma anedota específica não podia usá-los porque a estrutura não suportava uma anedota que agora era alheia. A Erika me pediu os textos durante varias semanas...

Comecei pelo prólogo. A primeira coisa foi estabelecer o contexto que queria dar a peça para ser lida, porque sabia que podia perder aos espectadores na parte física. O texto surgiu como uma tentativa de explicar o que estava tentando fazer. O primeiro diálogo na estrutura se deu concretamente entre o “campo de tensões” (corpo/espaço/tempo) e a palavra. Tinha o personagem do conto do funeral e sua tentativa de celebrar seu funeral para enganar as pessoas e ele ser livre, isto a través do domínio sobre a catatonia. Eu dei uma virada nisso, eu coloquei que o personagem pratica a catalepsia para burlar a morte. Daí podia dar um contexto ao “campo de tensões” como as práticas e as experiências no tempo/espaço que esse personagem teria vivenciado.

Essa relação entre um “campo de tensões” que foi criado a partir de uma “fabulação/memória” do conto e de minhas inquietações como ator/*performer*, e a necessidade de usar uma “narrativa”, foi uma das combinações mais difíceis de achar na peça. Por um lado, queria voar com o personagem no tempo utilizando os recursos físicos e de iluminação, pelo outro queria falar e contar algo para ser entendido, também queria me apresentar como pessoa. Este apresentar do ator/*performer* tinha a ver com contar através da evolução das linguagens da peça, uma historia pessoal na procura de uma técnica e composição própria como

artista, também, com uma maneira de me mostrar como pessoa que compartilha seu trabalho. O “campo de tensões” do trabalho comporta-se de forma geral desse jeito, começa por um homem que realiza práticas para entrar num estado que é um mistério até se mostrar como pessoa para os outros, mas na procura de cada uma das ações tem muitas nuances entre uma presença ficcional e minha presença real. Existe certa viagem geral do funeral em ir da representação até a *performance*, ou de brincar com ser personagem-*persona*-pessoa. Essa tensão entre contar e fazer está presente no começo do texto do prólogo.

Sabemos, como nós explica Pavis (2008) que “a narração faz “ver” a fábula em sua temporalidade, institui uma suma sucessiva de ações e imagens” (PAVIS, 2008, p. 257). Então, eu teria que, através da narração, armar certa descrição que ajudara na composição desse “ver”, ou o que me ajudasse a construir também um suporte para a temporalidade que queria desenvolver. Esta temporalidade, que buscava pode ser explicada segundo as noções de “campo de possibilidades”, “subentendendo uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo na estrutura” (ECO, 1991, p. 56), permitiria um tipo de estrutura que trabalhasse desde a mobilidade das perspectivas e me brindasse abertura nas decisões de interpretação.

A “carapaça anedótica” que queria construir devia me permitir, também, transitar entre estes dois mundos do anedótico e o energético. Através da causa do tema sobre a morte foram surgindo as ideias de Castaneda. Principalmente, no que tem a ver com a relação da morte como conselheira, que sempre está ao lado do homem; ou o abrir a percepção para conseguir uma segunda e terceira “atenção” que conseguisse entrar em outras dimensões da “realidade”; ou a ideia de acumular poder pessoal reunindo a totalidade de si mesmo para encarar o momento da morte e libertar-se de ser devorado pela “águia”, que seria o “poder que governa o destino de todos os seres vivos e que consume a consciência deles” (CASTANEDA, 2008, p 57).

Segundo a explicação acima, essa “águia” tem concedido um presente para cada um dos seres vivos, que é o poder de conservar a chama da consciência e passar à liberdade total, o que seria um triunfo sobre a morte definitiva. Castaneda chama a este poder que governa o destino de todos os seres como águia “não porque seja um águia ou porque tenha a ver com as águias, mas porque aos videntes se lhes aparece como uma incomensurável e negríssima águia de altura infinita; empinada como se empinam as águias” (idem. tradução minha) O personagem do funeral tentaria no seu lance final frente à morte reunir seu poder, realizar sua dança e no último momento encontrar a abertura por onde escapar à liberdade total.

As influências dos textos de Castaneda, sobretudo dos primeiros quatro, e os livros de Alejandro Jodorowsky, ajudaram-me a resolver muitas perguntas internas da dramaturgia do ator, (onde estou? o que estou fazendo? qual é meu objetivo? qual é meu obstáculo?), e também ajudaram-me a construir um terreno entre mundos, onde as realidades oníricas e concretas se confundem.

6.6.2 A preparação

O prólogo foi falado do lado direito do ator, na altura do proscênio, deixando toda a profundidade do espaço do lado esquerdo. No último parágrafo do prólogo eu pego uma lâmpada – principal objeto cênico – e internava-me no espaço. Aos poucos mudava a atmosfera para um tipo de atividade mais real e menos fictícia. A lâmpada é um suporte de soro médico com rodas e uma vara onde pendura a luz. Poder mover uma luz dentro do espaço criava um movimento constante entre luzes e sombras, às vezes projetando-se grandes sombras do meu corpo no espaço, também movimentando as sombras no meu corpo e rosto. Este jogo entre uma luz que eu podia levar, subir e baixar, acender e apagar, e as

luzes do teatro, formariam um jogo com o conteúdo da morte muito explorado na peça.

Com esta lâmpada podia me internar na escuridão (vale de sombras), criar minha sombra (*self*, morte), e que as luzes não fossem estáticas criava uma movimentação constante, como um sonho ou uma alucinação. Também, ao ser um suporte de soro, pode se associar a um ambiente clínico de hospital, funerário. Pra mim a lâmpada era o eremita do Tarô, iluminando o passado e caminhando para atráis, ou Lúcifer o “portador de luz”.



Figura 8: Abrindo as sombras. Foto: Marcello Ferreira.

Já com a luz no espaço fazia três paradas, três ações básicas de preparação, três práticas para “treinar” enfrentar a morte. O tipo de presença com que queria trabalhar era desde uma presença “real”, não empurrada para a dilatação, contrário ao prólogo, no qual trabalhava com uma presença aberta quase “clownesca”, que ia do natural a ações com muita energia. Utilizei um elemento vindo da cotidianidade, especificamente, da minha cotidianidade de ator: um relógio. Ao não ter quem me puxara nos “treinos”, eu comecei a treinar contra o relógio. Colocava um *timer*, um cronometro em conta regressiva que cada certo tempo, segundo eu o programasse soava.

Descobri uma maneira em que essa campainha não tocava de forma tão regular, senão que ia subdividindo o tempo. Quando a campainha tocava eu sabia que devia aumentar o esforço, explodir ou mudar de dinâmica, ao contrario, se estava muito ativo, parava ou diminuía, rallentava. Durante muito tempo trabalhei com a ajuda de um alarme que me obrigasse a não ficar estagnado numa dinâmica ou no prazer de realizar uma atividade. Com o relógio devia responder a um estímulo externo que impedia meu isolamento nas práticas. Agora levava ele pra cena junto com as três ações: cair várias vezes como si morresse durante 30 segundos. Aguentar a respiração durante trinta segundos ou esperar que passassem uns 42 segundos, que é o que demora a campainha em parar de soar. Colocar meu equilíbrio para atrais, nos calcanhares, e mover os olhos quando soasse a segunda campainha e voltar o equilíbrio para frente no final.

Estas ações feitas na “real”, na sua materialidade física, sem mimese, causavam um estranhamento no público, provocando, às vezes, risos. Mas é difícil segurar estas ações sem mimese. Logo descobri alguns pontos onde podia rematar as ações, coisas de tempo e forma, fui trabalhando sempre sobre esse terreno limiar. Às vezes ia mais para a mimese, por exemplo, na primeira ação, as quedas, um dia vi um vídeo de *nockouts* de Box e pensei que podia me ajudar a trabalhar a cair, praticar um auto *nockout* frente a minha sombra para ajudar a sensação real do corpo que desliga. Isso me ajudava a reagir. São imagens interiores do ator para construir outra situação que era a prática das quedas.

