



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES**

LINA IZABEL SENA DE BRITO

**DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A ENCENAÇÃO O SOM QUE SE FAZ
DEBAIXO D'ÁGUA DO GRUPO CORES TEATRO DA UFRN E A CONCEPÇÃO
PEDAGÓGICA DA ENCENAÇÃO ESTRELA.**

NATAL – RN 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES

LINA IZABEL SENA DE BRITO

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A ENCENAÇÃO *O SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D'ÁGUA* DO GRUPO CORES TEATRO DA UFRN E A CONCEPÇÃO PEDAGÓGICA DA ENCENAÇÃO ESTRELA

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Ensino de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Processo de Ensino, Aprendizagem e Criação em Artes.

Orientador: Dr. Marcilio de Souza Vieira

NATAL - RN 2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Central Zila Mamede

Brito, Lina Izabel Sena de.

Diálogos possíveis entre a encenação o som que se faz debaixo d'água do grupo cores teatro da UFRN e a concepção pedagógica da encenação estrela / Lina Izabel Sena de Brito. - 2019.

109 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Mestrado Profissional em Ensino de Artes. Natal, RN, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira.

1. Teatro - Dissertação. 2. Fenomenologia - Dissertação. 3. Criação - Dissertação. 4. Encenação - Dissertação. 5. Corpo - Dissertação. I. Vieira, Marcilio de Souza. II. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 792

Elaborado por FERNANDA DE MEDEIROS FERREIRA AQUINO - CRB-15/301

Lina Izabel Sena de Brito

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A ENCENAÇÃO *O SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D'ÁGUA* DO GRUPO CORES TEATRO DA UFRN E A CONCEPÇÃO PEDAGÓGICA DA ENCENAÇÃO *ESTRELA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ensino de Artes.

Apresentada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. PhD. Marcilio de Souza Vieira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Orientador

Profa. Dr. Jonas de Lima Sales
Universidade Federal de Brasília (UNB)
Examinador Titular Externo

Profa. Dra. Marineide Furtado Campos
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Examinadora Titular Interna

NATAL / RN
2019

À VIDA.

“Eu sofro terrivelmente da vida”.
Antonin Artaud

AGRADECIMENTOS

A Deus. Me perdoe o “desmantelo”. Às Deusas: me entendem.

Ao silêncio... Me perdoe não tê-lo percebido antes, como um grande mestre.

Ao Teatro, gratidão por me permitir.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Devo confessar a minha angústia inicial em agradecer, porque agradecer é reviver e o ano de 2018 não foi dos mais fáceis, mas existiram coisas maravilhosas também! Então, agradecerei a estes tracejados de sol, dores, amargura e alegrias.

Meu filho, Ian. Grata por ser sua mãe, por você ser esse menino inteligente, questionador, carinhoso, chato, teimoso e muito sensível. Obrigada por ter superado os problemas oriundos de nossa nova vida, me aliviando o coração.

Minha mãe; grata pelo acolhimento de sempre. Retornei à sua casa, ainda muito perdida, rasguei todo o mapeamento que havia desenhado de mim nos últimos 14 anos. Cheguei com as dores e o luto de um final que deveria ter ocorrido bem antes. Me deparei, nesse regresso, com outra questão: sem identificar ainda quem eu sou, nessa nossa jornada: as vezes sou sua filha, as vezes sou sua mãe. Aos 74 anos ainda percebo, na senhora, traços de uma infância negligenciada. Acredito que ainda não havíamos nos percebido, enquanto mulheres e uma nova relação se estabeleceu. Esqueça seus fantasmas de culpa e erro, todos somos errantes e certos em exercício de amor.

Ao meu orientador, Marcílio: de verdade, não sei o que lhe dizer, como agradecer sua generosidade para comigo, sua firmeza, sensibilidade, paciência. Sua leitura atenta, sugestões, responsabilidade, competência, seu exemplo que nunca conseguirei seguir. Do seu nome farei uma poesia.

A banca de defesa, Professor Doutor Jorge Salles, da UNB e Marineide Furtado, UFRN. As contribuições foram essenciais para uma compreensão melhor desta pesquisa. A Banca da Qualificação, Professoras Doutoras Melissa Lopes e Arlete Petry.

Ao Programa de Mestrado Profissional em Arte, à CAPES, professores.

Ao Cores: das mais enriquecedoras vivências que tive até agora. Lembro de tudo como um sonho, em tom de despedida e despertar.

Para todos os estudantes que comigo viveram o Teatro e aprenderam a ama-lo.

Para tia Marli (*in memorian*), que em nossa última conversa relatou não acreditar que eu não estava escrevendo esta dissertação e me mandou brigar pelo que eu quero. A amo, mulher.

Aos seus descendentes: minha amada Nena, Helinho, Cecília, Melissa, Miguel, Luan , Leão, Heitor, Geni.

Para tia Rachel e sua rede de amor em família: Tio Ribeiro, Diogo, Diana, Diego e a nossa pequena Helena!

Ao meu irmão, Ninho: se encontre. Se encare no espelho e reflexos importantes surgirão de verdade: seu coração para com os outros precisa agir por você. Ès meu melhor amigo. Te amo incondicionalmente.

Para “mano” Bruno: se encontre. Se encare no espelho e reflexos importantes surgirão de verdade: seu coração precisa agir em você. Somos grandes amigos e parceiros.

Aos meus amigos de uma vida inteira.

Alexandre, pai de Ian: grata por algumas coisas; por sua família, na pessoa da sua mãe, seu pai, irmã, seus filhos, sobrinhos, Raquel. Entendo, hoje, que nunca fomos pele ou fome. Era uma conveniência, em algum posto de gasolina da Petrobrás, custou caro viver com você; minha paz e meu gozo. Me perdoe as falhas também cometidas. Sigamos por nosso menino.

Pai, obrigada por ter me ensinado a dor do desprezo. Seu desapego me ensinou o significado de olhar no olho, a responder á palavra, ao abraço, ao afeto.

A mim.

RESUMO

O presente trabalho analisa parte da criação da encenação *O som que se faz debaixo d'água* do Cores Teatro, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, metodologicamente numa perspectiva fenomenológica de Maurice Merleu-Ponty, aliada ao pensamento teatral de Antonin Artaud que condiciona o teatro à vida. Ainda alia-se a esta investigação, um diálogo das possibilidades pedagógicas de criação da encenação *Estrela* construída em sala de aula, com alunos do Ensino Fundamental I da Escola Municipal Celso Monteiro Furtado, na cidade de João Pessoa na Paraíba. De acordo com estes referenciais é possível compreender o corpo como expressividade das vivências perceptivas de si e do outro numa criação de teatro e na vida.

Palavras-chave: Teatro; Fenomenologia; Criação; Encenação; Corpo.

RESUMEN

El presente trabajo analiza parte de la creación de la escenación *O som que se faz debaixo d'água* del Cores Teatro de la Universidad Federal do Rio Grande do Norte, metodológicamente en una perspectiva fenomenológica de Maurice Merleu-Ponty, aliada al pensamiento teatral de Antonin Artaud que condiciona el teatro a la vida. Aún se alía a esta investigación, un diálogo de las posibilidades pedagógicas de creación de la escenación *Estrela* construida en el aula, con alumnos de la Enseñanza Fundamental I de la Escuela Municipal Celso Monteiro Furtado, en la ciudad de João Pessoa en Paraíba. De acuerdo con estos referenciales es posible comprender el cuerpo como expresividad de las vivencias perceptivas de sí y del otro en una creación de teatro y en la vida.

Palabras clave: Teatro; Fenomenología; Creación; Escenación; Cuerpo.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Primeira apresentação do Projeto de Extensão Cores. Direção coletiva.....	15
Figura 2 - As atrizes Antonia Delgado e Rose Lotte. Cena de <i>As cores avessas de Frida Kahlo</i> , 2013.	16
Figura 3 - Frank Dusdeberg, Antonia Delgado, Stephane Vasconcelos e Rose Lotte. Apresentação no Escena Mazatlán do espetáculo <i>As Cores Avessas de Frida Kahlo</i> - México, 2011.	18
Figura 4 - Laboratório – alternância de movimentos em duplas.	44
Figura 5 - Laboratório – Alternância de movimentos em trio e um isolamento.	45
Figura 6 - Iluminação em duas fases do processo: ensaio e montagem.	55
Figura 7 - Instalação do artista Ernesto Neto - Redes/tramas em suspensão	57
Figura 8 - Rede ao chão.	58
Figura 9 - Rede suspensa horizontalmente	58
Figura 10 - Figurino / Lingerie e Vestidos.	59
Figura 11 - Detalhe de uma das peças / Teste de figurino.	60
Figura 12 - Teste de maquiagem.	60
Figura 13 - Adriel Bezerra em ensaio.	62
Figura 14 - Cena do estupro / Ensaio. Atriz: Naara Martins.	69
Figura 15 - Registro da atriz Danne Araújo.....	73
Figura 16 - Registro da atriz Naara Martins.	75
Figura 17 - Rascunho do gráfico da encenação <i>O som que se faz debaixo d'água</i>	77
Figura 18 - Rosa dos Ventos e cena de <i>O som que se faz debaixo d'água</i>	80
Figura 19 - Aula de Teatro/Constituição da encenação <i>Estrela</i>	82
Figura 20 - Imagem capturada do vídeo da apresentação - Estrela Corporal.	88
Figura 21 - Foto da mensagem da aluna Vitória Evellyn.	89
Figura 22 - Labotatório Estrela.....	92
Figura 23 – Imagem capturada do vídeo da apresentação <i>Estrela</i>	92
Figura 24 - Proposta de maquiagem da aluna Júlia Almeida	93

SUMÁRIO

FUSÃO À NASCENTE.....	12
1.CAPÍTULO 1: EVAPORAÇÃO	25
1.1 EVAPORAÇÃO: A ENCENAÇÃO E SUAS TRANSFORMAÇÕES.....	25
1.2 PINGOS DE DRAMATURGIA	35
2.CAPÍTULO 2: <i>O SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D'ÁGUA - LIQUIDEZ.....</i>	40
2.1 DRAMATU(O)RGIA: CORPOS EM CONDEN(S)AÇÃO	40
2.2 ENCONTRO DE ÁGUAS	45
3.CAPÍTULO 3: BIFURCAÇÕES.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
ANEXOS	98

FUSÃO À NASCENTE

Água do mergulho do peixe, de caminho ventre, amniótica; água de copo e corpo. Lágrima, mar, flor, riacho, bueiro, esgoto, saliva, lama, suor, cuspe, rio, esperma, *boceta* molhada, sangrada, consagrada, mangue, barro, cavalo, lagoa, rede, parto, fonte, casulo, catarro, leite de peito, correnteza, chuva, orvalho, frutos, pingos: qual água? Qual água nos espelha, nos mata a sede ou nos afoga? Molha a pele, lábios do rosto e da *boceta*... Em suor, saliva, gala?

Incomoda-nos na goteira e nos alivia do fogo, da secura. Aguada na terra faz crescer rosas com seus doces espinhos e cheiros. No silêncio das suas profundezas inalcançáveis mistérios. Seriam silêncios, ruídos, gritos, choros, vozes, pausas? Se nos assumíssemos receptáculos? E se ouvíssemos *O som que se faz debaixo d'água*?

As prerrogativas aparentemente sem respostas nas falas molhadas e quebradas do parágrafo anterior são algumas das inquietações que buscamos como luz para a criação da encenação *O som que se faz debaixo d'água*, do Grupo Cores, Projeto de Extensão do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e que é um dos objetos de estudo dessa escrita dissertativa. A problemática consiste na análise da criação cênica da peça, compreendendo que é importante entender o lugar de fala e a trajetória de quem escreve.

No título dessa introdução, falo em “nascente”, fazendo analogia entre o lugar que se inicia um curso d’água e o “parir” do processo de gestação de uma possível encenadora. Sinto-me mangue, de zona úmida, ecossistema de transição terrestre, marinho e desaguadouro de rio. Pois sou filha de rio (RICardO) e mar (MARlene), primos de primeiro grau e irmãos de criação. Sou natural do Recife/PE, cidade litorânea, cercada também por rios e mangues. Meus pais confluíam arte: música, poesia apresentações de cenas nos anos 1960 e 1970. Nasci em 1980, e desde as primeiras lembranças tenho minha mãe como trajeto fluvial de aprendizado. O rio intermitente temeu a imensidão do oceano, e com a ausência de chuva secou nas nossas vidas.

Quando tinha três anos de idade, minha mãe cantava em um coral da Universidade Rural de Pernambuco. Em uma das apresentações, durante a música Cio da Terra de Milton Nascimento, o público estava rindo muito e os integrantes do coral se olhavam: era eu, que havia “entrado escondida” no palco, com um gibi aberto, fingindo ler a música e cantando (do meu jeito). Não lembro, mas essa memória que me atinge sensivelmente me faz pensar em uma possível data de estreia, de magia e da realidade paralela de fazer parte de algo artístico.

Vêm da infância as primeiras experiências com a “arte” e em especial com o Teatro. Organizava as apresentações, escrevia os “textos”, pensava em “figurinos” e “cenários”, inventava “músicas”, escolhia a calçada mais alta para as apresentações (referência ao palco italiano), distribuía cadeiras e visitava as casas dos vizinhos para convidar a todos para assistirem aos “espetáculos” que realizava com as crianças. Lembro que iam, riam e até jogavam confetes na gente. Era circo, teatro, dança, música e teve até escola de samba. Decidia no “eu mando”, assumo, enquanto nos escondíamos brincando, corriamo no “tica” ou subíamos em cima das árvores chupando manga, goiaba, caju e cajarana. Ainda nesta fase percebi que a liberdade do ser menino era algo invejável: sem louças para lavar, sem pernas para fechar, sem homens para lhes observar. Banho de bica, chuva e escorregar na lama. Brincava de ser artista, pingava desenhos nas paredes e nunca sairia do meu quarto.