Na respiração, por exemplo, devia me comprometer para aguentar o ar. Era isso. Muitas vezes em apresentações tive que repetir a ação ao não conseguir manter a respiração o tempo todo, trinta segundos não é muito tempo, mas dá um desespero que precisa ser controlado, além disso, vinha de cair varias vezes, ou seja, estava agitado. Ainda que ensaiasse ou me preparasse essa ação precisa de muita determinação. É só fazendo, acreditando e tendo calma, comprometendo-se. A última das ações era a mais engraçada e ridícula. Acreditar que precisava aprender a sentir o peso de costas, mas sem deixar-se cair. O que estava pensando esse personagem que podia fazer!

6.6.3 Os primeiros encontros com a morte

Texto: *Lo más difícil de aprender a morir es “despertar” en los sueños, ahí las fuerzas más incomprensibles se apoderan de mi cuerpo, y regreso con las ideas más extrañas, como si ya nada de lo que supiera sirviera para algo...*

Comentario:

“Despertar es dejar de soñar, desaparecer de ese universo onírico para convertirse en aquel que lo sueña”.
Jodorowsky

Este texto surgiu para a terceira apresentação, já no Uruguai. Por isso; ficou em espanhol para a versão em português, este jogo entre o espanhol e o português se apresentará em vários momentos da peça e tem a ver, obviamente, com minha condição de falante de espanhol num país estrangeiro, na versão em espanhol conservei alguns textos em português para experimentar que acontecia com essa mudança de língua no público. No Uruguai funcionou, mas na Costa Rica foi uma distração desnecessária, acho que tem mais sentido na versão em português eu falar em espanhol, que na minha terra eu falar português.

Vimos que depois da “preparação” necessitávamos falar novamente para nos aproximar ao público antes de entrar numa parte mais física e abstrata do espetáculo. Os primeiros encontros com a morte são uma “dança de despertares”. Criamos uma relação com uma luz de forma romboide que aparece no centro do espaço, chamamos a ela simplesmente luz de centro ou o “diamante”. Esta luz seria o terreno de encontro com a morte, podemos pensar num túnel ou numa “águia erguida que devora a consciência” (CASTANEDA, 2008, p. 57).

A proposta de buscar a morte num terreno onírico se deve a ideia de que o sonho é a experiência cotidiana mais próxima da morte. Podemos encontrar nos textos de Castaneda a alusão a “*el arte de ensoñar*” como uma atividade voluntária e consciente de controlar os sonhos para passar a um estado de

consciência diferente, onde é possível realizar viagens para outros planos ou dimensões. Já para o artista/terapeuta Alejandro Jodorowsky a realidade funciona como um sonho inconsciente do qual é possível acordar. Esta prática surge das experiências com “sonhos lúcidos”.

Basicamente, o grande ensinamento do sonho lúcido está menos no descobrimento da magia que na exigência de lucidez, porque não há que ouvir que sem a lucidez nada é possível. Como digo, desde o momento em que se deixa levar pela experiência que está vivendo, o sonho te absorve e perdes a lucidez, que é o único que sustenta a dimensão mágica. A magia que estamos evocando não opera senão graças ao distanciamento. O que permite o jogo é a clareza da testemunha, no entanto, identificar-se as coisas faz pequena a existência, limita o leque de possibilidades. No sonho, regem as mesmas leis que regem a vida cotidiana: quanto mais você se distanciar, mais você pode aproveitar a vida e se sentir como um grande *playground*. Se você não pode distanciar-se, a vida pode se tornar um beco sem saída. Assim, paradoxalmente, o sonho me ensinou a ver, para manter o fio da existência, uma corrente de lucidez, mesmo à custa de grandes esforços. (JODOROWSKY, 2004, p. 52) ¹¹.

A ideia de encontrar essa “lucidez” para vencer a “ilusão”, seria também, uma prática para enfrentar a morte, como disse o Jodorowsky (2004) a verdadeira magia estaria na capacidade de distanciamento, no poder acordar da

¹¹ Tradução nossa para: En el fondo, la gran enseñanza del sueño lúcido está menos en el descubrimiento de la magia cotidiana que en esta exigencia de lucidez, porque no hay que olvidar que sin lucidez nada es posible. Como digo, desde el momento en que te dejas llevar por la experiencia que estás viviendo, el sueño te absorbe y pierdes la lucidez, que es lo único que sostiene la dimensión mágica. La magia que hemos evocado no opera sino gracias al distanciamiento. Lo que permite el juego es la lucidez del testigo, por el contrario, la identificación empequeñece la existencia, limita el campo de posibilidades. En el sueño rigen las mismas leyes que en la vida cotidiana: cuanto más te distancias, más puedes gozar de la existencia y sentirla como un gran patio de recreo. Si no consigues distanciarte, la vida puede convertirse en un callejón sin salida. Así pues, paradójicamente, el sueño me ha enseñado a *velar*, a mantener el hilo de la existencia, una corriente de lucidez, incluso a costa de grandes esfuerzos. (JODOROWSKY, 2004, p. 52).

realidade. Na hora de deitar-se o personagem estaria realizando a entrada a essas práticas. A sequência de ações base foi a que vou descrever a continuação, terminando numa dança intitulada “entresonhos” com um forte caráter butô.

A luz da lâmpada baixa até o chão e ele deita e apaga a lâmpada. Aparece a luz do centro. Ele acorda, acende a luz da lâmpada. Apaga-se a luz do centro. Ele se levanta e procura por um lado e pelo outro, volta. Acende-se a luz do centro. Ele descobre a luz e vai se deitar assustado. Ele apaga a luz da lâmpada. *Black out*

Acende a lâmpada, corre a um canto se joga num “salto mortal falso” e entra no corpo cataléptico, rígido. Ele se libera do corpo rígido e aparece nas suas costas a luz do centro, ele se vira, se assusta, e se esconde, ficando parado de costas, quando vira, desaparece a luz do centro. Ele vai se deitar, apaga a lâmpada. *Black out*

Acende-se uma luz azul de *back* azul, soa um trecho de *Threnody for victims of Hiroshima* de Pendekki, a morte pega o corpo dele; ele puxa, ela solta, ele cai quase sem vida.

Black out



Figura 9: Entresonhos. Foto: Rodrigo Belém.

6.6.4 Os parágrafos mortos

Texto: (Ele acende a lâmpada)

Deixem-me explicar:

Que coisa poderia ser impossível e verdadeiro ao mesmo tempo? Não é tão fácil. Achemos que podemos fazer de tudo, mas não. Achemos que as coisas são verdadeiras, mas não.

Que ato verdadeiro seria capaz de burlar a morte? Um ato capaz de burlar a morte! É impossível.

“Sería más fácil contarlo todo, sacar de mi está cosa inasible que me da más asco la imagen de mi cadáver pudriéndose. Faz dias que não durmo, mas não quero fazê-lo assim, achando que eu estou fazendo, quando a verdade estou dormindo” (NAJLIS, 1981, p. 135). Olhando com olhos atentos e conscientes. É difícil acordar como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem. (aparece a luz do centro, ele começa a caminhar ao redor dela aumentando a velocidade até correr e entrar nela com a “dança de poder”)

...Não te apegues, nem estejas assustado. Nem atraído, nem repellido. Sobretudo não faças nada sobre as visões que existem só dentro de você...

(ele entra por primeira vez na luz do centro, o “diamante”).

Silencio demais está tão vazio como a abundancia de ruído. Ambos falam nada e estão cheios de barulho. Quase tudo o que é verdadeiro é silencioso. Aquilo que o impossível cria em nós. O Silencio! (apaga-se o “diamante”)

Black Out

“VOZ EM OFF”: MORTE FALSA

Consegui? Respiração? Pulso?... tempo de rigidez?... suor? urina...

mmm

Comentário:

Os parágrafos mortos foram escritos pegando todo o material residual, frases e ideias soltas que não foram utilizadas. Coloquei pedaço trás pedaço e deixei junto, vi que era uma confusão e que podia servir para um momento de delírio, dúvida e raiva do personagem. Depois decidimos na “colagem/storyboard” ou “quebra-cabeças” que a primeira entrada no terreno da morte, no “diamante”, podia ser neste episódio de crise.