Na escola (que tinha aula de Geometria no lugar de Artes), já na adolescência, eu fundei um grupo de teatro. Daí, mesmo que timidamente, fui buscando aprender mais e Stanislavski¹ era um nome recorrente que para mim era “palavrão”. Fiz cursos com Amir Haddad² (Tá na Rua - Rio de Janeiro/RJ), Nonato Santos³ (Escarcéu de Teatro- Mossoró/RN) e Augusto Pinto⁴ (Arruaça-Mossoró/RN). Fui Santa Luzia no ano de 1997, numa instalação em Mossoró, durante a procissão da padroeira dessa cidade, trata-se de um dos maiores eventos religiosos do interior. Fiz teatro fórum com Jorge Borges, que era diretor e compositor na supracitada cidade (primeira vez que recebi dinheiro na vida foi com teatro, porém recebi menos do que os outros). Enquanto isso cantava em banda de *heavy metal*, apresentava programa de *rock* em rádio e articulava eventos de cultura na cidade de Mossoró, tais como ConSertão Rock⁵ e Mostra Folclórica da Microlins⁶. Queria ser artista, molhava poesia no meu lugar no mundo, no meu quarto.

¹ Constantin Stanislavski (1863-1938 - Rússia) foi ator e diretor de teatro, que em 1897 fundou o Teatro de Arte de Moscou, na direção do qual manteve-se durante quarenta anos. Tornou-se célebre ao utilizar a sua experiência como diretor e professor, para criar um sistema de ensino da arte de representar chamado “O Método Stanislavski”. (PAVIS, 1996, p. 123).

² Amir Haddad é diretor e professor de teatro, premiado diversas vezes. Dirigiu grupos alternativos na década de 1970, pesquisando e buscando a disposição não convencional da cena, desconstrução da dramaturgia, utilização aberta dos espaços cênicos e interação entre atores e espectadores. Essa linha de trabalho teatral é a base de sua ação como diretor e fundador do grupo Tá na Rua, criado em 1980, o qual coordena até hoje.

³ Nonato Santos é professor do Núcleo de Artes da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, é ator, dramaturgo e diretor teatral do grupo de Teatro Escarcéu, da cidade de Mossoró/RN.

⁴ Augusto Pinto é professor da rede Estadual do RN, ator e diretor expoente da cultura armorial no grupo Arruaça de Teatro.

⁵ Evento de múltiplas linguagens e espaços artísticos. Bandas e artistas de vários lugares do Nordeste. Aconteceu nos anos de 1999 e 2000.

Por gostar bastante da parte da organização de eventos decidi cursar a graduação em Turismo na capital do RN, na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Graduei em 2007 com um trabalho que falava sobre o Coco de Zambê⁷ e suas potencialidades enquanto atrativo turístico cultural em Tibau do Sul/RN. Os direcionamentos acadêmicos em Turismo sempre seguiam ao lugar do artístico. Durante os eventos, que organizávamos na UERN, sempre fazia alguma “cena” (enquanto atriz) e era muito encorajada pelos colegas para cursar Artes Cênicas⁸. Até entrei no curso em 2005, mas não consegui conciliar duas faculdades, além de não me identificar com a grade curricular, no modelo polivalente, chamado de Educação Artística. Sentia falta da beira do rio, pois beira de praia é outra coisa. Na verdade, eu temia assumir a artista e não conseguir pagar um quarto.

Em 2008, me inscrevi para uma seleção de elenco do *Asas na História* em Parnamirim/RN, auto de final de ano que acontecia na cidade, com direção de Berg Farias⁹; me inscrevi também para o vestibular em Teatro, da turma que entraria em 2009. A aprovação nesses dois eventos veio a modificar minha trajetória. Quando ingressei no curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, tinha muita sede de saber fazer e procurei um grupo de extensão no contraturno, que na época não tinha. Não seria mais um quarto (d)a minha água.

Em 2009, tive minha primeira gravidez. E perdi minha Maria Luiza, água vermelha entre as pernas. Uma mãe não nasceu. Aquele oco me sufocava. As roupas de bebê guardadas me rasgavam flores da pele. E eu anotava umas coisas em papéis avulsos e dançava pela casa poéticas da dor. Na frente do espelho da minha casa, com batom somente, desenhei no meu rosto a sobrancelha de Frida Kahlo¹⁰. Enchente de mim, quarto vazio.

⁶ Feira Cultural e gastronômica, com o objetivo de incentivar a prática do Turismo Cultural. Teve a presença do repentista Antônio Francisco, membro da sociedade brasileira de literatura de cordel. Ocorreu no ano de 2002.

⁷ O coco de Zambê caracteriza-se como um grupo formado por pessoas do gênero masculino, com idades variadas. São praticantes da dança em formato circular, do coco de roda, e é uma manifestação folclórica potiguar. A Dança de Zambê tem no seu princípio a liberdade de criação e as influências da dança afro, desde que haja o ritmo adequado à musicalidade, ao ritmo do Zambê (tambor). As movimentações dos brincantes de Zambê são firmes, fortes, sensuais, vibrantes e retomam os antepassados através de seus gestos. (BRITO, 2007).

⁸ O curso de Licenciatura em Artes Cênicas na UFRN aconteceu até o ano de 2006. Posteriormente houve a divisão entre as linguagens: Dança e Teatro, no Departamento de Artes da mesma instituição.

⁹ Ator, professor, dramaturgo e diretor teatral da cidade de Natal/RN. Participante e fundador dos grupos: Brincarte e Ventura.

¹⁰ Frida Kahlo é uma artista plástica mexicana que viveu no início do século passado e teve uma vida muita intensa. Amores, dores profundas no corpo, incapacidade de gerar um filho, amor ao México e sua cultura e todas estas características eram representadas em sua arte.

Liguei para duas amigas e começamos, sem eu perceber, movida pela dor e ressignificados, a trabalhar com a temática de Frida Kahlo e criamos o Projeto Cores. Um aborto pariu c(S)ena. Havia águas a lavarem caminhos e não somente o meu quarto.

O Projeto de Extensão “Cores” surgiu em 2009 a partir da necessidade de jovens universitários pelo fazer teatral: Carla Mariane Dantas, Laura Branco, Hugo Albuquerque e eu, éramos alunas do curso de graduação de Licenciatura em Teatro. O Projeto era (e é) coordenado pelo professor Dr. Marcos Alberto Andruchak. Começamos nossas atividades dentro de uma proposta de trabalho coletivo, todos eram responsáveis pelos momentos e elementos cênicos, integralmente. Não haviam funções estabelecidas, e naquela época, resolvíamos “tudo”. Iniciamos nossa jornada cênica ainda enquanto “casulo”, com o experimento *As Cores de Frida*.

Figura 1- Primeira apresentação do Projeto de Extensão Cores. Direção coletiva.



Fonte: arquivo pessoal, 2009.

Nessa fase, nossas criações se norteavam pela vida e obra da artista plástica mexicana. Numa segunda fase de investigação teatral do projeto, questões do feminino, de uma política estética, do que era ritual, universal e particular, do depoimento do elenco, bifurcando-se às obras e vida de Frida Kahlo, instauraram mudanças de paradigmas cênicos: *As Cores avessas de Frida Kahlo* surgiu em 2010 com novo elenco e novas necessidades de expressão teatral. E toda aquela água saiu em gotas, por correntezas, rios, mar e mangue.

Considerando as variáveis (de idas e vindas que fazem parte de processos artísticos), participaram dessa fase: Aline Teixeira, Ananda Krishna, Antonia Delgado, Claudia Maldonado, Edo Sadiistic, Erhi Araújo, Everson Oliveira, Fabiano Marques, Fernanda Cunha, Fernanda Estevão, Frank Dusdeberg, Iuri Matias, Josie Pessoa, Kédma Silva, Laura Branco, Leila Bezerra, Matheus Fortunato, Melk Freitas, Naara Martins, Priscila Araújo, Rose Lotte e Thaís Schimdt, em sua maioria, alunos do curso de Teatro da UFRN.

Figura 2 - As atrizes Antonia Delgado e Rose Lotte. Cena de As cores avessas de Frida Kahlo, 2013.



Foto: Paulo Fuga.

Aqui, mudança paradigmática na trajetória artística. Múltiplas possibilidades estéticas foram se permitindo: observar as cenas, fazer as cenas, sentir-se ob(S)cena. Havia um conforto maior de minha parte em “resolver” conflitos cênicos do grupo a realizar cenas. O entendimento disso ainda não era evidente, mas estava em líquido amniótico de mim e de parceiros tantos, uma possível encenadora em início de aprendizado. Fontes e nascentes. Estado sólido se fazendo liquidez.

Nessa etapa, percebemos que o trabalho submergia de acordo com o meu olhar e que sempre estava atenta aos vários elementos, buscando uma integração entre eles. Agia em prol de uma encenação entendida a partir do conceito de Patrice Pavis (2007, p. 122), como:

[...] uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. È uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. È a regulagem do teatro para as necessidades de palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização do sentido.

Assim, sob esse olhar, a partir do conceito de Pavis (2007), assumi o lugar de encenadora, propus divisões, funções estabelecidas, mas com a participação de todos nas decisões e buscando algo a mais que um texto “declamado”. Assim, Aline Teixeira ficou responsável pelo figurino, Priscila Araújo pela iluminação, Erhi Araújo assinou a paisagem sonora e todos criávamos cenas e resolvíamos juntos sobre a concepção que desejávamos.

Com esse trabalho, aprovamos em editais (Cena Aberta/2011¹¹ e BNB Cultural/2012¹²), assim como também participamos de festivais e encontros, sendo o mais importante o Escena Mazatlán, festival que ocorre anualmente na cidade de Mazatlán, no México. O evento reúne vários artistas mexicanos, da América do Sul e do mundo. A encenação foi bem recebida pelo público mexicano, apesar de ser apresentada em português e de serem brasileiros se apropriando cenicamente de uma das figuras mais emblemáticas e expoentes da cultura mexicana, a pintora Frida Kahlo.

¹¹ O Cena Aberta é uma iniciativa da Casa da Ribeira educação & cultura, instituição privada que prioriza a forma de editais públicos por entender ser essa a melhor forma de democratização dos recursos. O Cena Aberta 2011 tem o patrocínio da COSERN, através da Lei Câmara Cascudo de Incentivo à Cultura e Governo do Estado.

¹² O Programa Banco do Nordeste de Cultura foi criado pelo Banco do Nordeste em 2005, com o objetivo de democratizar o acesso aos recursos disponíveis para financiamento de ações culturais, desenvolvidas em benefício da região Nordeste, norte de Minas Gerais e norte do Espírito Santo. Durante suas sete edições foram patrocinados ao todo 1.371 projetos, beneficiando diretamente 350 municípios.

Figura 3 - Frank Dusdeberg, Antonia Delgado, Stephane Vasconcelos e Rose Lotte. Apresentação no Escena Mazatlán do espetáculo *As Cores Avessas de Frida Kahlo* - México, 2011.



Fonte: arquivo do evento.

Durante esse período, tive o meu primeiro filho: Ian. Ser mãe, ter um companheiro há doze anos, ser filha de uma família matriarcal. Características que influenciam diretamente todo e qualquer posicionamento, mas a partir de mim para tantos outros lugares, que não somente quartos.

Ainda pelo Projeto Cores, criamos a encenação *Simulacro* (2013), baseada nos mitos e na vaidade contemporânea, dentro de uma proposta de criação em diálogo permanente entre intérprete (o ator Clébio Rocha, que nesse período de criação ainda era estudante da graduação em Teatro, no ano de 2013) e a encenadora.

O conceito de encenação empreendido por Pavis (2007) me faz crer que em todos os trabalhos do Cores Teatro há um processo de criação tecido por várias mãos.

Muitos elementos como o figurino, a maquiagem, a iluminação, a cenografia, as dramaturgias, são considerados como unidades que dialogam com a cena e se afirmam enquanto partes fragmentadas, em que são subordinadas a um todo harmônico e homogêneo

do teatro. Esses elementos são manifestados pela imposição de uma nova sapiência das Ciências Humanas que de acordo com Marinis Piemme apud Pavis (2003, p. 67): “O saber é constitutivo da encenação”. A encenação possui um enquadramento teórico, de análise, de sentido de síntese, do discurso.

O discurso da encenação, como argumenta Pavis (2007), é a sistematização de materiais textuais e cênicos, segundo um ritmo e uma interdependência próprias do espetáculo encenado. Para definir o mecanismo discursivo da encenação é preciso relacioná-lo com as condições de produção, de atuação, direção, cenografia, iluminação, dos diferentes sistemas artísticos existentes à disposição do grupo em dado momento histórico.

É nesse entendimento de encenação que acredito – até o momento – ser encenadora, como artífice da cena, posto que encontrei pessoas em trabalhos acadêmicos e artísticos, que assim como eu ocupam essa função no teatro. Função esta que coloco neste trabalho dissertativo para refletir e analisar o processo de criação de *O som que se faz debaixo d'água* sob minha assinatura.

É preciso acrescentar que alguns trabalhos acadêmicos tecem aproximações com a presente pesquisa dissertativa a exemplo de trabalhos desenvolvidos por Silvia Fernandes (2010), Adriana Mariz (2007) e Antônio Araújo Silva (2006) como significativos para a compreensão de processos de criação nas Artes Cênicas, em especial no Teatro.

Fernandes (2010) aponta para as características acerca da criação de cena e de um pensamento sobre a prática e os processos de criação no Brasil e no mundo, considerando a preexistência reflexiva em trajeto às mudanças da historicidade teatral. A autora também volta sua atenção para a compreensão dos processos artísticos como parte inseparável ao que é vivenciado como “espetáculo”; além de analisar a cena teatral contemporânea e seus procedimentos cênicos multifacetados, pelo viés de encenadores criadores como Gerald Thomas, Antônio Araújo, José Celso Martinez, dentre outros. A autora nos mostra muitos grupos que surgiram no Brasil, como o Teatro da Vertigem e a Cia. dos Atores, que encaram o teatro como pesquisa em prol de novas formas de representação e que vão pelo percurso pós-dramático, fazendo uso também da linguagem da performance.