A edição do texto foi feita por minha própria memória, lidando com o texto na cena. Não decorei o texto, jogava as ideias que lembrava enquanto fazia a parte física e aos poucos conforme ia memorizando e entendendo o que dizia no calor do momento fui tratando o texto, principalmente, cortando o que não entendia ou não tinha como interpretar. Mas, a edição foi desde a cena ao texto, e só depois, do texto para a cena. Inclusive durante as apresentações continuei fazendo edições e encontrando certa coerência desde o ponto de vista do ator. A confusão, neste caso, devia ser do personagem e não do ator. De nada vale jogar frases confusamente se você não está entendendo as direções de suas ações, e as tensões que causam essa confusão. Seria repetir palavras como formas sem captar as forças.

Muita da fisicalidade desenvolvida na peça, sobretudo o que tem a ver com a ideia da prática da catalepsia e o enfrentamento a morte, tem a ver com operações corporais trabalhadas a partir da prática da “dança pessoal” que trabalha desde um estado que o Simioni chama de “construção do corpo total”. A partir da “hipertensão” física e de operações para experimentar sensações e espaços, busca-se a sensação inteira do corpo, esta é empurrada para fora por meio de varias ações ou operações corporais que amplificam a sensação do mesmo. Este trabalho é de muita tensão e concentração. Uma vez que consegue “o corpo total”, começa a “dança pessoal”. De alguma maneira também, a pratica da “lucidez” para vencer a “ilusão” é uma experiência próxima da construção “corpo total”.

Na peça, a prática da catatonia ocorre, também, através das passagens de estados de muita tensão a tipos de presença mais cotidianos ou energias de movimentos mais sutis, onde se desligam os esforços físicos e se movimentam outras qualidades de energia. Uma ação muito importante na peça era a entrada ao “diamante”. Segundo Castaneda (ano) cada guerreiro aprende uma “dança de poder” que no momento de sua morte, se o guerreiro tem suficiente poder, a morte concede a oportunidade para que o guerreiro invoque seu “poder pessoal” e faça sua última dança. Num dos encontros com o “Coletivo Patu Anu”, Simioni ensinou uma ação que ele chamo de “freio”. Consistia no meio das explosões do energético “frear” e travar a movimentação, mas continuar aplicando toda a força para querer explodir, daí saiu uma “matriz” pessoal chamada, por nós, de “marcha”, ação utilizada para entrar no “diamante” como se fosse nossa “dança de poder”.



Figura 10: Dança de poder. Foto: Marcello Ferreira.

O corpo tenso que fui trabalhando para a catatonia, também tinha uma operação corporal que o Tadashi Endo ensinou durante uma oficina no LUME. Ele chamou de “corpo do deficiente” e consistia em enviar fortes estímulos ao corpo até deixar os impulsos sair de forma não controlada, tal como acontece no corpo das pessoas que padecem alguma deficiência física e ao menor dos estímulos devem empregar todo seu corpo para manifestar-se ou realizar um gesto. Esse nível de tensão e compromisso físico no movimento era o tipo de contraste que se procurava nesta experimentação. Entendi que tanto a “hipertensão” quanto o “corpo do deficiente” tinham a ver com a prática da catatonia, e que a construção do “corpo total” tinha a ver com a prática da “lucidez” para despertar e enfrentar a morte. A “marcha” seria a “dança de poder” para entrar no “diamante”.

Por outro lado, o uso da “voz em *off*” foi um recurso para colocar o personagem em um estado interior ou numa dimensão intermédia entre a vida e a morte ou o sonho e a vigília, onde ele teria conseguido parar o corpo e seguir consciente. A voz em *off* soa em total escuridão, só se escuta. Nesta primeira vez, ele teria conseguido entrar, mas seria uma “morte em falso”, já que seus signos vitais ainda não eram perfeitos, ou seja, imperceptíveis. O uso da “voz em *off*” tanto como a luz do centro, ou “diamante”, bem poderiam ser reminiscências do trabalho com Beckett. O uso da voz em “*off*” faz parte das dramaturgias de “Cadeira de balanço” e “Que onde”, colocando as figuras por meio da “voz em *off*” num espaço, já seja, interior ou de vigília.

Também, encontro certa relação entre o buraco negro no centro do “Quad” e a luz do “diamante”. Na luz de “Quad” ficava um espaço vazio no centro que não devia ser tocado. Quando caminhava de frente ao buraco, fazia um pequeno desvio para contornar ele, isto era uma rubrica de Beckett. No *funeral* o buraco negro muda por uma luz, não quadrada, mas romboide e permanece o jogo de zona de perigo, onde se realizara o encontro com a morte.

No seguinte texto, depois do escuro e a “voz em *off*”, aparece nosso personagem frente à lâmpada. A lâmpada realiza um movimento pendular aproximando-se e afastando-se do corpo do ator. Isto cria uma projeção da

sombra atraís dele que se agiganta e vibra. Ele fala como se trouxesse uma notícia sobre a natureza da morte. Tanto este texto, como o texto titulado “as contorções da morte” são do romance da escritora costarriquenha Yolanda Oreamuno.

Bem no principio do trabalho com a Érika, ela estava lendo “*La ruta de su evasión*” (2011) e leu alguns pedaços do romance que tinham a ver com o tema da morte para mim, achei que eles podiam servir e pedi para ela separar os textos para trabalhar sobre eles. A novela “*La ruta de su evasión*” de Yolanda Oreamuno escrita em 1948 é considerada uma obra de vanguarda na narrativa da América Latina pelos elementos formais e estéticos que utiliza, definindo-se por uma arquitetura fragmentaria e polifônica, a causa dos contrastes entre os pontos de vista das personagens e os diferentes planos espaço-temporais desde onde falam as vozes da obra.

A obra explora os roles sócias do homem e da mulher da época desde uma visão muito crítica da institucionalização do pensamento e o corpo. Ela ataca as ideias preconcebidas sobre a morte como resultado desta institucionalização do corpo. Muito do avance da ação se dá por monólogos internos das personagens. Peguei dos deles como si fossem pensamentos do personagem do funeral, são quase “apartes” ou “citações”, ideias que ele comenta para o público.

No próximo texto o comentário para o público é dado depois de ter uma experiência próxima da morte. Criamos um espaço enrarecido com o uso da sombra projetada a suas costas que parece que quisesse devorá-lo. Ambos textos foram editados e adaptados para o **funeral**, tirando deles toda a anedota para deixar o tema da morte cru e dar um contexto favorável para se inserir na narrativa da peça. Ainda assim funcionam quase como notícias ou comentarios dos descobrimentos que o personagem vai experimentando na sua busca. São textos falados desde outro tempo e desde outro espaço. Neste primeiro texto a ideia que nos traz é de uma morte como veículo que viaja de vida em vida (reencarnação) da qual o personagem também decide escapar e assim romper o ciclo de renascimento e morte.



Figura 11: A morte que nos habita. Foto: Érika Mata.

6.6.5 A morte que nos habita

Texto: Morrer não se conta nos dias. Nem sequer se pode medir em anos luz. Porque a morte esta em você: constitui a vida; e ela não vem, se vai. Desabita. Vivemos graças à morte que levamos dentro e que nos abandona pouco a pouco conforme se aproxima o momento: se vai de nós a morte que nos possuía e nos deixa entregues a vida que não pode nos reter. É a morte a frutífera, a que esta constituída pelo fértil coração reprodutor. É a morte a vibrante; ela, toda em nós, nos faz sorrir. E é a estável, a perdurante, a divina que nos enfrenta a vida. Pouco a pouco vai saindo de nós como sairia uma serpente longa pelo buraco de uma porta. Quando ela se vai ficamos nas mãos da vida que é voraz. Por isso ao morrer voltamos, porque temos um antes de tempo. Todos sabemos morrer, por

isso ao morrer voltamos, para não perder a morte. E desta morte, eu também vou escapar.

Comentário:

Depois deste texto vêm três cenas físicas. A primeira seria a “caça da morte”. O personagem já tendo entrado e saído uma vez, reconhece a forma de entrar e chamar a morte. Repete de forma sintética todos os passos que tem feito para convocar o “diamante” e encarar de novo a morte. Ele se da conta que por meio da “marcha”, que seria a “dança de poder”, pode entrar no diamante. Esta caça foi feita como se fosse uma reconstrução dos acontecimentos. Foi feita sobre uma música de Tom Waits que se chama “*Dave the butcher*”, uma música instrumental, também, com certo caráter circense, mas decadente. Todas as ações físicas são realizadas lutando contra a “hipertensão”, com o corpo cada vez mais “freado”, sobretudo, enquanto vai se aproximando ao ingresso no “diamante”.

Uma vez que ingressa no “diamante” é completamente esmagado, um forte peso cai sobre ele e tudo para. Aparece um contraluz âmbar desde o chão, um túnel atrás dele. Aí começa a “dança para atravessar os véus”. A partir de uma qualidade de movimento quase líquida o corpo vai se soltando do peso para subir o rosto e poder encarar a morte. O corpo consegue e reúne todo seu poder para poder olhar de frente, se abre e solta toda a amplificação da presença, chegando ao “corpo vazio”, que seria a paisagem que a morte lhe concede, uma imensidão vazia.

Esse “corpo vazio” é um estado que se obtém na prática da “dança pessoal”. Consiste em levar ao máximo o esforço físico, “rasgando” a musculatura para ampliar a sensação fora do corpo, que no seu máximo de expansão solta todas as operações físicas, mas segura a sensação de dilatação que vai além da pele, conservando certa vibração interna, muito sutil. Percebe-se um espaço grande fora do corpo, como uma bolha vazia que envolve o espaço, no interior fica certa vibração pacífica, muito agradável. Usei este estado para este momento da

peça. Fico um bom tempo olhando a imensidão vazia, frente ao público. A ideia era gerar uma fissura temporal na peça, um vazio, só para deixar perceber, ouvir e deixar o tempo passar. Então, com muita calma abandono o lugar. *Black out*.

Esses tipos de procedimentos, ações ou operações da dança pessoal tem certa similitude com algumas posturas sobre o corpo do butô. Por exemplo, Cristine Greiner diz que o “estar” do corpo no butô trabalha sobre:

dissolver o si-mesmo e garantir uma singularidade das ações, abrir-se para o outro e mergulhar nas profundezas do próprio corpo, testar o informe e construir mediações ainda não testadas com o ambiente, des-automatizar o organismo e permanecer vivo, excretar a expressão e habitar o vazio da morte, perverter a motricidade comum e recriar os movimentos não controláveis, subverter o tempo. (GREINER, 2005, p. 9).

Igualmente à dança pessoal, o ponto de partida do butô para detonar a expressão do corpo é a tensão.

A tensão era a característica mais marcante de Hijikata e a estratégia mais evidente para investigar o colapso do corpo. Esta qualidade tensionada, de fato um estado primário do butô, evidenciava a preferência do artista para eliminar todos os movimentos ornamentais e trabalhar com contrastes fortes entre formas simples. Os contrastes engendravam a ação. (GREINER, 2005, p. 6).

Aqui termina a primeira parte da peça. O público fica 20 segundos no escuro até começar uma música de Chet Baker, “*Moonlight becomes you*”. Aparece uma luz quadrada como uma pequena janela no rosto dele, que está sentado. Chamamos esta cena de “solo de cara”. O trabalho consiste, por meio de tensões físicas, dançar só com o rosto, a cabeça não se movimenta. É como se ele estivesse olhando pela janela do caixão, as expressões podem ser consideradas tanto como o interior dele quanto um reflexo dos gestos das pessoas

que se assomam na janela do caixão. As imagens e os gestos vão passando uma a uma pelo rosto dele. Aqui a partitura, apesar de ter os pontos de encontro fixos e até musicais é aberta à interpretação. Tem um espaço para um “solo de olhos”, improvisado. E alguns pontos onde visualizo como seria ver certas pessoas conhecidas no meu funeral, uma vez que criou a imagem puxo o afeto, experimentando uma espécie de “imaginação afetiva” à qual sempre reajo diferente. O solo de cara é uma joia na constelação do funeral.

A partir deste momento as cenas aparecem como constelações. O tempo/espaço sempre apresentará uma mudança de perspectiva, não sabendo desde onde se está atuando e deixando aberto o jogo para que o espectador interprete desde que ponto espacial e temporal se está narrando ou vivenciando os acontecimentos, provocando uma multiplicidade de olhares. É ele que está no caixão? Ou são as pessoas que se assomam na janela? Ele já morreu? Conseguiu burlar a morte, ou está no seu funeral? Ele está vivo, ou está morto? São algumas das perguntas que começamos a abrir.

O seguinte texto também é de Yolanda Oreamuno, editado e contextualizado para a peça. De novo a personagem volta a contar uma de suas descobertas, esta tem a ver com a institucionalização da posição dos mortos.

6.6.6 As contorções dos mortos

Texto: Porque se insiste em que os mortos devem estar de boca pra cima numa posição que nunca adotaram em vida? Porque ao voltar à terra, que é algo como voltar ao ventre, não se dá o sábio encolhimento que aí tiveram e que há de ser muito cômodo? Não se dão conta, o nós não nos damos conta, enquanto vivos, de que si aos mortos lhes deixassem fazer as contorções necessárias chegariam a sua lógica posição de mortos, encolheriam os tendões, dobrariam os joelhos, pregariam o queixo no peito e descarregariam a cabeça de encontro ao ventre.

Sim, isso fariam as mortos, sim, isso fazem os mortos, e não a rígida posição de vivo que os vivos lhes dão. Parece morto, dizem quando uma pessoa dorme por casualidade nesta falsa posição de morto; não sabemos que quando parecemos mortos, na realidade, é quando adotamos a encolhida posição de sono, tranquila, em harmonia com nossos nervos e nossas articulações. Quando dormimos estirados não parecemos mortos, porque os mortos não repousam assim. Não parecem dormir os mortos quando os vivos os colocam fixos e horizontais; ninguém dorme fixo na horizontal. Este repousa, dizem quando você esta morto, como si alguém pudesse repousar em tão incomoda posição de vivo. (*“Dança das contorções dos mortos”, música “Fawn” de Tom Waits*).



Figura 12: As contorções dos mortos. Foto: Rodrigo Belém.

Esto de morir, no es nada más que asumir para siempre la posición horizontal. Você morre, na realidade, a partir do momento em que esta “horizontalidade” se converte em definitiva.

Comentário:

No meio do texto anterior ocorre a “dança das contorções dos mortos”. A “notícia”, “citação”, ou “comentário” que o personagem faz é contra a institucionalização do corpo, neste caso, da posição horizontal que se dá aos cadáveres. No conto original existe também uma postura, digamos política, sobre as pressões sócias, o comportamento das pessoas e as rotinas laborais que nos sistematizam, que Najlis expressa como: “*el cerebro cuadrulado*” (NAJLIS, 1981, p. 147).

O personagem no conto fala sobre a necessidade de “*recuperar mi derecho a tener el cérebro redondo, o elíptico, o como diablos me diera la gana*” (NAJLIS, 1981, p. 148), e fala do direito à liberdade como um “*punto que traza una raya a donde le da la gana*” (NAJLIS, 1981, p. 145). Esta postura política sobre o corpo foi de alguma forma colocada a partir do texto de Oreamuno como a imposição da “horizontalidade” sobre o corpo. No meio do texto entra uma música e se realiza a “dança das contorções dos mortos”, como se o cadáver estivesse buscando a posição mais cômoda para ser enterrado.