Já Mariz (2007) mapeia e foca a criação do ator, relacionando o teatro de pesquisa ao conceito da Antropologia Teatral, contextualizando o comportamento cênico pré-expressivo e a relação prático-teórica nos trabalhos de Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Antunes Filho através de sua experiência enquanto atriz/criadora. A pesquisadora coloca o corpo como vereda em que se percebe a concepção cênica, o universo criado e a sua materialidade cênica.

Silva (2006) sistematiza sua teoria e prática, desde o surgimento do Teatro da Vertigem, nos anos 1990, e na Escola Livre de Teatro de Santo André. Talvez ele seja o mais conhecido dos investigadores em prática e teoria do processo colaborativo no Brasil. Cita-se ainda Regina Fischer (2003) que desenvolveu uma pesquisa teórica, em tese, sobre a orientação de Renato Cohen, com os estudos do teatro colaborativo, a partir da realidade do teatro da Vertigem, de São Paulo/SP.

No que concerne à prática teatral, em processos de criação coletiva ou colaborativa,¹³ desenvolvidos como proposição artística fora da universidade, nós podemos citar a Companhia do Latão (São Paulo/SP) e a experiência coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre/RS). Na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, houve um aumento de grupos que trabalham com estas metodologias: Sociedade Cênica Trans (Sociedade T), Cia. Bololô Cênica, Carmim, Clowns de Shakespeare. Empiricamente, destaco a influência da graduação em Teatro da UFRN como um dos fatores de impulso para este, considerando; a maioria dos integrantes dos grupos citados vieram da universidade.

Tal aproximação entre trabalhos acadêmicos e artísticos ajudou na elaboração e compreensão dessa escrita dissertativa, quanto ao objetivo, que é compreender como se pauta ou funciona uma criação estética contemporânea, partindo de uma metodologia colaborativa, isso na perspectiva de uma experiência de encenação que sensibiliza a prática artística e docente do elenco envolvido, considerando dessa forma a sua estética e sua pedagogia; bem como objetivou analisar o processo artístico da peça *O som que se faz debaixo d'água*. E é a partir dos objetivos propostos para essa escrita que coloco o seguinte questionamento: como identificar o processo de criação na experiência artística de quem o encena na perspectiva de grupo e de escola?

Sistematizar o processo cênico teatral na encenação *O som que se faz debaixo d'água* significa compreender os meandros de criação cênica, sua dramaturgia e o corpo do elenco enquanto receptáculo d'água para a encenação e desague para novas fontes, através do exercício da prática artística teatral, mangueando dessa forma com a função de professor da citada linguagem na Educação, considerando uma encenação em sala de aula, no caso a encenação *Estrela*, que foi construída em sala de aula com alunas e alunos do Ensino Fundamental I da Escola Municipal Celso Monteiro Furtado, na cidade de João Pessoa na Paraíba. Para tanto se fez necessário situar interlocutores nessa pesquisa que é artística, estética e pedagógica. Da Filosofia dialogamos com Merleau-Ponty (1999) para compreensão do corpo, do sensível e o mundo vivido, também com Gilles Deleuze; das investigações de processos de composição e criação em arte teatral dialogo essencialmente com Antonin Artaud (1998), buscando ainda alicerce em Patrice Pavis (2007), Eugênio Barba (1999), Constantin Stanislavski (1989), Antônio Araújo Silva (2006), Jean Jaques Roubine (1998),

Cecília Almeida Salles (2013), Sílvia Fernandez (2010) e Adriana Dantas Mariz (2007).

A dissertação está organizada em duas partes, em que no primeiro capítulo, intitulado de “EVAPORAÇÃO: DRAMATU(O)RGIAS”, explica-se a encenação enquanto meio de trabalho cênico e artístico. Nele nos aterremos à pesquisa teórica no que diz respeito à epistemologia da “encenação” segundo Antonin Artaud. Neste capítulo ainda dialogamos com as falas das atrizes e atores no que diz respeito ao que os sensibilizam na prática artística e docente.

No segundo capítulo, intitulado de “O SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D’ÁGUA: LIQUIDEZ”, mergulhamos na encenação O som que se faz debaixo d’água, descrevendo, analisando e compreendendo seu processo criativo, bem como dialogando com o sensível, o mundo vivido e o ato de criar, a partir de duas cenas de maneira mais específica. Ainda aqui abordaremos as possibilidades de aprendizado processual que confluíram na encenação escolar Estrela.

Na parte final da dissertação, elaboramos as considerações finais sobre a pesquisa, onde acentuamos ou evidenciamos pontos que acreditamos como relevantes para o encerramento dessa pesquisa.

¹³ Mais adiante pautarei a diferença conceitual e epistemológica entre essas duas formas de criação artística de grupo.

Percorso Metodológico

Para a compreensão metodológica dessa dissertação, partimos da pesquisa qualitativa descritiva, tendo como abordagem metodológica a Fenomenologia, em especial, as questões abordadas por Maurice Merleau-Ponty¹⁴ amparada no sensível e no mundo vivido da pesquisadora e dos artistas intérpretes da peça *O som que se faz debaixo d'água* e da encenação *Estrela*. Considera-se, portanto, nesta pesquisa, o processo de criação como parte da experiência vivida dos intérpretes. A fenomenologia se deixa existir e praticar como realmente é, assim se faz necessário que a descrição faça uma reflexão acima do aprendizado e da experimentação, abraçando a subjetividade do lado do ser e do tempo (MERLEAU-PONTY, 1996).

Compreendemos a pesquisa qualitativa aberta a interpretações, possibilitando narrativas ricas nas múltiplas realidades em que o fenômeno é vivenciado. A postura assumida para a compreensão do objeto estudado parte da Fenomenologia como uma atitude, reconhecendo o nosso olhar sobre o fenômeno, aquilo que se mostra para nós enquanto sujeitos pesquisadores e assumimos o mundo vivido e o sensível como método para se pensar o fenômeno pesquisado. Essa abordagem busca aporte para as interrogações decorrentes da experiência cênica, neste trabalho. De acordo com Merleau-Ponty (1996), o corpo está no mundo como constituição da subjetividade e expressividade da fala. No referencial merleau-pontiano, pode-se entender a linguagem como gestualidade e expressividade do corpo, nas percepções do outro, quando se realiza entrevistas, se colhem anotações, desenhos. A importância da fenomenologia se faz quando há a descoberta dos próprios caminhos, sentimentos e comportamento.

Esse cenário do vivido, de acordo com Merleau-Ponty apud Vieira (2012) envolve a dimensão do sensível, a afirmação da existência do ser, de uma consciência engajada, cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, tal como vivido pelo sujeito que percebe e dá sentido ao ser-no-mundo.

No que diz respeito ao sensível, a tese fenomenológica o afirma como: “[...] certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma

¹⁴ Nascido na cidade de Rochefor-Sur-Mer no dia 14 de março de 1908, viveu a maior parte de sua infância e adolescência com a mãe e os irmãos. Graduou-se em Filosofia entre 1926 e 1930. A partir de 1945 passou a lecionar na Universidade de Paris. Seu reconhecimento edificou-se à corrente de pensamento que dedicaria uma vida: a fenomenologia. A fenomenologia estuda as essências e suas problemáticas, buscando a compreensão das essências, como a essência da percepção e da consciência. A fenomenologia busca tornar-se uma ciência exata, relatando o espaço, o tempo e o mundo vivido. (CARMO, 2000).

e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286). Nessa tese fenomenológica, o sensível se apreende com os sentidos, e esse sensível não pode ser compreendido ou definido como efeito imediato de um estímulo exterior, visto que a sensação na fenomenologia merleau-pontiana não é apenas o estímulo físico que se esquiva, nem tampouco são situações que ocorrem fora do organismo, mas representa a maneira pela qual vão ao encontro dos estímulos e pela qual se referem a eles.

Para Merleau-Ponty apud Vieira (2012), o sensível é o ato de sentir, é o campo estesiológico, o quiasma, o entre. Espaço do Ser que sente e do que vai ser sentido, é também o que não foi e o que não chegou, logo, a sensibilidade. É o espaço em que o corpo nos coloca em situação de Ser que sente e sempre há um espaço do que vai ser sentido. O sensível de que fala Merleau-Ponty é o ato da radicalidade, das emoções, do próprio conhecimento.

Há uma imbricação desse cenário do sensível com o vivido e com o mundo, ou seja, com o mundo vivido enquanto fonte primordial de conhecimento, pois ao estarmos abertos a esse mundo, comunicamo-nos com ele. “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que vivo, sou aberto ao mundo, me comunico indubitavelmente com ele, mas não o posso, ele é inesgotável”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). Esse mundo é, por definição, único, é por ele que o sujeito se conhece, comunica-se com ele, sem possuí-lo, posto que ele é inesgotável.

Nesse mundo vivido e no sensível, tomados como método para se compreender o fenômeno pesquisado, faz-se necessário compreender o processo de criação na obra de arte. Os processos criativos, de acordo com Fayga Ostrower (1999), constituem um elemento de interação de dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural.

O processo de criar, como entendido pelo supracitado autor e por Salles (2013), abrange os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, transformando-o e provocando transformações em quem aprecia o que foi produzido e, ao criarmos, damos uma forma e uma ordenação a algo. A criação em dança ocorre por modos de ordenar frases gestuais, que configuram uma materialidade não verbalizada, e sim conformada no corpo que se move.

De acordo com Vieira (2016), o ato de criar abrange a capacidade de compreender, e esta por sua vez abrange a de relacionar, ordenar, configurar, significar. A criatividade permite a realização de algo novo, como uma ideia, invenção original, e\ também admite a reelaboração, apuramento de uma ideia ou de algo que já foi realizado.

No processo de criação, a criatividade do sujeito representa as capacidades únicas do ser humano (a criatividade do sujeito enquanto criador), assim como a sua própria criação que é realizada mediante essas mesmas capacidades individuais, as quais estão inseridas num

determinado contexto cultural (o sujeito criativo enquanto ser cultural). Desse modo, é de considerar que os processos criativos, de acordo com Ostrower (1999), constituem um elemento de interação de dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural.

Sendo assim, de natureza qualitativa descritiva, tendo como abordagem metodológica a Fenomenologia, e assumindo dessa forma o sensível e o mundo vivido interfaceado pelo processo criativo, essa pesquisa se justifica por entender que é possível realizar trabalhos colaborativos em teatro no espaço escolar, valendo-se da experiência formativa do espaço universitário, contribuindo para se pensar a arte para além do pensamento hegemônico do diretor. A presente pesquisa justifica-se ainda por considerer o processo de criação relevante enquanto vivência cênica dentro da estética contemporânea.

A atividade teatral *O som que se faz debaixo d'água* utiliza-se essencialmente da poética corporal à luz da compreensão enCenATIVA de um processo de criação em Teatro. Pode-se considerar nessa proposta o corpo enquanto base, processo e resultado cênico, buscando-se na pesquisa seu entendimento processual artístico na prática educativa desta pesquisadora.

1. CAPÍTULO 1: EVAPORAÇÃO

É preciso nestas páginas recapitular o meu entendimento de encenação, já que me considero encenadora, a partir dos relatos mencionados com o Grupo Cores e com o surgimento da figura de encenador como é abordada por Pavis (2007) e Roubine (1998).

Também considero aqui o conceito do termo dramaturgia para a compreensão do que para o processo de criação da peça *O som que se faz debaixo d'água*, assim como as narrativas do mundo vivido dos atores-docentes envolvidos em tal processo. Para tanto faço uma conceituação dos termos “encenação” e “dramaturgia”, para enveredar no que sensibiliza a prática artística dos que participaram dessa encenação.

Vou chamar os momentos de conceituação desses termos de “pingos” – como água que escorre, mas que também lava, mata a sede, bem como desse sensível mundo vivido dos atores/colegas/alunos com a prática do processo de criação da peça objeto de estudo de nossa dissertação.

1.1 EVAPORAÇÃO: A ENCENAÇÃO E SUAS TRANSFORMAÇÕES

Eva: primeira fêmea – de acordo com o cristianismo, costela de Adão, expulsa do paraíso. Eva mitocondrial, nosso mais recente ancestral, de acordo com a teoria da evolução, descendência matrilineal de todos os seres humanos, por linhagem feminina. Eva: gênese.

A evaporação é a água em estado de sublimação, e em movimento ela consome calor sensível e o transforma em calor latente. Vulgarmente falando, a evaporação tem o significado de sumir, sair do lugar, é a própria efemeridade do Teatro: lúbrico. A EVAPoração neste formato lúbrico e desprevensioso é a gênese de um estado de sublimação da supracitada encenação; *Eva(s) por a ação*: alteração de estado, saída do lugar, “evapora”, insurgir rapidamente, efemeridade, acontecimento imediato e passado, a própria natureza da experimentação teatral. Aqui buscamos a gênese do formato de trabalho que realizamos, considerando seu contexto histórico, social e político.

Pode-se dizer que a encenação é um complexo sistema teatral, um conjunto interligado, em que as intersecções são criadas sem que haja uma supremacia em relação à importância dos elementos/dizeres cênicos e suas contribuições mútuas.

Sobre encenação, Patrice Pavis (2013) dirá que é um conjunto interligado de expressões artísticas. Um sistema que tem na carpintaria teatral uma produção de conhecimentos destinados à relação entre a cena e o espectador. Vários elementos de

linguagens são utilizados de maneira a comunicar de forma semiótica e técnica as subjetividades e objetividades da proposta a ser encenada. A historicidade teatral demonstra que, desde a origem, em sua concepção clássica, a exigência totalizante e globalizante da encenação foi prioridade.