É importante aclarar que quando falo de “personagem”, não estou aludindo à criação de personagem no sentido estrito, nem de uma coerência entre a figura cênica que resultou na peça e a figura do conto. É mais uma “personagem” no sentido do processo que alude Schechner (2009), ou seja, o “personagem” é um resultado de um conjunto de reações cênicas que se confundem com o trabalho do ator/*performer* sobre si mesmo. Já neste ponto da peça o “personagem” se parece cada vez mais comigo, sobretudo nas falas, abrindo a dúvida sobre se o ator/*performer* está atuando ou é simplesmente a *persona* comentando um tema.

Saindo do texto anterior, nossa figura é pego de improviso pelo “diamante” (luz de centro). Nessa cena trabalhei sobre o percurso por um labirinto, mas sem sair do espaço da luz do centro, só mudando de direções, trabalhando sobre os impulsos da busca da saída e cambiando de velocidades segundo ia

procurando por aonde sair. A fonte foi uma imagem. Uma espiral indígena da cultura Chorotega da Costa Rica. Tales imagens de espirais e labirintos foram muito desenhadas nas culturas Huetar e Chorotega da Costa Rica.

Minha ideia era colocar-me dentro da espiral, descobrir como podia sair dela e percorrer por médio da visualização a espiral como se ela fosse um labirinto. Daí, utilizando os impulsos, distancias imaginarias e direções, ia aumentando a velocidade até furar o “diamante”. Muitas pessoas, depois nos falaram, que para eles esse momento era o personagem preso no caixão desesperado por sair. Foi uma leitura que nunca previmos.

O uso deste tipo de “textos visuais” está presente já no trabalho de *Cenizas* no mapa que faz Beckett de “Quad”. Também no “Projeto Jesus” usamos o “escudo da trindade” para compor a dinâmica de uma cena. Agora, usaria uma espiral, interpretada como um labirinto, para entrar numa “zona de improvisação energética”.



Figura 13: Espiral Chorotega.

Uma vez que consigo vazar o “diamante” nosso personagem fica num “entre-lugar”. Aí quis utilizar outro “texto visual”: o tarô, que tem uma leitura por composições ou formações, também é visual e gestual. Cada carta tem um desenho próprio que segundo suas relações muda a interpretação das figuras. O tarô conta muitas historias segundo as posições que vai adotando. De alguma

maneira, o processo do “*storyboard/quebra cabeças*”, que vivenciamos no início do processo dramatúrgico do funeral, comporta a mesma versatilidade da leitura múltipla do tarô. Fiz muitas combinações antes de encontrar na cena a viagem que queríamos dar. As “figuras” saem da cena para cair no papel, daí de novo voltam para a cena. A construção de cada “carta” do “*storyboard/quebra cabeças*” reúne também a síntese de muitas vozes. Logo esse processo cede as necessidades da cena, aonde vai se preenchendo as constelações que se querem conectar.

Numa interpretação do tarô em sentido numérico, podemos dizer que é a viagem do “Louco” (energia pura, carta 0 ou 22) que encontra a seu passo níveis e obstáculos de iniciação até se completar no “Mundo” (realização, carta 21). Usei esta viagem como se fosse o passar das imagens da vida no momento antes de morrer, como uma espécie de chave de combinação para abrir a cofre da morte. Fiz uma diagonal interpretando as energias das cartas com meu corpo. A partir da visualização, pegava a energia e as figuras que minha imaginação podia recriar. Estudei muito as cartas para reter a maior quantidade de detalhes que me permitissem evocá-la. Desta forma, retinha a carta e utilizava a gestualidade e a força que me trazia, corporificando-a.

A linguagem corporal do tarô também foi utilizada como base gestual para o Prólogo de Bem-vinda. Aí o trabalho acontece no domínio de duas estruturas que vão em contraponto, a partitura vocal do texto e a partitura corporal baseada nos arcanos. Isto deve ser escondido e colocado em jogo com o público. Deve parecer uma figura que nos fala e que tem uma organização física diferente, estranha. Esta movimentação em varias linhas criava a impressão tanto de articulação do discurso como de dissociação do mesmo, a interpretação deste contraponto tende cada vez a ficar mais a vontade e aberta na procura do público.

O percurso da leitura na diagonal foi feito do canto direito de atraits do espaço, até, a esquina esquerda do público no proscênio, ou seja, contraria a leitura da escritura de direita à esquerda, que é de presente a futuro segundo a leitura ocidental. O percurso que fiz seria uma leitura indo para o passado,

iluminando a memória, repassando os processos de iniciação dos arcanos maiores do tarô como si fosse a última fita revelando o sentido da existência. O percurso do tarô tem uma música instrumental que usa berimbaus que se chama “A policia sobe ao morro” de Caetano Veloso. Fiz uma única alteração no percurso numérico do tarô, colocar o Louco depois do final do caminho e não ao começo. Se observarmos as figuras na relação numérica, vemos como o “Louco” indo para o “Mundo” “evoca uma energia que vai diretamente para a realização” (JODOROWSKY, 2005, p. 408).

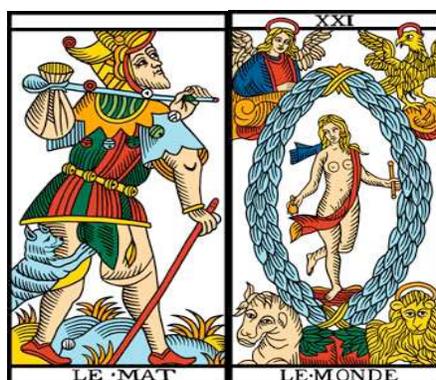


Figura 14: O Louco, O Mundo.

Mas coloquei o “Louco” ao final da sequência, depois do “Mundo”, o que eu poderia ser lido como o “Louco” que “se libera de uma situação, mas sem saber para onde vai” (JODOROWSKY, 2005, p. 408).

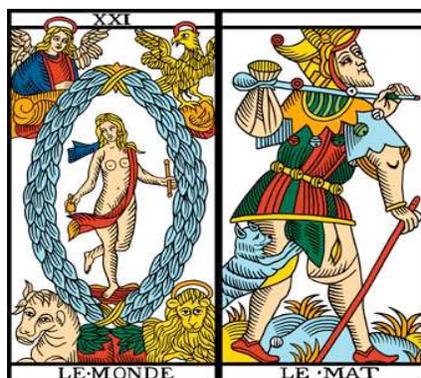


Figura 15: O Mundo, O Louco.

6.6.7 Morte verdadeira. “Voz em off”.

Texto: Consegui!: respiração e pulso imperceptíveis, temperatura que eu baixo a vontade, rigidez extraordinariamente bem conseguida durante um ou até dois dias, evaporação sutil, sem suor, produção de urina digerida pelo corpo, síntese de degradação dos nutrientes das células muito sutis. Enfim, a morte perfeita.

Comentário:

Escuta-se um grito de susto na escuridão. Aparece um corpo deitado embaixo de um lençol; se esconde a mão que acendeu a luz da lâmpada. Nas cenas seguintes se desenvolve de forma mais evidente os diferentes pontos de vista espaço/temporal desde onde se apresentam os acontecimentos, segundo o ator/*performer* “faz”, “está presente” ou “mostra o fazer” (cf. Féral, 2008).

Nesta cena é realizada a preparação do corpo para o funeral, usando a dissociação do movimento do ator/*performer*. Mostra-se a preparação sobre seu “cadáver”, a partir de uma divisão entre seu corpo “morto”, e um outro “vivo” que realiza as ações de preparação do cadáver. Descobre-se o rosto, aparece um espelho que será usado como uma “marionete/periscópio” que limpa o rosto, faz uma maquiagem e observa o público. Esse deslocamento faz surgir de forma mais evidente os diferentes pontos desde os quais o ator/*performer* desenvolve os acontecimentos, segundo utiliza a narração, a personagem ou sua pessoa, acrescentando vozes à polifonia.

Aqui estão presentes todos os elementos da simplificada cenografia minimalista: a lâmpada (elemento principal), um prato de alumínio onde tem água para limpar o “cadáver”, um lenço com o que se realiza a limpeza, um espelho de prata (marionete/periscópio), o lençol que esteve cobrindo a cadeira durante toda a peça e pó para maquiagem.