Ocorre-me neste instante um pensamento a respeito do pesquisador e biólogo Ludwig Von Bertalanffy (1975, p. 87), que coloca a teoria geral do sistema como uma organização abstrata do fenômeno; conjunto de relações interdependentes com objetivos em comum. Para ele, cada um dos elementos, quando em união para constituir um organismo maior, desenvolvem características que não se encontram em seus elementos isolados. Concomitante ao surgimento da encenação, enquanto linguagem teatral, surgia aos olhos do mundo, as primeiras teorias ligadas ao sistema e suas redes. O teatro seguia os avanços científicos e filosóficos de uma época.

O que há é um entrecruzamento, o que Merleau-Ponty (2012, p. 202) chamou de quiasma, uma rede orgânica de percepções e sensibilidades da carne, do corpo. Poderíamos situar assim as ligações entre o encenador, os atores, a paisagem sonora, a iluminação, o figurino, a dramaturgia e o jogo com o espectador, num co-funcionamento. E cada sentido destes elementos pode ser considerado um mundo em relação ao quiasma, e que podemos aplicar nesse entendimento de encenação.

Quiasma não é somente troca eu-outro (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do coro fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa, termina como consciência da coisa, que começa como estado de consciência termina como coisa. (MERLEAU-PONTY,2012, p.202).

Seguindo as transformações científicas, culturais e filosóficas do início do século XIX, o teatro, que era essencialmente edificado no texto e no seu escritor, passa a ter na pessoa do encenador (EmCenADor: DO CORPO e suas múltiplas percepções) novas formas de construção teatral. Em sua nomenclatura, “encenador” acontece perante uma mudança paradigmática no tratamento ao drama em sua concepção aristotélica da palavra. Mas o seu surgimento viria a colocar a teatralidade em conflito: o que é teatro? Quais suas fronteiras? Anterior a este período, seria anacrônico assim chamá-lo, ainda de acordo com Pavis (2013). Já a direção de atores é “[...] uma expressão mais recente, relação de trabalho no decorrer dos ensaios entre o encenador e os artistas, particularmente, os atores” (PAVIS, 2013, p.04).

De acordo com o autor referenciado é preciso compreender a historicidade da encenação, para melhor conceber sua terminologia o seu *modus operandi*. Seus meios procedimentais também serviriam ao pedagógico da cena? A forma de realizar a atividade teatral também seria colocada em conflito na modernidade. A encenação é uma mudança paradigmática que irá apontar novas concepções no processo teatral, em seus procedimentos e resoluções estéticas.

Tal qual como a entendemos a encenação teve início no século XIX, época dos encenadores. O estudo de cena e representatividade já existiam, mas a partir desse período há um sentido considerando elementos cênicos, como figurino, iluminação, cenários, todos os aspectos ligados ao *continuum* espaço-tempo, compreendendo também ações e movimentos dos atores e/ou bailarinos.

Historicamente é importante situar que a encenação não surgiu ao acaso, foi um desenvolvimento humano como aponta Jean-Jacques Roubine (1998, p. 15). O advento das tecnologias, o uso da energia elétrica, da manipulação do gás, novas tecnologias que serviriam também à cena, assim como, e, sobretudo, a reflexão dos pensadores de Teatro que se incomodavam com os atores e suas “interpretações” textuais da época e buscavam interpretações diferenciadas, mais verdadeiras, corporais e menos grotescas¹⁵.

¹⁵ André Antoine (1858-1943) foi considerado por Roubine (1998, p. 31) como o primeiro encenador na França, no sentido moderno da palavra, mesmo que seguindo a corrente naturalista (o teatro contemporâneo abraçará outros direcionamentos), distinguiu bem a diferença entre um encenador e o diretor: “[...] O diretor ‘desempacotava’ uma peça a serviço dos autores e de atores célebres”, dizia Roubine (1998, p. 45). Preocupava-se com marcações, entradas e saídas, uma disposição em cena. A verdadeira encenação dá um sentido absoluto não à peça, mas ao teatro como um movimento estético, político e filosófico. Constantin Stanislavski, diretor teatral, de acordo com Roubine (1998), tinha a mesma atitude que Antoine frente ao teatro do artifício, bem como uma tradição fossilizada, pois lutava contra estereótipos, buscava uma verdade singular da cena e dos atores, em detrimento à verdade geral. Criou métodos de trabalho para os atores a partir de suas emoções (que viria a abandonar mais tarde, entendendo a emoção como involuntária) e das ações psicofísicas como base para a transmissão das emoções. Quando escreveu *O trabalho do ator sobre si mesmo*, tornou-se uma das bases do teatro moderno, propondo uma atitude corporal verdadeira para personagens interpretadas por atores. Stanislavski buscava a confluência entre teatro e vida, uma radicalização de sentidos reais e de empatia entre público e atores; uma identificação por verossimilhança. As mudanças sociais, históricas e tecnológicas neste período promoveram um novo entendimento do que poderia ser o Teatro e o que era. As rupturas mais radicais vão ocorrer entre os anos 1930 e 1940, com Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Considerando que Grotowski, Meyerhold e Eugenio Barba, vão ter em suas raízes o trabalho de Stanislavski, mesmo que com outros procedimentos. Bertolt Brecht propôs um teatro reflexivo e político, através da cena dialética e de métodos cênicos diferenciados. Ele não pretendia que o público fosse tomado pela atuação dos atores como queria Stanislavski. Brecht quer a atenção do público, mas em reflexão, em despertar perante os acontecimentos da sociedade. Para o dramaturgo alemão a encenação é de suma importância, pois somente a partir da atitude dos atores, das sonoridades, do cenário e demais elementos é que o seu pensamento se completará na cena teatral causando o efeito desejado e impactando o público via “Teatro Épico”, que privilegiava o contexto social, histórico e político do teatro em detrimento a catarse grega ou aos procedimentos de identificação natural de Stanislavski e Antoine. Neste tipo de teatro o espectador era convidado à reflexão crítica das cenas através de procedimentos como o estranhamento ou distanciamento e o teatro didático. (PEIXOTO, 1974). Mas, é preciso dizer que tanto Stanislavski quanto Brecht colocaram o teatro em cheque: sua função, sua estética e o seu processo de desenvolvimento cênico, seu espaço de apresentação e um pensamento voltado ao público, ao espectador: aproximar-lo intimamente ou distanciá-lo criticamente.

Na seara dos dramaturgos que influenciaram e revolucionaram o conceito de encenação, alicerço esta pesquisa na proposta de Antonin Artaud e o teatro da crueldade. Como a crueldade se faz teatral? Mas o que é crueldade? A fome de crianças e morte em abandono dos velhos? Feridas abertas, chagas nos olhos, em toda a pele, pus, sangue? Doenças, guerras, podridão? Tal qual a conhecemos em senso comum, a crueldade nos remete ao dolorido, ao caos da vida e morte. A crueldade seria uma experiência em horror. Quando a colocamos em destaque é de uma forma extrema a alguma ação violenta ou catastrófica. Mas o autor nos instiga: “não se trata, nessa crueldade, nem de sadismo, nem de sangue [...]. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo [...] e não no sentido que geralmente lhe é atribuído” (ARTAUD, 2006, p. 119).

Excluímos da crueldade sua retidão, suas formas e suas forças, que se relacionam com o seu físico e o seu cultural, numa complexa experimentação ética. Em seu sentido físico, Artaud comprehende a crueldade em estado de guerra e sob sua própria condição de paciente psiquiátrico como exemplos diretos. A crueldade física é a mais certeira prova da nossa existência e o Teatro é a possibilidade de exposição dessa crueldade.

Em suas montagens cênicas, usava de bastante elementos que representassem a dor, o sangue, mas não no sentido de uma representação do que há de pior na humanidade, mas no sentido de se criar um outro lugar, um outro espaço que não seja o real, assim fazendo de certas regulamentações da vida, uma atividade de criação poética, potencializando o exercício vital. Não há uma estabilidade à teoria do teatro da crueldade artaudiano. Tal qual defende, a crueldade é o lugar da dúvida, da confusão, da ausência de camadas, uma fresta da vida em sua crueza. (ARTAUD, 1984).

Culturalmente, a crueldade se estabelece nas “máquinas de cópia humana”, na coerção (da forma de vida e de morte), das categorias e signos evidenciados nos corpos ao longo da existência, de como se organiza a sensibilidade. Diligenciar a crueldade é se colocar em frente aquilo que nos é negado. O escritor francês adiciona: “uma espécie de vida liberada, que ponha de lado a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo” (1978, p. 139). A institucionalização do homem “age” através das formas a que este se territorializa, no sentido deleuziano da questão, e na manutenção dessas formas. Como coloca Deleuze (1976. p. 62) a “cultura é adestramento e seleção” e o pensamento é obra concebível, o pensamento que se faz forçado a pensar, como engendramento de criação, a partir das ideias de Artaud.

O elemento diferencial, na criação artaudiana, não busca a ideia como um modelo de representação, ficção ou realidade, mas em uma natureza problemática em sua objetividade e

subjetividade. O dramaturgo francês evidencia em seus escritos poéticos, quase manifestos, um renascimento da cultura, da linguagem e da própria humanidade. Aceitava a interrogação como uma via, como atitude fenomenológica, quando coloca o estar no mundo em busca de virtualidades e os elementos “vivos” da vida como sua crueldade (eu poderia sugerir). O encenador acreditava que o verdadeiro teatro estava sendo morto por uma cultura fraca e distinta da vida, sem plenitude. Para que este teatro fosse vivo, orgânico e não oculto, precisaria romper com as formas vazias. Em suas palavras: “[...] o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir” (ARTAUD, 1984, p.7). Ele postulava à encenação um caráter ritualístico, vivo e orgânico.

Na ótica da metafísica artaudiana, a cena seria a linguagem concreta do Teatro, ele a considerava poética e mágica, entre a metafísica e a alquimia. Por linguagem coo. autor diz em *O Teatro e seu Duplo*, que a cena é um lugar concreto e físico que deve ser estabelecida por meio de uma linguagem que independa da palavra e tenha no sentido sua expressão: “Esta linguagem que evoca no espírito imagens de uma poesia natural (o espiritual) intensa dá bem a ideia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço, independente da linguagem articulada” (ARTAUD, 1998, p. 54).

O encenador citado propunha o rompimento em cena com a palavra dita em seu sentido literal. Em conformidade ao seu período, a meu ver, o artista propunha um teatro de sentidos, emoções e novas experiências no contexto cênico, um estar fenomenológico.

Nesta acepção, atrelo a cena no sentido que Artaud (e, posteriormente, Grotowski) defendia, ou seja, a definição de “quale”, enquanto encenação (de organismo vivo, sistema vivo) na existência atmosférica, enquanto existência cênica, numa perspectiva fenomenológica merleau-pontiana. A solidariedade dos agentes estruturantes da “quale” se aplica em determinada configuração, podendo ter uma flexibilidade de texturas. A cena enquanto fenômeno pode ser metálica ou porosa e depender da sua participação de vizinhança.

Assim sendo, a cena, ao olhar de Artaud (1998, p. 24), seria uma proposta metodológica. O dramaturgo e encenador francês ratifica: “[...] e porque não imaginar uma peça composta diretamente em cena, realizada em cena?”. Ele disse ainda que o teatro voltaria a ter verdade quando a cena eclodisse por sua visualidade, sua linguagem, seus símbolos e seus temas enquanto preposição em detrimento ao texto, enquanto mola propulsora do teatro.

As proposições do dramaturgo francês vieram a influenciar encenadores como Jerzy Grotowski, que estabeleceu novos lugares para as práticas de teatro, na sua estética, na sua filosofia e nos seus processos de criação. O primeiro, que a partir de tais influências, incorporou na sua base teatral as propostas artaudianas, ligadas ao ritual e a potência vital como também os ensinamentos sobre o método das ações físicas de Stanislavski. Sobre essa influência Grotowski (1976, p. 2) diz que:

O método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas extraídas destas fontes (embora algumas vezes adaptemos alguns elementos para nosso uso). Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques [...] O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta técnica de transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explorando uma espécie de “transiluminação”.

Grotowski viveu na fase da expansão do cinema e da cultura de massa e propôs ao teatro uma ruptura com qualquer técnica ou artifício, já o cinema realizaria melhor esta função. Ele propunha a encenação – o “teatro pobre” – de simplicidade radical, devolvendo ao teatro sua natureza mais verdadeira, tirando-lhe tudo que não fosse essencial, revelando a espinha dorsal do teatro enquanto instrumento de realização.

O encenador polonês assumia que a verdade teatral se fazia entre o ator e o espectador. A ligação entre estes era a força e o sentido do teatro. Este encontro seria a força e a razão de existência do teatro. Neste encontro o ator deve se sacrificar em nome do teatro, expandir sua existência (como também propusera Artaud), ser um “ator santo”, um investigador de si mesmo, em nome da criação. Através de um ato de sacrifício do ator (base artaudiana) este encontro deve ser marcado por grande vitalidade e essência, deve ser uma experiência transcendental e reveladora. Assim sendo, o ator precisaria ser mais que um técnico e habilidoso representante de personagem.

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo - a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo -, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras. (GROTOWSKI, 1987, p. 23).

Para que o teatro não competisse com o cinema e se tornasse espetacular, de acordo com Grotowsk (1987) os atores deveriam praticar o método das ações físicas, criado pelo

dramaturgo moscovita Stanislavski, mas atribuindo-lhes novos patamares que estimulasse o desbloqueio físico e propiciassem novas experiências sensoriais.

Grotowski, Stanislavski, Brecht e Artaud inauguraram um fazer teatral revolucionário no século XX por causa de suas pedagogias, manifestos, ideologias e estética. É fato afirmar que os encenadores citados influenciaram as técnicas e as estéticas da encenação na contemporaneidade e contribuíram para a reflexão do conceito de encenação ao longo do século XX e no século XXI. Neste contexto, o conceito de “encenação” foi se consolidando assim como também investigações acadêmicas e artísticas em relação a sua forma de desenvolvimento. Pavis (2010, p. 45) esclarece que:

A encenação, pelo menos aquela consciente de si mesma, surgiu quando parecia ser necessário mostrar no palco de que maneira o encenador poderia indicar a forma de ler uma obra dramática, que se tornou muito complexa para ser decifrada de maneira única, por um público homogêneo. A encenação dizia respeito, nessa circunstância, a uma obra literária, e não importa a qual espetáculo visual. Ela surgiu num momento de crise da linguagem e da representação, uma crise como tantas outras que o teatro conheceu.

O historiador teatral citado apresenta uma passagem da compreensão epistemológica do fenômeno da cena como reproduutor textual, para uma compreensão dos elementos cênicos de representações do discurso cênico em todas as suas potencialidades, inclusive enquanto experiência, enquanto lugar de espectador. As várias formas de pensar o teatro que surgiram com o advento da encenação e seus desdobramentos, apresentaram mecanismos de feituras cênicas sem que uma inviabilizasse a outra. A experiência de criação de encenação é amplamente pedagógica: em atitudes, procedimentos e conceitos. Os elementos se constituem em categorias do saber da cena: atuação, iluminação, maquiagem, figurino, sonoridades etc. A relação e como se dará essa relação com o espectador só é possível no ato da encenação.

De acordo com este novo prisma da situação teatral que surge com o desenvolvimento da encenação, via mecanismo de aprendizagem da cena, com as vicissitudes tecnológicas e do processo dramatúrgico no período da cena contemporânea ou pós-moderna, o teatro vai também ampliar sua relação com a autoria da obra, com sua dramaturgia, inclusive conceitualmente. Muitas vozes ecoarão no seu fazer cênico.

Como fazer e quem faz este Teatro? Corpos em suas múltiplas corporeidades, o artista enquanto sujeito às suas criações e as percepções (indissociável de sua vivência) influenciaram a construção estética e dramatúrgica da cena, tendo o espectador como partícipe desta.

Pode-se supor que este foi o momento mais emblemático e decisivo para o teatro atual: o do seu entendimento a partir das relações entre seus integrantes, considerando como integrante também o espectador. A compreensão da encenação, como uma atmosfera cênica complexa, é recente: ainda é gigante a influência de textos e roteiros lineares na dramaturgia (via cinema, novela, séries) e possivelmente ainda ocorrerá por um espaço cronológico ainda maior. O afloramento da sensibilidade enquanto elemento dramatúrgico do corpo presente, talvez só se passe a vivenciar em uma experiência teatral – por sua efemeridade, carpintaria, seus corpos visíveis e audíveis, as vozes dos atores, seus suores, cheiros e a atmosfera que se instauram.

A partir daí, a liberdade da linguagem cênica se expandiria num processo fronteiriço entre seus fazedores e a atuação mútua entre os criadores teatrais em consonância com o teatro colaborativo como processo contemporâneo de criação em Teatro.

O processo colaborativo caracteriza-se pela montagem da cena como principal fonte de criação para roteiro, texto, figurino, maquiagem, luz e é possível que uma de suas principais características seja esta. Desenvolve-se com a participação de todos da equipe, da sua concepção inicial a sua concepção final. Sem hierarquia preestabelecida nas proposições e com interferência recíproca, que não implicam na decomposição das identidades criadoras, mas em sua autonomia e abrangência de conhecimentos (NICOLETE, 2005).

Com raiz na criação coletiva, o processo colaborativo é um processo contemporâneo de criação em teatro. No Brasil foi uma herança dos encenadores da década de 1980 e também da quebra paradigmática do conceito de dramaturgia e da situação do ator, que assume as suas criações, o ator-criador. Necessitava-se de uma horizontalidade para que houvesse múltiplas interferências (GUINSBURG, 2009).

Nesse tipo de processo, cada integrante tem sua relevância e funções previamente estabelecidas: ator, dramaturgo, diretor, iluminador, figurinista, sonoplasta etc.; no entanto, as práticas de desenvolvimento, concepção e decisões são comuns a todos, em todas as áreas. Antônio Araújo Silva, diretor do Teatro da Vertigem é um dos principais estudiosos e teóricos da metodologia no Brasil, para ele:

A referida dinâmica – numa definição sucinta – se constitui num modo de criação em que cada um dos integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, tem espaço propositivo garantido. Além disso, ela não se estrutura sobre hierarquias rígidas, produzindo, ao final, uma obra cuja autoria é dividida por todos. [...] numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou comhierarquias

móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (SILVA, 2008, p. 130).

Não existe uma única metodologia para se trabalhar o teatro colaborativo. As práticas de criação numa encenação no teatro contemporâneo são híbridas e acontecem simultaneamente com diferentes nomenclaturas.

O teatro pós-dramático do pesquisador teórico alemão Lehmann (2007) aponta algumas características relevantes que também podem pertencer ao processo colaborativo, a saber: a encenação como cerimônia, a eliminação da síntese, a sinestesia e o texto da performance.

Na encenação, como cerimônia, existe uma ruptura com o textocentrismo ou o logocentrismo. O novo teatro apresenta uma cena que se estabelece a partir da abrangência de estados interiores e exteriores e menos abrangência dos conflitos do enredo. O teatro passa a ser compreendido como um ritual, uma cerimônia, uma profusão de procedimentos, surge sem obrigatoriedade de referências, mas rendendo percepções e sensações difusas (LEHMANN, 2007, p. 137).

Na eliminação da síntese, de acordo com Lehmann (2007, p. 139), o teatro, não precisa significar algo, no sentido análogo e preciso. Sobrecede-se o encandeamento significante/significado e compõe-se uma manifestação ou gesticulação que provem e emana sentido. A percepção deixa de ser concludente e se torna fragmentada. Há um sistema instável de percepção da realidade. Já a sinestesia relaciona estados corporais contínuos em adjeção com situações apresentadas. A percepção do espectador é variável condicionada à conexão de sentidos ou à abolição de expectativas.

Pode-se ainda, seguindo o pensamento de Lehmann (2007, p. 143), estruturar três níveis de representação teatral: o texto linguístico, o texto da encenação e o texto da performance. O texto linguístico faz referência ao texto escrito e/ou oralizado. O texto da encenação é moldado pela transformação dos atores que modificam o próprio texto, o figurino, a luz e a temporalidade. (Idem).

Mas de forma geral trabalha-se com um tema proposto por qualquer integrante do grupo e discutido por todos. O acesso às investigações processuais é irrestrito e o processo colaborativo é dialógico por definição. Isso significa que a confrontação e o surgimento de novas ideias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os motores de seu desenvolvimento (GUINSBURG, 2009).

Renato Cohen (2004, p. 327), nas pesquisas sobre os processos de criação nas práticas das artes contemporâneas, contaminou o teatro por outras mídias (artes plásticas, dança, música, performance), tornando híbridas as suas criações. Desenvolveu em suas últimas pesquisas o que seria um processo midiático, o pós-teatro:

A cena Pós-Teatral é a cena ampliada, [...]. Uma cena que altera as noções de presença, corpo, espaço, tempo, textualidade, pela inserção da simultaneidade, da velocidade e que – ao mesmo tempo – é plena de dramaticidade ao figurar o acontecimento, [...], em escala social e subjetiva (COHEN, 2004, p. 329).

Cohen incorporou as mudanças do trajeto, o atravessamento das multiplicidades, incompletude dos significados, produzindo uma cena diferente, na qual o acidente configura uma realidade existencial. Para ele, a criação/encenação:

[...] pelo *work in process* tem as seguintes características principais que o diferenciam de outras formas de procedimento criativo: não parte de condições estabelecidas a priori (texto, autoria, mapa de personagens); opera-se através da hibridização e superposição de conteúdos e estruturas; organiza-se por meio de leitmotiv ou linhas de força em que a ação dos performers em laboratórios interfere na construção do roteiro / *Storyboard*; implica em iteratividade e sucessivas mutações, evitando cristalizar-se enquanto produto final; substitui a narrativa clássica, temporal e causal, pela organização espacial sincrônica, desmochando o paralelismo entre sentido e representação. (COHEN, 2004, p. 334).

Possivelmente um processo de constituição cênica colaborativo, por ser gestado pelo grupo que o cria e por atores-performers, é conduzido de duas maneiras: uma intuitiva (sensitiva e vivencial) e a outra laboratorial.

Essa metodologia do processo colaborativo, que pode ser vivenciada de múltiplas formas e por meio de variados mecanismos da linguagem, apresenta características de alteridade e quebra de hierarquias, edifica-se na igualdade dos sujeitos, dos seus lugares e das suas vozes durante o processo de encenação. Para isso, torna-se importante discutir o processo colaborativo enquanto polifônico e reverberador dessas vozes que se inserem dentro do processo.

Segundo Silva (2008), o papel das funções é o aspecto axial definidor desse modo de criação. Polifônico, por seu caráter heterogêneo e individualizado (como na música, em que várias vozes produzem uma única melodia e ou ritmo). Na obra polifônica o diálogo e o confronto são características inerentes da relação entre as vozes significantes do discurso cênico que, para Artaud (1998), é a sua materialidade. No processo colaborativo, essa capacidade criadora vai ser direcionada para uma determinada função, que será reverberada

por outro sujeito, ou seja, a criação sofre alterações, por ser alvo de sugestões, será contaminada pelo outro, pelos seres que se constituem no processo.

O processo colaborativo implica, portanto, em uma contaminação. Trata-se de uma espécie de caos criativo organizado (ou não) e participativo, em que se torna necessário apropriar-se da função do outro, o que irá gerar, consequentemente, relações de alteridade e risco. Essa contaminação se estende ao espectador e essa integração do espectador à obra se configura como uma das características dos processos colaborativos.

Essa posição transversal e esse olhar intrínseco da cena deve vir acompanhado de outro prisma, uma “visão obs(c)ena” do espectador. Observador de Cena, como um *voyeur* estimulado por sua percepção cênica a prazeres estéticos (agradáveis e/ou desconfortantes), assim sensibilizado à experiência de criações em estímulos diferenciados.

O autor-espectador tem de olhar para si e para o mundo ao mesmo tempo, e sua criação é a própria medida deste se colocar no mundo. Ele não pode se anular, aceitando totalmente as questões do outro em detrimento das suas, como também não pode impor a qualquer custo suas ideias, sem ouvir o outro. Em ambos os casos, o processo se empobrece, pois perde a dimensão do diálogo, da interação, necessários para sua evolução (REWALD, 1998, p. 50).

1.2 PINGOS DE DRAMATURGIA

Para compreender *O som que se faz debaixo d'água* faz-se necessário entender a ilustração, o contorno e a poesia no brincar da escrita cênica, dos neologismos durante todo trabalho. Para tanto foi criado o termo “DRAMATU(O)RGIA”, bastante usado por nós em ensaio, um jogo despretensioso entre dois termos para buscar um entendimento do que se fazia enquanto processo cênico.

Começarei pelo “fundo” da palavra para resguardar o sentido da proposta: orgia, que de acordo com o Dicionário online de português (2016) é uma “palavra substantiva feminina”, e denota “ações subversivas, seu significado remete à libertinagem, sexo grupal, prazer coletivo, festividade na qual se sobressaem a euforia, excesso de bebidas, desregramento e libertinagem; bacanal”.

Considero a “dramatuorgia” uma metáfora do fazer cênico nestes processos (*As cores avessas de Frida Kahlo, Simulacro e O som que se faz debaixo d'água*): a liberdade irrestrita de ações, textos, signos, falas, propostas. Não no sentido metafórico de substituição,

mas de organizar uma experiência em detrimento à outra. De transitar no que não se traduz e sua potência do vivido, até uma escrita cênica.

Para a compreensão de dramaturgia, explico a seguir um melhor desenvolvimento do conceito, retomando o processo colaborativo e suas implicações. As mudanças e transformações ocorridas no viés da criação, da estética, das provocações em arte e no campo dramatúrgico, não foram suaves, o estudo da linguagem, aparentemente, ainda não abarca tais vicissitudes em sua celeridade. As categorias do científico, político e do simbólico foram transfiguradas em crise de representação, potencializando a criação.

A dramaturgia, em sua acepção mais conhecida e difundida no inconsciente coletivo, é de restrição literária. O texto, durante séculos, foi a mola propulsora do teatro. O diretor e o dramaturgo eram os criadores, edificados pelas ações das palavras, das ações geradas pelos conflitos, dos prólogos e dos epílogos. O modelo cartesiano compreendido ao corpo e à representação da linguagem foram os primeiros passos para a provação de Antonin Artaud à dramaturgia, que viria a influenciar os modelos vigentes até a atualidade, estabelecendo assim, uma crise e mudança na dramaturgia. (DELEUZE, 1997).

O drama enquanto pesquisa ainda é vinculado mais fortemente a formalidades narrativas e ficcionais: uma relação entre trama e personagem, de linguagem figurativa e linear, uma representação com princípios clássicos do modelo do fazer/escrever teatral. De acordo com o pesquisador Stephan Baumgärtel (2011, p. 5), este modelo de conceber a dramaturgia vai ser confrontado por autores europeus, a partir dos nos anos de 1960 e de 1970. Autores, a exemplo de Peter Handke, Michel Vinaver e Heiner Müller, já não buscavam mais a relação ficcional do conflito realista. “Esses autores difundiram uma escrita teatral que solapa os fundamentos do drama e coloca em questão os princípios da mimese realista” (BAUMGÄRTEL, 2011, p. 2).