Uma vez que o ator/*performer* realiza a limpeza do “cadáver”, eu me levanto e faço um discurso em espanhol para celebrar o rito fúnebre de Janko

Navarro Salas. Este discurso foi criado em improvisações desde uma presença cotidiana, usando os nomes reais de meus familiares. Aqui introduzi de forma clara a pessoa, apelando a sua própria identidade: língua, nacionalidade, presença cotidiana e a árvore genealógica. Esta irrupção da identidade pessoal do ator/*performer* de forma explícita e nesta altura de peça, cria um estranhamento no público, mas, ao mesmo tempo, amarra o sentido do acontecimento que tem assistido.



Figura 16: Preparando o cadáver. Foto: Rodrigo Braga.

DISCURSO FÚNEBRE

Texto: *Estamos aqui reunidos para celebrar el rito fúnebre de Janko Navarro Salas, hermano de Jeiko, Jari, Juriel y Jirai... Navarro Salas. Hijo de Zulay Salas de La Paz y Bernardo Navarro Mondragón. Nieto de Norma de la Paz Pizarro y Jorge Rafael Salas González; Dina Mondragón López y Alberto Navarro Alvarado.*

Tíos, tías, primos, amigos y amigas... una sobrina.

La hora de su muerte el carbono 14 lo dirá.

Los que quieren llorar... lloren.

6.6.8 Salto de vermes quânticos

Ao verme que primeiro roeu as minhas carnes do meu cadáver dedico como saldos
lembrança estas memórias póstumas.
Machado de Assis

Coloco o lençol no centro do espaço na orientação do diamante. Apago a lâmpada. Viro-me e fico frente a minha sombra, meu corpo começa a murchar. Ele vai caminho ao diamante para se reunir com a sombra. O corpo murcha e eu encontro-me com minha sombra. Deito-me na minha sombra.

Fade out 5 segundos.

Deitado de costas e boca abaixo, o cadáver, no canto superior do espaço, busca o sono da noite para dormir. No apodrecer, ele tenciona-se como madeira, abre um rio de marimbondos, passa de um vegetal para um anfíbio, de um bebê para uma larva, de uma célula para um fungo, de um boi para um salto de vermes quânticos. O cadáver explode.



Figura 17: O sono do cadáver. Foto: Marcello Ferreira.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte e vida não são a mesma coisa,
mas devem tornar-se algo singular em mim,
na unidade de minha responsabilidade.
Bakhtin

A busca da minha voz como ator evoluiu para uma voz de artista que procura o que tem realmente para falar, essa busca ainda começa. Podia ter ficado numa boa voz, o qual ainda requer trabalho. Podia ter ficado na interpretação das ideias de outro, seja ele um autor de textos teatrais ou nas ideias de um encenador, ou seja, no ofício, estritamente, de ator. Mas, a demanda do ofício do teatro indicou-me que é preciso procurar algo próprio para falar. O divertimento pessoal não alcança, preciso sentir como artista que a arte é mais que uma distração burguesa.

Talvez o caminho do ator seja um caminho que se encontra a si mesmo nos outros, isso precisa uma preparação. Abrir-se para o outro traz a obrigação de ter algo que mostrar ao outro. Para preencher o espaço de coisas e temas sem relevância, ou enganosas, basta ligar a televisão. Assim como a pergunta “o que tenho eu para dizer no teatro?” continua “martelando em minha cabeça” a cada apresentação, ensaio ou imagem que me ocorre. Isto não é um sofrimento, mas a responsabilidade de um ofício. Entanto me encontro com os outros, encontro-me.

Desde o ponto de vista teórico o que posso destacar dentro das últimas considerações é o conceito de polifonia. Podemos abrir este termo em dois sentidos. O primeiro seria na “linha de concretude” (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 46), ou seja, o manejo da materialidade dos recursos cênicos, sejam estes: musicais, textos, movimentos, luzes, cenografia, qualquer um. A utilização de varias linhas que provocam o caos ou criam concatenações, simultaneidades ou contrapontos dentro desta materialização dos recursos, podemos dizer que existe um trabalho de composição polifônica. Como se introduzem os elementos, desaparecem e combinam fazem parte dessa linha de concretude que modula as intensidades, dinâmicas, velocidades com as quais se manifestam os elementos

postos em ação. Esse trabalho sobre os ritmos do espetáculo podem ajudar nas modificações da “linha estética” variando as convenções ou na “linha psíquica” mudando as atmosferas da peça (GROTOWSKI E FLASZEN, 2007, p. 46). Caso se utilizem vários recursos de forma simultânea podemos falar de polifonia. Acredito que esse procedimento é muito comum nas teatralidades contemporâneas.

Temos o conceito de polifonia herdado do Bakthin (cf. Brait, 2009), que é interessante para se pensar desde que ponto de vista se está atuando, ou qual é a voz poética que se está utilizando, no nosso caso o teatro. Por exemplo, nas obras curtas de Beckett utilizadas em “*Cenizas*” o autor joga com as possibilidades de leitura que podemos fazer das “vozes em *off*” que ele utiliza. Em “Cadeira de balanço” a “voz em *off*” participa como um recurso interno da personagem, é a voz da mulher a que escutamos, mas a escutamos fora dela, sobre ela, mas sendo ela lembrando, aqui tem uma deslocação do sujeito que dialoga consigo mesmo. Já em “O quê – onde” o jogo é mais complexo, pois a “voz em *off*” e quem faz avançar a ação, o qual poderíamos dizer que é um protagonista ausente fisicamente, mas quase que onnipresente, já que ele revisa as sequências físicas e as falas, editando-as e modificando-as para cumprirem seu objetivo. É uma voz que vem de fora e esta sobre a “ficção”. Este jogo do autor cria uma incerteza no espectador sobre a origem do “sujeito” que produz esse discurso.

No “Projeto Jesus” também existe a polifonia. Na “primeira leitura” podemos ver os atores/*performers* lendo, tanto as personagens, quanto as rubricas e também fazendo coros, o que propicia diferentes pontos de vista da ação, já seja que estão dentro da “ficção” (voz de personagem) ou em cima da ação, sem chegar a ser voz de autor, mesmo que sejam rubricas. Durante o desenvolvimento da ação essa passagem continua entre voz cantada, voz memória e voz enunciadora, sendo uma constante no avanço da ação. Cada voz tem um tratamento sonoro pelo qual podemos identificar a origem do ponto de vista desde o qual se aciona. Essa junção entre discurso e sonoridade é o que dá a precisão expressiva para poder mudar de “voz”.

No “funeral” a ideia de polifonia é mais evidente pelo transitar entre uma voz de personagem para uma voz de pessoa. Também podemos considerar o trabalho corporal ou as danças como pontos de vista desde onde a ação é realizada. Esse passar de uma “voz” a outra multiplica os pontos de vista sobre a fábula, abrindo as possíveis leituras do acontecimento e convidando ao espectador a entrar na inteligência da montagem. Existe também certa multiplicação do sujeito, sendo ele o autor que se desdobra em personagem, narrador, ou pessoa. O comentário da fábula e a “voz em *off*” que participa da ficção também são pontos de vista presentes nesta peça.

O procedimento polifônico no teatro é utilizado no momento que se renuncia a afirmar uma única voz e um único olhar para a encenação; quando se utilizam textos de diferentes procedências; quando a criação se faz de modo coletivo. Todas estas causas poderiam devir numa composição polifônica. O teatro épico, por exemplo, nos seus distanciamentos e comentários da cena comporta um procedimento polifônico claro pelos diferentes pontos de vista desde onde se aciona, narra ou comenta. Além disso, na intervenção ou dialogo do plano do autor com o plano da criação existe polifonia. Num sentido mais estrito, a apresentação de vários discursos entre os personagens revela um trabalho polifônico, ainda que no momento em que se afirma uma tendência política ou filosófica de forma focalizada poderíamos estar limitando a função dialógica do discurso. A voz “performativa”, tal qual apresentada nesta tese, com base nos argumentos de Schechner (2000) e Féral (2008) são uma das diferenças entre o teatro épico e o performativo, o qual acrescenta na inclusão do biográfico e não representativo outro olhar para o fenômeno cênico. Tudo isto merece, ainda, uma pesquisa aprofundada.