Essa rejeição aos modelos tradicionais de criar, desmistifica a concepção aristotélica de dramaturgia, a saber: a organização de ações humanas de forma coerente, provocando fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo ou maravilhamento e providencia novos caminhos na escrita teatral, como fez Antonin Artaud, que colocou sua poesia em carne, usou o corpo como comunicação e esfera de conhecimento, e que também propunha sucumbir a supremacia da razão, dramaturgicamente, através de um novo corpo, um corpo que excluísse a tragédia grega e a filosofia, um corpo sem juízo, “É que o juízo implica uma verdadeira organização dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juízes e julgados, e o juízo de deus é precisamente o poder de organizar ao infinito” (DELEUZE, 1997, p. 148).

Os obstáculos a este novo tipo de corpo devem ser sucumbidos, daí emerge a destruição como um processo de evocação física a esse corpo. Para Artaud (1993, p. 81), a残酷 é a convocação física da emoção, a ação levada ao extremo é a renovação do teatro e “[...] tudo o que age é uma残酷”. “A残酷 é a consciência, é a lucidez exposta”, dirá Derrida (1979, p. 65).

A crise da escrita dramatúrgica tornou-se visível também no Brasil no período da ditadura militar e antes da queda do muro de Berlim. Pode-se dizer que as mudanças políticas globais e locais influenciaram diretamente no processo de busca de liberdade, autonomia e pluralidade no fazer, na vivência da dramaturgia teatral.

Em 1981, Mariângela Alves de Lima (apud BAUMGÄRTEL, 2011, p. 3) apontava as questões da sociedade brasileira como “[...] complexas e contraditórias impossíveis de serem representadas via uma dramaturgia analógica em procedimentos realistas”. Sobre a crise da composição de uma dramaturgia, Baumgärtel vai dizer que:

De fato, a crise do drama enquanto forma teatral fez com que alguns dramaturgos brasileiros começaram a experimentar com formatos pré-dramáticos (o Auto, a missa, o mistério) ou não dramáticos (a peça monológica, a peça simbolista, a peça paisagem) introduzindo no formato do drama elementos alheios à estética representacional realista do drama, como por exemplo, o fantástico e o surreal com suas transformações dos eixos temporais e locais da ação, e mais importantes ainda, utilizando uma linguagem poetizada ou até jogos de linguagem. Estamos perante uma busca dramatúrgica que tenta substituir a lógica do realismo burguês não só por uma lógica não realista, mas por uma escrita com uma multiplicidade de centros. Ela trabalha com a forma do drama, inserindo nela outras percepções epistemológicas, e, portanto, outras lógicas cênicas. No meu ver, essa multiplicidade de vetores temáticos e estruturalistas, junto com a relativa autonomia das linguagens cênicas, faz com que a lógica dos textos teatrais deve ser compreendida como uma estética de produção. (BAUMGARTEL, 2011, p. 4)

A textualidade entendida por Baumgärtel (2011, p. 08) a partir de sua leitura de Derrida é uma descoberta minuciosa e incongruente do texto. Esta característica, de acordo com o pesquisador, não implica descomendimento ou super-valorização, mas na substituição do lógico racionalismo cartesiano por “[...] uma dinâmica de signos que remete a diferentes forças transindividuais (sociais, libidinais, espirituais), as quais a consciência racional-afetiva corporal do ser humano apenas organiza”. (Idem).

A textualidade passa a ser, para além de uma crença discursiva no racional, uma multiplicação de vários focos e núcleos, transformando o agente em vozes desambiguadas incapacitando o funcionamento de uma única via de compreensão para esta textualidade, através de signos diversos. O texto perde seu protagonismo abrindo possibilidades para novas

dramaturgias, a exemplo do encenador, do ator, do espectador. Barba (apud SALLES, 2013) diz que a dramaturgia é um sistema vivo, orgânico, em que devem pulsar muitas dramaturgias.

Ainda sobre o conceito de dramaturgia, Pavis (2003) comenta que Artaud, Grotowski e Barba vão interrogar o fenômeno teatral a partir da dilaceração das noções de ação, texto e dramaturgia. Barba e Savarese (1995, p. 69) complementam esse entendimento dizendo que: “[...] Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e os espaços, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua sinestesia, é uma ação”.

Nessa direção, Lehmann (2007, p. 22) coloca a crise por um teatro não dramático como um texto para além do *logos*, uma crise na estrutura dramática e em sua arquitetura. O autor citado complementa dizendo que: “O novo teatro, de acordo com o que ouvimos e lemos, não é isto, não é aquilo e nem outra coisa: predomina a ausência de categorias e palavras para a determinação positiva e a descrição daquilo que ele é”.

Considerando as fundamentações teóricas para um entendimento de dramaturgia a partir dos autores citados, entendemos que o processo colaborativo se apresenta como uma das possibilidades de se refletir sobre a cena teatral na contemporaneidade com suas encenações e dramaturgias. No processo de construção da peça *O som que se faz debaixo d'água*, foi essencial para a sua construção cênica e dramatúrgica a colaboração dos atores, músicos, performers, iluminador e encenador.

Na construção dramatúrgica, o responsável pelo processo colaborativo acompanha igualmente o processo, seus sons e ruídos, suas texturas e tonalidades. Propõe laboratórios dramatúrgicos, ouve o encenador, o ator, o iluminador, o figurinista. Abrangendo dos mais simples aos mais complexos elementos criadores, utilizam-se das ideias, imagens, das proposições do elenco, até que chegue a um momento satisfatório e comum, sem coibir a autonomia criadora. Pois não se trata de um escritor ou um dramaturgo, mas assumir uma posição transversal dentro do processo. (NICOLETE, 2005, p. 30).

Nos processos colaborativos, a ausência de hierarquia no comando destes tornou a dramaturgia plural, considerando a linguagem da palavra, da dança, dos movimentos corpóreos, da iluminação, figurino, do cenário, da recepção do espectador. A essas variadas demandas, ligações híbridas e complementares, Renato Cohen (2004, p. 23) chama de hipertexto. O hipertexto é uma orquestra cênica que se dá através da cena polifônica, polissêmica e fundamentada na plurissignagem.

A experiência “ObsCena” deve buscar revelações de um corpo dilatado ao outro corpo, dos diálogos, dos conflitos e das buscas mútuas e as camadas (escamas) que se mostram resplandecentes e se raspam quando a vitalidade e a essência do processo se mostrar superior. Assim a OBServação de Cena deve transcender o lugar de passividade: é criativa, inquieta, atuante.

2. CAPÍTULO 2: *O SOM QUE SE FAZ DEBAIXO D'ÁGUA – LIQUIDEZ*

2.1 DRAMATU(O)RGIA: CORPOS EM CONDEN(S)AÇÃO

Condensação é o processo pelo qual o vapor d'água muda para o estado líquido. Nele as moléculas de água precisam liberar energia (calor latente de condensação) equivalente à absorvida na evaporação. (GRIMM, 1999).

No sentido figurado, condensação poder-se-ia dizer a respeito da síntese, resumo de uma essência fragmentária, sua concisão.

Desde que estreei minha predisposição de vida artística, por mim e pelo que sou socialmente, profissionalmente, em coletivo e como pequeno fragmento do todo, só me comprehendo neste lugar, uma pessoa em experiência no Teatro, aliada a outras pessoas e experiências de construção. Por que este lugar leva a inúmeros outros, umas cem milhões de possibilidades, parcerias, olhares, vozes, mãos: só me resta entender como o lugar do outro, a experiência alheia me provoca, me faz pesquisar, criar, instigar à criação.

Reconheço-me como criadora, interdependente de meus parceiros e parceiras: as decisões, geralmente, seguem este lugar, da condensação à liquidez, de juntos sermos calor, ação, transformação, para fluirmos líquidos. Utilizei na peça *O som que se faz debaixo d'água* uma escrita que buscasse a orgia da incoerência textual, da dramaturgia difusa em esferas, camadas, confundindo-se com o próprio conceito de encenação. Considera-se aqui dramaturgia como o sistema que tem como matriz de criação “o feminino”, depoimentos dos atores/criadores, músicos/criadores, iluminadora/criadora, através de uma memória corporal que, incitada por práticas corporais e poéticas, resgate essas lembranças sensorialmente, condicionando a entrega de si, a recepção do outro e a troca de experiências à sagrada experimentação cênica, fazendo do corpo um lugar desterritorializado e contaminado pelo coletivo, na construção de uma dramaturgia que busque o caráter ritualístico em Teatro.

A dramatu(o)rgia renasce permanentemente por ser potencialmente criativa e renovadora. A dramatu(o)rgia desse processo pesquisa uma poesia cênica que visa alcançar uma liberdade das palavras, das imagens, do espaço, das ações teatrais. O hipertexto enquanto possibilidade dramatúrgica pode ter favorecido a compreensão de múltiplas informações cênicas utilizadas no processo: movimentos, signos, imagens, sabores, gritos e sussurros.

Essa dramaturgia tenta extrapolar a formalidade cênica, extinguir as ações do conflito enquanto elemento constituinte do drama e se transportar esteticamente às confluências do elenco em imagens e representações.

Esse trabalho cênico, dramatúrgico, pode ser visto como um fragmento social, disseminado, múltiplo, em diluições e alternâncias entre as vozes do espetáculo, onde se abarcam as poéticas propositivas do elenco em suas diferenças e similaridades.

Assim, mesmo sendo somente ondas deste mar imenso que é a criação, busco apresentar algumas percepções do elenco – atrizes, atores, musicista, músico, iluminadora e figurinista. Como criadores, eu poderia colocar, fazendo um jogo neologístico, o título “Conden(S)Ação” – o “condenar a ação” – como parte inquestionável do trabalho, dos corpos e suas experiências no processo de criação colaborativo da encenação *O som que se faz debaixo d'água* e como esta experiência deságua concomitante a um processo escolar. Salles (2009, p. 26) diz que a forma de criar de um artista é sempre exclusivo e revelador porque “cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos, que serão aqui discutidos são absolutamente únicas”.

Assumindo conceitualmente nesta escrita que o teatro de criação colaborativa tem um lugar diferente do teatro de criação coletiva (ARAÚJO, 2008), como explicado anteriormente, estabeleço aqui por uma necessidade de compreensão deste processo cênico o doar e o receber sensível dos envolvidos no processo.

Enquanto “ser-no-mundo”, a sensibilidade existe como experiência, no que é vivido, sentir é pré-objetivo, numa relação de reflexão do ser pelo “eu, pelo outro, pelas coisas”. “A evidência que se tem do outro, parte da sensibilidade, e há uma universalidade do sentir, uma vez que se vive o mesmo mundo, um corpo que entra em contato com o outro”. (MERLEAU-PONTY apud VIEIRA, 2008).

A definição do que é teatro está cada vez mais complexa devido a sua junção com a vida e seus limites fronteiriços e de territorialidades entrelaçados, contaminados pelas linguagens diversas. Como colocada na breve conceituação de encenação, a mudança paradigmática do Teatro ocorreu frente ao novo tratamento dado ao ator e ao espectador, a constatação de seus corpos sensíveis. Os novos encenadores sistematizam novas dinâmicas da cena a partir do trabalho do ator, do processo, do corpo, da criação. De acordo com Artaud (2006, p. 92) a criação é um exercício da crueldade, “[...] É com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado”.

Nesse contexto, busco refletir as aproximações entre a forma da arte, do teatro que proponho ao pensamento artaudiano, entrelinhar a fenomenologia pontyana como

metodologia e rede de pensamento a respeito do meu processo de criação, enquanto artista, docente, vivente. Para Artaud, a ligação entre vida e arte é imprescindível. Jacques Derrida (1971) faz um paralelo entre a fala crítica e a fala clínica em Artaud, evidenciando o erro em buscar separar a obra e a loucura no teatrólogo: ambos reivindicam a proteção dos sentidos e a unicidade do criador. Colocava as próprias palavras como algo que não devesse ser seguido como um sopro, longe do seu corpo, “esta forma de teatro exige um esforço também para a vida, pois é a partir do desvendamento da vida que se pode interpenetrar teatro e vida” (ARTAUD, 2004, p. 51).

Assim, explano sobre as convergências entre meu trabalho de encenadora e os demais elementos constituintes da/na cena através dos propositores para atuação, figurino, iluminação, sonoplastia, treinamento e texto. Situo ao leitor que a maioria das nossas criações reverberaram ou nasceram na cena e nas suas experimentações, via improviso, treinos e laboratóRIOS escorrendo da fonte às margens e suas correntezas. Na realização de um trabalho que não fosse recorrente a palavra, enquanto propulsora cênica, buscando preconizar um teatro emancipatório (em ambos processos), esse processo pode ser uma ramificação do manifesto do teatro da crueldade por sua linguagem e escritura proposta.

Esta encenação teve vários inícios. Fontes nascentes em 2013, 2014, 2015 e 2016. A cada ano citado, um elenco diferente começava o processo e por múltiplas razões precisava abandoná-lo: mudança de cidade, problemas pessoais, ausência de bolsa/auxílio financeiro, mudança de área de trabalho. Com exceção das atrizes Naara Martins (desde 2013) e Antonia Delgado (desde 2015) e da iluminadora Priscila Araújo (também entrou em 2013): águas perenes, presentes em todas as etapas do trabalho, outras águas/contribuições, vieram e se foram, num movimento típico das águas em criação. Por ausência de imersão dos participantes que entravam e saiam (por vários motivos e aqui não faço julgamento moral) não construímos um elo no trabalho. Mas com a chegada do elenco atual, a encenação ganhou seu espaço. Salles (2012, p. 32) diz:

Tudo isto nos leva ao tempo de criação da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostrasse, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo do relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão.

A contar de maio de 2016, os intérpretes Adriel Bezerra, Antonia Delgado, Fernanda Estevão, Franco Fonseca e Naara Martins, a partir de algumas diretrizes, que haviam sido construídas, edificaram, destruíram, recriaram, propuseram, acataram, negaram, compartilharam e restauraram esta experiência de criação. Já havia certo desestímulo por parte das atrizes Antonia e Naara em novamente começar. Mas as entradas já citadas e a

colaboração de Daniela Beny (falarei mais adiante) no treinamento corporal, estabeleceriam novos trajetos. A respeito do “novo início” e da primeira semana do processo, a atriz Antonia Delgado sinaliza a influência das entradas e saídas no que viria a se tornar a proposta cênica:

Em 2015 entrei no processo que, aos meus olhos, demonstrava uma coisa e, atualmente, se tornou outra... Entendo que isso ocorreu devido à mudança de pessoas: das que compunham o processo inicialmente permaneceu-se apenas duas, Lina Bel Sena e Naara Martins [...]. Devo aqui falar, antes de continuar o texto, que acredito que algo só existe da forma que existe pelas pessoas que o compõe. (Depoimento da atriz Antônia Delgado, 2017).

A esta fala de Antonia, rememoro Merleau-Ponty (1990) em seu estudo sobre a estrutura do comportamento humano. Segundo o pesquisador, a estrutura não é uma realidade física, mas objeto do ato perceptivo. A fala de Antonia pode ser analisada em sua relação com o meio, onde seu corpo atua desencadeado por causas estabelecidas (entradas e saídas de participantes da encenação), a percepção, assim sendo, realiza sua função fenomenológica, de interferências na existência de determinados sujeitos.

Fernanda Estevão, na música e na atuação, ressalta a diferença da experimentação entre as linguagens e a potência do caminho ainda não percorrido em si, como um desconhecido que a deixou mais livre na cena: “enquanto musicista e performer, eu estava na zona de conforto. Mas a atuação me tira da zona de conforto. Me preocupam as vozes, textos e ações me deixando sempre em alerta”. (Depoimento de Fernanda Estevão, 2017).

A este alerta e pré-disposição em organismo, temi na época, um lugar de teatro engessado, nas convenções da fala. Propus um trabalho que desmistificasse a relação cartesiana entre a voz e a palavra. O contato de Fernanda com a performance valeu enquanto estética, resolução e cena. A este olhar fragmentado do trabalho de ator, Artaud (2006) propôs em *Um corpo sem órgãos*, quando ataca o organismo e a organização dos órgãos, propõe uma fluidez e vivacidade para a cena. Deleuze (1997, p. 148) impulsiona a liberdade da ideia de um corpo sem órgãos, “Artaud apresenta esse ‘corpo sem órgãos’ que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer”.

Na dança pessoal do ator há correnteza de muitas energias, em dinâmicas e qualidades, em dâ forma a vida. Neste context, o trabalho dos atores, por vezes devidamente “organizados” no espaço, tem movimentações e ações que remetem à dança e partituras. A repetição de movimentos dos/nos ensaios, às vezes uma única cena, por todo o encontro, é passada até a exaustão (e chateação exposta pelo elenco) na busca de uma forma não representativa mimética, mas mesmo assim precisa, matemática, em ação, sonoridades e luz. Este corpo aquecido, em evaporação, chega à fase líquida numa forma condizente à proposta.

Neste sentido há algo de ceremonial, para que se extinga “toda ideia de simulação, de ideia barata da realidade” (ARTAUD, 1984, p. 76). Durante os laboratórios, a ideia era de um corpo presente, vivo, estimulante e estimulado à cena. Categoricamente, Artaud(1984) diz “tudo neste teatro é de fato calculado, com a minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou a iniciativa própria. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam atores, antes de mais nada” (Idem, p. 79).

Figura 4 - Laboratório – alternância de movimentos em duplas.



Fonte: Foto de Priscila Araújo, 2016.

Transcendente enquanto ideia, o corpo tem a função de nos orientar, em nos levar a determinados limites, onde ele poderia acontecer, “produzir”, ser. O corpo, como coloca Artaud é um “subjétil”, excede a linguagem (sendo também o extremo dela) e a razão. Via processo cênico, o corpo, ou os corpos, poderia dizer que é um efeito do significante, em seus dois sentidos fenomenológicos: corpo orgânico (simbólico) e o corpo das identificações imaginárias, que se pode chamar de *corpo sem órgãos* (ARTAUD, 1984) ou *Quiasma* (MERLEAU-PONTY,1999).

Figura 5 - Laboratório – Alternância de movimentos em trio e um isolamento.



Fonte: Foto de Priscila Araújo, 2016.

O trabalho dos intérpretes criadores se deu através de laboratórios, experimentos e pesquisa conjunta. Aqui proponho um enquadramento metodológico, a partir da perspectiva de múltiplos teares, onde os pressupostos priorizem a experiência como instrumento. Como pesquisadora, dialogo, buscando não uma essência e sim uma experiência vivida merleau-pontyniana, através de falas descriptivas, desenhos, criação e no meu lugar mundano, isento de imparcialidade. Para ampliar um possível entendimento das vias de construção desta encenação, reverbero outras vozes igualmente importantes e latentes nas próximas linhas.

2.2 ENCONTRO DE ÁGUAS

Água em estado da matéria líquido tem entre suas moléculas uma distância suficiente para se adequar a qualquer meio, tomando sua forma, sem alterar consideravelmente seu volume, porém proporcionando mudanças de temperaturas, velocidades e densidades de acordo com fatores internos e externos. Em estado líquido, a água possui mais energia que no estado sólido, que proporciona mais liberdade de movimento, embora o líquido seja praticamente incompreensível. Na fase líquida da água, as moléculas tem uma maior interação devido às pontes de hidrogênio. (GRIMM, 1999).

Durante a experiência teatral entre atores, iluminadora, figurinista, cenógrafa, dramaturga e encenadora, o estado de criação em continuidade, “molhado”, não atravessava pontes, seguia rio: imagens, sons, vozes, metaforicamente pode ser considerado o estado líquido da água. A maior interação entre seus envolvidos somente se efetiva neste acontecimento efêmero.

O som, propagação de uma frente de compressão mecânica ou onda longitudinal, tem uma propagação tridimensional em somente dois meios materiais: no ar e na água. A água, mesmo que aparentemente silenciosa, tem uma velocidade sonora muito maior que o ar, quatro vezes mais. Porém, não costumamos ouvir o que acontece em suas profundezas. (GRIMM, 1999).

A partir dessas prerrogativas, iniciamos a pesquisa de encenação. A ideia era de buscarmos os sons que produzíamos e que corriam velozmente dentro de nós. Os sons em interligação, os sons em contrastes, os sons que corriam nas nossas águas.

Com um elenco predominantemente feminino,¹⁶ nossos primeiros apontamentos sinalizaram uma situação comum: o corpo da mulher em suas experiências e vivências. Assim conscientes dessa hegemonia, através da corporeidade, eram levantadas questões inerentes a este universo. De acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo e a consciência são interdependentes, toda consciência é consciência de algo, a partir da qual, a intencionalidade é um fator relevante na fenomenologia. Tal qual como passou a ser confeccionado, como um tecido, esta dramaturgia só se fez por haver estas pessoas, mulheres, em suas formas, se mostrando nas perspectivas de um feminino.

Buscando uma melhor compreensão deste processo escrevia a partir de minhas memórias, das memórias das intérpretes, anotações de cadernos e papéis avulsos (meus e das/dos participantes aos quais neste momento tenho acesso), registros documentados no TCC da atriz Naara Martins¹⁷ e na tese de Daniela Beny¹⁸. Em lembranças corpóreas, possíveis resgates de um sistema de criação. Sistemas d’água: rio, mar, mangue, de copo, de corpos.

¹⁶ Tínhamos dois encontros por semana, de três horas, cada um. A maioria dos ensaios aconteciam em salas teóricas por ausência de vagas nos horários que podíamos no Departamento de Artes. Então, usávamos salas de aula teóricas. As carteiras eram tiradas do lugar, geralmente limpávamos o espaço e nos apropriávamos dele. Quando havia uma possibilidade de ensaio em salas práticas o trabalho se tornava melhor; o ritual da sala de ensaio, seu chão, sua espacialidade: a atmosfera ritual do espaço definia também os laboratórios.

¹⁷ O trabalho de Conclusão de Curso de Naara Martins chama-se *Molhares – Processos de singularização e a cena rizomática d’água*. UFRN, 2016.

¹⁸ Daniela Beny pesquisou no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UFRN. Escreveu a dissertação *Os elementos de Iansã como possibilidades para a criação cênica* (2017).

A criação de uma obra teatral surge a partir de uma série de ligações e relações dos artistas com o mundo que os cerca. Numa dinâmica de processo colaborativo estes fatos, podem se tornar evidentes por sua estrutura conjunta corporificada esteticamente. Assim, foi a tessitura d'*O Som que se faz debaixo d'água*. Nessa cocriação, fez-se necessário uma dramaturgia das partes, a saber: O Prólogo (início do ritual), Anunciação (Algumas Marinhas), Memória Ciliar, Gira Rosas (Orvalho), Chuva (Cena do estupro), Algidez, Jantar (pingo de torneira), Desaguar (Iê), Dança das bujetas (água curativa), Consagrado Ventre, Parto das Borboletas, Continua (Rio Perene/Labirintos), Copo, Profundezas de mim, Menina no barco, Corpo Cavalgado.

A dramaturgia teatral (enquanto encenação) vem sendo organizada sob meu olhar, porém, isto não implica uma hierarquia na tomada de decisões, mas provocações da minha ótica que iam sendo abraçadas pela dinâmica do trabalho ou abandonadas pelo processo em si. Na época em que propus este trabalho, gostaria de dar continuidade às minhas investigações na questão do feminino e de falar a partir das relações de instituições familiares.

Enquanto procedimento na perspectiva da criação teatral, a priori, trabalhamos com a pré-expressividade, como suporte e possibilidade de preparação e como prática investigativa às funções artísticas. Eugênio Barba (2009, p. 25), sobre a pré-expressividade diz que “[...] o estudo do comportamento cênico pré-expressivo se encontra nas bases dos diferentes gêneros, estilos e papéis, das tradições individuais e coletivas”. Assim buscando essa unicidade, no sentido deleuziano da palavra (unicidade múltipla), edificava o trabalho, durante os ensaios, em propostas inclusivas de ações individuais e ações coletivas, utilizando de várias provocações aos sentidos dos participantes: sonoridades, elementos cênicos, vestuários.

O primeiro ensaio deste grupo ocorreu em maio de 2016, num sábado, no Departamento de Artes (DEART) da UFRN. Apresentamos as propostas, o histórico do trabalho e confirmamos o ensaio seguinte com laboratório e disponibilidade. O ator Franco Fonseca coloca este início e sua entrada na obra, como a atuação surgiu mediante treinos e buscas por ações físicas que reverberassem a dramaturgia da encenação:

Em 2016, em uma conversa no ônibus retornando para casa, uma companheira e amiga me fez o convite direto “você gostaria de fazer parte do novo processo do Cores?”, ainda em movimento ela tirou papéis da bolsa e começou a ler textos da dramaturgia que se construiu daquele processo, me recitou, cantou, me confundiu e me molhou, decidi ir ao encontro do grupo e só então decidir se ficaria. A confusão dentro de mim só alimentou o desejo de entender tudo o que ali acontecia, mas o entendimento não se deu na lógica, mas na alógica em movimento constante do processo criativo, hora fragilizado pelas entradas e saídas de pessoas na equipe, que não

mergulharam até o fundo para serem revelados ao “Som” por baixo de todos aqueles ecos úmidos e quentes. (Depoimento do ator Franco Fonseca, 2017).

Não tínhamos uma estrutura fixa de cena. Algumas cenas, textos e músicas, a possibilidade de usá-las ou não. Tecemos juntos, eu, as atrizes, o ator, a iluminadora e os músicos, novas perguntas e respostas através de seus corpos e algumas diretrizes: o feminino e a fé umbanda. Em relação à Umbanda, a ideia nunca foi de uma representação fidedigna a um “terreiro”, mas uma representação deste lugar no sentido metafórico e político para a composição da atuação/encenação de um trabalho sobre o feminino, sua força, sua ancestralidade, seu “enquadramento”, seu lugar social. Nos terreiros de candomblé, de umbanda ou de jurema, as mulheres sempre ocuparam papel de liderança. Era esta posição de liderança milenar que nos “chamava” a reflexão em detrimento à cultura edificada no cristianismo: o papel do feminino. Mas a cena acabou por abandonar, enquanto estética, este lugar, das afro religiões enquanto referência direta, linear. Neste sentido, do lugar do sagrado, mantivemos o sagrado, não o sagrado teológico, mas o sagrado do rito, do teatro ritual¹⁹.

O ritual no teatro artaudiano guia todo o nosso trabalho de criação, o transporta e o transforma, delineia e contrai. Neste sentido, o processo de criação de *O som que se faz debaixo d'água* buscou seguir este rito. Os ensaios se iniciavam buscando a dilatação dos corpos, dos músicos, das atrizes, do meu mesmo, mesmo que de outro lugar da cena e com outra função. Eu buscava nas orientações ao elenco proporcionar impulsos, choques entre o intelectual e o sensível, o mental e o físico, buscava a unicidade múltipla. Artaud (2012, p. 158-160), relata:

Qualquer ator, até mesmo o menos dotado, pode crescer através dessa consciência física, a densidade interior e o volume de seu sentimento e a essa tomada de posse orgânica associa-se uma corporosa transposição. É útil a esta finalidade conhecer certos pontos de localização. O homem que levanta pesos, os levanta com os rins... inversamente, cada sentimento feminino, cada sentimento que cava – o soluço, a desolação, a respiração ofegante espasmódica, o transe – realiza seu vazio à altura dos rins [...] Existem na acupuntura chinesa 380 pontos, dos quais 73, os principais, servem à terapia habitual. Muito menos numerosas são as saídas rudimentares da nossa humana afetividade. E ainda menos numerosos são os pontos de apoio que é possível indicar como base de um atletismo da alma. O segredo consiste em exacerbar esses pontos de apoio, como uma musculatura a ser despida. O resto termina em gritos. Para reconstruir a cadeia, a cadeia de um tempo no

¹⁹ Artaud fez da sua vida um rito, um rito de situação de passagem: passagem em busca de cura as suas enfermidades em diversas clínicas e sanatórios, passagem por conforto existencial, por criações que extrapolassem sentidos, ao México em encontro com índios Tarahumaras para participar de um rito (!) sagrado. O mesmo procurava encontrar um eterno ciclo de purificação através das passagens, como coloca Fernando Silva, (2011, p. 35). Estas passagens poderiam ser consideradas um modo propriamente humano de se confrontar.

qual o espectador buscava no espetáculo a sua própria realidade, deve-se permitir a esse espectador que se identifique no espetáculo em cada respiro seu e em cada ritmo seu [...] No teatro, poesia e ciência devem então identificar-se. Cada emoção tem bases orgânicas. E cultivando a emoção no próprio corpo o ator recarrega a voltagem. Saber antecipadamente quais pontos do corpo precisa tocar significa jogar o espectador em transes mágicos.