A polifonia ainda pode ser pensada no teatro. Na música ela já é explorada a muito tempo. Bakthin (*apud* Brait, 2009), elaborou conceitos com características precisas sobre como se comportam as “vozes” na polifonia, que poderiam ser exploradas também de forma consciente na composição da cena. No caso do funeral, primeiro veio a cena e depois o pensamento polifônico; já

tinha uma visão de “obra aberta” (cf. Eco, 1991) que trabalha sobre a multiplicidade de olhares que assemelha-se ao ponto de vista da ação ou do tipo de “voz” do procedimento polifônico. A proposta desta Tese é apresentar uma visão da cena a partir da concepção de “composição de vozes”. Neste sentido, a polifonia é uma possibilidade a mais de composição e amplia o panorama da pesquisa.

Entendemos composição como esse tecido autopoiético e musical que, no fluxo de mudanças de estado, relaciona-se na abertura ao outro. Entendemos a voz como condição vibratória, como busca, como necessidade e forma de expressão. Colocamos todo nosso foco sobre como “estar-em-composição”, “entre-corpos-vivos” e como encontrar nossa voz.

A voz marca a composição. Para criar os diferentes pontos desde onde se fala precisamos de uma sonoridade consequente com o olhar que se está executando. A voz é corpo, vibração e criadora de realidades. Ela marca o tipo de comunicação entre o autor, a obra e o espectador; seja um diálogo, uma voz interior, um monólogo, um comentário, uma rubrica, um enunciado, uma evocação, um movimento ou o caos. Pelo tipo de voz também podemos reconhecer o teatro dramático, o teatro épico ou o teatro performático, não é uma questão de texto, mas do tipo de voz que se posiciona em cena. Desde o ponto de vista da composição tudo o que é feito na cena tem sua voz, algo a dizer, um jeito de expressar-se; pode ser o tempo em que entra uma luz, como se forma uma sombra, o andar de um objeto, a musicalidade de um barulho, a força de um sussurro, a tentativa de uma voz frente ao vazio, a presença nua de um olhar verdadeiro, ou um silêncio.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, G. **Eutonía**. Un Camino Hacia la Experiencia Total del Cuerpo. España: Paidós Ibérica, 1983.

ARAUJO, A. A encenação performativa. **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2008. p. 253-257

ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARMSTRONG, R. (audiovisual) **Aprendiendo a aprender**. San Ramón de Alajuela: Abya Yala, 2003.

ASLAN, O. Brecht. **La Cabra. ¿Ser Actor? II**. Publicación Mensual de la Dirección General de Cultura. México: UNAM, (p 2-7). (Octubre-noviembre 1980).

ÁVILA, R.; KORISCH D. **Dramaturgia Invisible**: quince años del Teatro Abya Yala en Costa Rica. Heredia: Editorial Universidad Nacional EUNA, 2008.

BACHMANN, M-L. **La Rítmica Jaques-Dalcroze**. Madrid: Pirámide, 1998.

BAINBRIDGE-COHEN, B. **The Mechanics of Vocal Expression**. In: _____. **Sensing, Feeling and action**. Northampton: Contact Quaterly, 1985. p. 85-96

BARBA, E.; SAVARESE, N. **El Arte Secreto del Actor**. Trad. Yalma-Hail Porras y Bruno Bert). México: Escenología, 1990.

BARBA, E. **La canoa de papel**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.

BAUDRILLARD, J. **Las Estrategias Fatales**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

BAUMGARTEL, S. Como fumaça sobre o lago. Dimensões políticas da intervenção do alegórico e do simbólico na performatividade pós-dramática. **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2009. p. 293-309

BECKETT, S. **The collected shorter plays**. New York: Grove Press, 1984.

BENE, C. **La voce di Narciso**. Roma: Il Saggiatore, 1982.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua técnica de reprodução**. Trad. José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 55-95

BENTLEY, E. Actuar vs. Recitar. **Revista ADE**. Madrid. (p. 212-213) (Septiembre-octubre 2002).

BERRETTINI, C. **Samuel Beckett: Escritor Plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERRY, C. **Voice and the Actor**. New York: First Collier Books, 1991.

_____. **The Actor and the Text**. New York: Applause Theatre Books, 1993.

BOGGART, A.; LANDAU, T. **The Viewpoints Book**. A Practical Guide to Viewpoint and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFITTO, M. A cinética do invisível. **Sala Preta n.º 2**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2002.

BORGES, L. C. Oralidade e autoria em narrativas Míticas Guarani Mbyá. **Revista da Anpoll 10**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Jan-jun. 2001. p. 179-204

BRAIT, B. **Bakhtin**. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Bakhtin**. Dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

BROOK, P. **La puerta abierta**. Reflexiones sobre la actuación y el teatro. Trad. Gemma Moral Bartolomé. Ciudad del Mexico: Ediciones El Milagro, 1998.

BURNIER, L. O. **A Arte do Ator, da Técnica a Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARDONA, P. **La Percepción del Espectador**. INBA. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. (CENDI-Danza). México, D.F. 1993.

_____. **Dramaturgia del Bailarín, Cazador de Mariposas**., Ciudad del Mexico: Escenología, 2000.

CASTANEDA, C. **Relatos de Poder**. (2006). Disponível em: www.formarse.com.ar
Acesso em: 10 abr. 2011.

_____. **El Don del Águila**. (2008). Disponível em: www.formarse.com.ar
Acesso em: 10 abr. 2011.

- CEBALLOS, E. **Principios de Dirección Escénica**. México: Escenología, 1999.
- CHINCHILLA, K. **Conociendo la Mitología**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- CHUN-TAO-CHENG, S. **El Tao de la Voz**. Madrid: Gaia, 1993.
- CINTRA, F. C. M. Voz e musicalidade na formação de ator. **Sala Preta n.º 7**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2007
- COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COPLAND, A. **Como escuchar música**. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CORNAGO, Ó. Teatrica pagã: Dialogo de Jean François Lyotard com a cena. In: **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. (p. 371-380) 2009.
- DAL FARRA, J. B. M. Percursos poéticos da voz. **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. N.º 7. São Paulo: USP, 2007
- DELEUZE, G. **Sobre o Teatro**. Um Manifesto a Menos. O Esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **O que é filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- D'ONOFRIO, M. H. **Curso Completo de Teoría de la Música**. Buenos Aires: Comercial, 1961.
- DUVIGNAUD, J. Actor y sociedad. **La Cabra. ¿Ser Actor?** Publicación Mensual de la Dirección de la General de Cultura, UNAM. México (p. 2-7). (Septiembre 1980)
- ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, M. **Tratado sobre Historia de las Religiones**. Morfologia y Dialectica de los Sagrado. Madrid: Cristiandad, 2000.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2008. p. 235-246

FELDENKRAIS, M. **Autoconciencia por el Movimiento**: ejercicios para el desarrollo personal. España: Paidós Ibérica, 1997.

FELSENSTEIN, W. Sobre el Actor Cantante. **Revista ADE**. Madrid. (p. 221-226). (Septiembre-octubre 2002).

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2008. p. 197-210

_____. Teatro Performativo e pedagogia. Entrevista com Josette Féral. Entrevista realizada por Marco Bulhões Martins. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2009. p. 256-267

FERNANDES, S. **Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo**. Sala Preta Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. N^o 1. São Paulo: USP, 2001.

FO, D. **Manual Mínimo del Actor**. España: Graficas Lizarra, 1998.

FOUCALT, M. **O que é o autor?** Lisboa: Vega, 1992.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FUENTES, V. La Voz es Acción. **Revista ADE**. Madrid. (Septiembre-octubre 2002 (p 141-143)).

GARCIA, D. O trabalho musical em “Kelbilim, cão da divindade”. **Sala Preta n^o 1**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2005.

GARCÍA-ARAEZ, J. **Verso y Teatro**. Madrid: La Avispa, 1991.

GIL, J. **Abrir o Corpo**: catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo da exposição Lygia Clark: da obra ao acontecimento.

GIRARD, R. **El chivo expiatorio**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

GOLDBERG, R. **Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente.** Traducción Hugo Mariani. Barcelona: Destino Thames and Hudson, 1996.

GRANADA, J. J. El Actor Cantante la Historia de un Desencuentro. **Revista ADE.** Madrid. (p 227-233). (Septiembre-octubre 2002)

GREINER, C. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Tatsumi Hijikata.** (2005) Disponível em: <http://www.japonartescenicas.org> Acesso em: 11, jan. 2012.

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKY, J. **Hacia un Teatro Pobre.** Trad. Margo Glantz. Ciudad del Mexico: Siglo Veintiuno, 1983.

_____. (audiovisual) **Akropolis.** Wroclaw: Raitre, 1970

_____. (audiovisual) **Apocalypsis cum figuris.** Wroclaw: Raitre, 1969.

GUINSBURG, J. Texto ou pretexto. **Sala Preta n° 1.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2001.

HEIDEGGER, M. A Questão da Técnica. O conceito de tempo. In: **Cadernos de Tradução.** N° 2. Departamento de Filosofia. Universidade de São Paulo. 1997.

HERRIGEL, E. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen.** São Paulo: Pensamento, 2009.

JODOROWSKY, A. **Psicomagia.** Madrid: Siruela, 2004.

_____. **La Vía del Tarot.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

KANTOR, T. **O Teatro da Morte.** Trad. J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

KALB, J. **Beckett in Performance.** New York: Cambridge University Press, 1989.

LABAN, R. **Danza Educativa Moderna.** Trad. Amanda Ares Vidal. Buenos Aires: Paidós, 1984.

LARSEN, T. (audiovisual). **Aprendiendo a aprender.** San Ramón de Alajuela: Abya Yala, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, P. **O que é virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LOPES, S. Do canto popular e da fala poética. **Sala Preta n° 7**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2007.

LORCA, F. G. **Poema del Cante Jondo 1921**. Madrid: Alianza, 1982.

LYOTARD, J. F. O dente, a palma. In: **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 2011.

MASTER, S. Ciência no feitiço: técnica vocal e o “formante de ator”. **Sala Preta n° 7**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2007.

MATURANA, H; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**. As bases biológicas da compreensão humana. Trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2007.

MEYERHOLD, V. E. **Textos Teóricos**. Volumen I II. Madrid: Comunicación, 1970.

MEYERHOLD, V. **Teoría Teatral**. Madrid: Editorial Fundamento, 1982.

_____. **Octubre Teatral**. Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica. Colección Escenología. México. (p 207-247) 1985.

MOTOKIYO, Z. **La Tradición Secreta del Nó**. Trad. Pilar Ortiz Lovillo. Ciudad del Mexico: Escenología, 1999.

NAJLIS, M. **Augurios**. San José: Editorial Costa Rica, 1981.

NASCIMENTO, S. **Jacques-Fraçois Lyotard**. Portugal: Instituto de Filosofia da Linguagem. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2010. Disponível em: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-francois-lyotard> Acesso em: 11 jun. 2011.

NAVAS, C. *et al.* **Ensaio em cena**. Brasília: Abrace, 2010.

NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Sala Preta n° 2**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2002.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ODIN TEATRET. (audiovisual). **Vocal Training at the Odin Teatret**. Holstebro: Odin Teatret, 1972.

OIDA, Y. **Un Actor a la Deriva**. Con Lorna Marshall. Trad. Fernando Bercebal. España: Ñaque Editora y Editorial La Avispa, 2002.

OPPENHEIN, L. **Directing Beckett**. USA: University of Michigan, 1997.

OREAMUNO, Y. **La ruta de su evasión**. San José: Editorial Costa Rica, 2011.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A Encenação Contemporânea**. Trad. Nanci Fernândes. São Paulo Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, B. **A Cena em Ensaios**. Trad. Fatima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A música no jogo do ator meyerholdiano**. Disponível em: www.grupo tempo.br.com Acesso em: 22 mai. 2011.

PIÑEIRO, P. C. **Teoría de la Música I II III**. Ciudad de La Habana: Pueblo y Educación, 1979.

QUINTERO, Á. G. **¡Salsa, Sabor y Control! Sociología de la Música Tropical**. Siglo XXI Editores, México D.F. 1999 p 35, 36

RAMOS, L. F. **O Parto de Godot e outras encenações imaginarias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

REBOUÇAS, A. M. **Caminhos da dramaturgia latino-americana. Sala preta n° 4**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2004.

REWALD, R. **Caos/Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, J. J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à Análise do Teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RUIZ LUGO, M.; MONROY; B. F. **Desarrollo Profesional de la Voz**. Ciudad del Mexico, Escenología, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. Trad. Andria Stahel M Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SACKS, O. **Alucinações Musicais**. Relatos sobre a música e o cérebro. Trad. de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁNCHEZ, J. A. **La Escena Moderna**. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SARRAZAC, J. P. **O Futuro do Drama**. Escritas Dramáticas Contemporâneas. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto – pt: Campo das Letras, 2002.

_____. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARTRE, J. P. Filosofía del actor. **La Cabra. ¿Ser Actor?** Publicación Mensual de la Dirección General de Cultura, UNAM. México (p. 8-12). (Septiembre 1980)

SCHECHNER, R. WOLFORD, L. (Orgs.). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997.

SCHECHNER, R. **Between Theatre and Antropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985.

_____. **Performance**. Teoría y Prácticas Interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2000.

_____. **Performances Studies: an introduction**. Routledge. New York 2006.

_____. Performer. In: **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2009. p. 333-365

SEGRE, R; NAIDICH, S. **Principios de Foniatria**. Buenos Aires: Médica Panamericana, 1987.

SETTI, I. O corpo da palavra não e fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. **Sala Preta n° 7**. Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2007.

SIMÓN, I. P. **Una conversación con Robert Lepage a la hora del té**. Creative Commons. (2005). Disponível em: <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/UNA%20CONVERSACION%20CON%20ROBERT%20LEPAGE%20A%20LA%20HORA%20DEL%20TE.pdf> Acesso em: 01 jun. 2011.

SOUZA, L. A. de P. **Voz, corpo, linguagem. Sala Preta n° 7.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2007.

STANISLAVSKY, C. **La Construcción del Personaje.** Trad. Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

SWANWICK, K. **Música, Pensamiento y Educación.** Trad. Manuel Olasagasti. Madrid: Morata, 1991.

SYDOW, Q. C. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. **Sala Preta n° 2.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2002.

_____. Teatro do Silêncio. **Sala Preta.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP. p. 69-77

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950].** Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TALENS, J; *et al.* **Elementos para una Semiotica del Texto Artístico.** Madrid: Catedra, 1988.

TOSCANO, R. A. Ao violador: tensões poéticas de uma dramaturgia contemporânea. **Sala Preta n° 2.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2002.

VENDRAMINI, J. E. O teatro de origem não-dramatúrgica. **Sala Preta n° 1.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2001.

_____. Sobre criação dramatúrgica e encenação. **Sala Preta n° 3.** Revista de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2003.

VIRNO, P. **Quando el verbo se hace carne.** Lenguaje y naturaleza humana. Trad. Eduardo Sadier. España: Traficantes de Sueños, 2005.

WAGNER, R. **A arte e a revolução.** Trad. Jose M. Justo. Lisboa: Antígona, 2000.

_____. **A obra de arte do futuro.** Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

ZAMACOIS, J. **Curso de Formas Musicales.** Barcelona: Labor, 1990.

ZEA, A. Constantin Stanislavsky. **La Cabra. ¿Ser Actor?** Publicación Mensual de la Dirección General de Cultura, UNAM. México.

ANEXOS

Anexo A – “*Cenizas*”: obras curtas de Samuel Becket (assistir ao documento audiovisual gravado no DVD anexado);

Anexo B – “*El Funeral*” (assistir ao documento audiovisual gravado no DVD anexado);