A este transe consciente, Grotowski (2007) coloca que o corpo é vida e assim, suas vivências são inscritas, considerando as experiências a toda e qualquer idade. E assim aos poucos identificamos, por meio da criação que os corpos propunham, uma identidade ideológica feminina.

Trata-se, portanto de uma encenação feminista, pois ela aborda social e politicamente sobre a mulher e o seu próprio corpo, bem como trata da relação deste com a sociedade. Fala-se sobre uma energia lida como feminina, mas que é uma energia em estado de rio, que cambia para mar, que cambia para mangue. (Depoimento da atriz Naara Martins, 2016).

Salles (2008) enfatiza a relação ao ambiente circundante do criador como premissa à criação. Considerando a composição feminina do grupo, sua formação ideológica e cultural, seu lugar de moradia (Natal e grande Natal/RN), comprehende-se que “as interações envolvem também as relações entre espaço, tempo social, e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com as relações que ele está inserido e as quais busca”. (Idem, p. 32).

Assim, assumimos uma reflexão corporal e estética sobre as nossas questões, questões de mulheres e corpos (in)significantes numa cultura patriarcal. E este foi um dos espaços que assumimos em reflexão e criação: o lugar da mulher, da energia dita e da não dita feminina como base do trabalho da atriz / do ator, em que eu direcionava os laboratórios. Aos poucos, os novos integrantes formavam ou propunham cenas, via corpo. Franco Fonseca faz importantes observações a respeito das questões relacionadas ao gênero e a sua criação de ator no grupo/processo:

Essa discussão de gênero é um ponto chave para a produção do Cores Teatro, pois além de repensar o papel dessas características em nossa sociedade, reflete em sua poética um forte elemento de cena, foi o segundo trabalho onde minha expressão de gênero, como bicha afeminada, não foi negada como potência, mas sim integrada a obra, o que me assusta é pensar o quanto ainda é raro até mesmo na arte que essas questões sejam consideradas e levadas a sério, em especial no Brasil, onde crimes motivados pelas ferramentas de poder associadas aos gêneros são cada vez mais crescentes e ignorados por nossas políticas públicas. Não à toa o feminicídio, estupro e agressão a mulheres ainda é tema recorrente em nossa história, assim como os crimes para com as sexualidades dissidentes e expressões de

gênero marginalizadas, somos sim o país que mais mata transexuais e travesti no mundo e crimes contra a comunidade LGBT ainda não são vistos como um problema público de nossa sociedade, as sexualidades dissidentes são condenadas a morte neste país e não existe nenhuma lei que oficialmente possa nos proteger. Então porque essa discussão é pertinente ao processo do espetáculo? É pertinente, porque a cena reflete corpos, como corpos e não os estigmatiza ou diminui, os transforma em potência [...]. (Depoimento do ator Franco Fonseca, 2016).

Acreditando no sensível também como agente de reflexão, estas potências a que Franco se refere criavam temperaturas e texturas edificantes para a cena, numa dimensão estética e filosófica no contexto atual de discussões políticas, bem relevantes para a nossa sociedade. A dramaturgia em metodologias variadas, por vezes desorganizadas em sentido objetivo (confesso), considerava ações experimentais numa constituição da percepção cênica, Mas ritualísticas, sinestésicas e instintivas. E a entrega consciente e sensível de Franco ao processo ampliava suas perspectivas e propostas. De acordo com Artaud (1984, p. 164), “o ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças”. Às vezes me sentia intimidada pelas questões levantadas por Franco, não por serem de afronta, mas por perguntas que eu não tinha respostas naquele instante, mas era/sou tranquila em relação as minhas incompetências e busco, de alguma forma, compreender a questão do outro nele, para compreender em mim e buscar alternativas, se for relevante naquele momento.

Tais perguntas reverberavam outras dimensões. Minhas respostas seguiam pouco do protocolo lógico, elas vinham no lugar da cena e criação, como na cena *Algidez*, em que Franco me questionou a respeito de uma objetividade subjetiva, se não seria importante ressaltar, talvez via metáfora, a forma de olhar o corpo feminino. Neste sentido, usando elementos da literatura fantástica, durante esta escrita dissertativa, quando lia *Cartas às escolas de Buda*²⁰, remorei a fala de Franco e escrevi, pelo WhatsApp²¹, no grupo do Cores, o texto *Algidez*.

²⁰ CARTA ÀS ESCOLAS DE BUDAS

Vós que não estais na carne,
que sabeis em que ponto de sua trajetória carnal,
de seu vai e vem insensato,
a alma encontra o verbo absoluto,
a palavra nova,
a terra interior.
Vós que sabeis como alguém dá voltas no pensamento
e como o espírito pode salvar-se de si mesmo.
Vós que sois interiores de vós mesmos,
que já não tendes um espírito ao nível da carne:
aqui há mãos que não se limitam a tomar,
cérebros que vêm além de um bosque de tetos,
de um florescer de fachas,

Algidez

Não se deve naturalizar estado sólido da água. Não se pode em cima dele construir: A cidade de “Algidez” foi construída em cima do gelo, era cristalina, translúcida. O mais poderoso quebrador de geleiras fez toda a cidade, dom natural, não é? O gelo que fosse inconveniente, ele moldava, transformava. Fez casas, mesas, xícaras e camas. Era desbravador, (desgraça e dor). Era natural, ele mandava na vida de todos, de TODAS. Em troca do gelo moldado, quebrado e vencido possuía uma das filhas da mãe viúva, a outra, a própria viúva e a filha do artesão, a mulher do curandeiro, a “solteirona” esquisita e sozinha. Era natural, o gelo também feria, mas não congelava à morte. Também havia um cemitério cristalino; um lugar para os corpos, congelados. Ficavam ali para serem visitados, expostos em tom de azul. Mas não se deve naturalizar o estado sólido da água... De uma tia idosa com sua sobrinha, o desbravador lambeu suas intimidades de escolher entre os perfumes, deixando uma na frente da outra, constrangidas. Ele salivava, o gosto das bocetas exibidas, por achar engraçado tanto medo, humilhação e

de um fogo e de mármores.

Ainda avance esse povo de ferro,
ainda que avancem as palavras escritas com a velocidade da luz,
ainda que avancem os sexos um até outro coma violência de um ‘canhonaço’,
o quê haverá mudado nas rotas da alma, o quê nos espasmos do coração,
na insatisfação do espírito?

Por isso, lança às águas todos esses brancos
que chegam com suas cabeças pequenas
e seus espíritos já manejados.

É necessário agora que esses cachorros nos ouçam:
Não falamos do velho mal humano.

Nosso espírito sofre as necessidades que as inerentes à vida.
Sofremos de uma podridão, a podridão da Razão.
A lógica da Europa esmaga sem cessar o espírito e volta a fechá-lo.

Porém agora, o estrangulamento chegou ao cúmulo,
já faz demasiado tempo padecemos sob seu jugo.

O espírito é maior que o espírito,
as metamorfoses da vida são múltiplas.
Como vós, rechaçamos o progresso:
vinde, deitemos abaiixo nosso escribas escrevendo,
nossos críticos resmungando,
nossos agiotas roubando com seus moldes de rapina,
nossos políticos arengando
e nossos assassinos legais incubando seus crimes em paz.

Nós sabemos – sabemos muito bem – o que é a vida.
Nossos escritores, nossos pensadores, nossos doutores,
Nossos charlatães coincidem nisso: em frustrar a vida.
Que todos estes escribas cusparam sobre nós,
que nos cusparam por costume ou por mania,
que nos cusparam porque são castrados de espírito,
porque não podem perceber os matizes,
os barros cristalinos, as terras giratórias onde o espírito elevado dos homens se transforma sem cessar.
Nós captamos o pensamento melhor.

Vinde.

Salvai-nos destas lavras.
Inventai para nós novas moradas.

Textos do livro “Cartas aos Poderes”, editora Villa Martha, Porto Alegre /RS, 1979.

²¹ Aplicativo de mensagens, vídeos, imagens e chamadas instantâneas via web.

revolta gigante petrificada. Dos olhos delas foram lágrimas doce emácidio no chão, pequenos derretimentos, queimadura de gelo. Geralmente para os homens da cidade era algo normal o acontecimento. Já tinham até a noite separada, do gélido "amante", em seus calendários: com suas mulheres, filhas, enteadas, cunhadas, criadas, sobrinhas e até suas mães ou avós, desde que o varão assim desejasse. Haviam os que o invejavam e outros, bem poucos, o abominavam em segredo. Às vezes muitos até achavam engraçadas as escolhas, se divertiam fazendo apostas: "qual das mocinhas iria se desvirginar primeiro? Ou hoje será uma anciã?". Geralmente ele não gostava das adoentadas, mas teve uma moça, com uma boca que parecia fruta doce, pele que apareciam as veias roxas e vermelhas, com olhos graúdos e ela estava fraca, febril, exilando pus. Para a surpresa de todos, foi a escolhida da terça feira. O monstro da neve sentiu um prazer indescritível sufoca-la com seu pau evê-la desmaiar em pavor. Ela faleceu dois dias depois do encontro e quase conseguiu esquentar a cidade. Dois homens se chocaram, as mulheres fizeram reunião. Na primeira ameaça de deixar todos morrerem de frio e indefesos, esqueceram o conflito e tudo voltou a ser como era, em estado permanente, gelo cotidiano. Mas não se deve naturalizar o estado sólido da água. Algumas senhoras distintas achavam que era coisa do "ser mulher", de se sacrificar, fazia parte. Outras, geralmente as mais novas, assim que começavam a crescer e identificar algo de gélido em seus destinos, eram sorrisos largos em chama, planejavam mudar de cidade ou a mudar as coisas em Algidez. Mas identificadas, por seus sorrisos, logo eram silenciadas, amarradas, torturadas e ensinadas a exercer o seu papel, friamente, pela sociedade. Aquele lugar, Algidez, era de natureza estável. Mas não se deve naturalizar o estado sólido da água. Até que uma pinga de menina choveu. Ele a olhava, carne crua, couro novo, aquecimento certo aquele cu de bicho acuado. Logo ela aprendeu a deslizar no gelo. Percebia ele cada dia mais perto, a olhando se fazia baba. Ela não queria uma cama cristalina e fria. Aprendeu a moldar as frias pedras e não perdeu o vapor do coração. Fez do gelo, cabeleira de medusa. Não se deve naturalizar estado o sólido da água. E numa manhã de sol incandescente nos cristais de Algidez, a menina bebeu a vida da cidade; quando ele lhe arrancou a roupa, ela lhe tirou do peito o coração glacial, com uma lança de gelo, ponta afiada. O sol pingou ideias. Todas as mulheres correram, chorando e suas lágrimas ajudavam a derreter Algidez, algumas afogaram com seus homens ou sós, sentadas em seus móveis que se derretiam, por elas se deve lamento, mas as que abandonaram a cidade que submergia, se banharam e dançaram nuas, produzindo sons indecifráveis enquanto Algidez se fazia rio, gerando novas correntezas e novas forças em estados sublimes de água, em estados sublimes de mulher.

Em relação ao processo, de forma geral, quando havia uma escrita textual, toda a parte escrita desse processo surgiu para ele, em exclusividade, via ou pós laboratórios, pois os corpos continuavam pulsando e mergulhados nisto, como o texto citado anteriormente), separava no papel, espalhava jogado na sala de ensaio e, a partir dele, era extraída a ação, cenas, outras contribuições. Os laboratórios em que eu era a provocadora tinham, na maioria das vezes, uma busca/resposta cênica nos corpos do elenco. Citarei a seguir algumas instruções que predominavam nos nossos laboratórios, independente de texto escrito.

No laboratório ocorrido em junho de 2016, propus que os atores trabalhassem isolados do grupo inicialmente, porém no mesmo espaço, na sala 22 de ensaio no DEART. Geralmente, eu repetia as orientações do começo do treino: deitar ao chão e respirar (base de Artaud). Se movimentar aos poucos até ao máximo possível, contenção e liberação de energia (base de Barba), autocontrole. A partir daí, sugeria algumas sequências de ações. Com músicas em velocidades alternadas e silêncios. Pedia, aos poucos, a seguinte sequência: repetição de três movimentos cotidianos; repetição destes movimentos quebrados; repetição destes movimentos fluídos; repetição destes movimentos ampliados; repetição destes movimentos minimizados. A escolha de uma sequência (poderia ser o mesmo movimento em sua forma cotidiana, minimizada e ampliada ou em outra sequência que a atriz / o ator desejasse).

Em seguida, havia uma apresentação para o próprio grupo: junção dos movimentos enquanto proposta corpórea, com a movimentação do par/trio/grupo; junção por proximidade (corpos um de frente ao outro); junção por distância (corpos em pontos extremos da sala em conexão); alternância dos pares e novas preposições de união dos movimentos; recriação do próprio movimento, agora contaminado; criação de uma cena com a movimentação proposta por unidade de pessoa dupla/trio ou grupo.

Nestas experiências, por vezes, percebia um certo conforto das atrizes em determinadas situações de criação: um tônus corporal, entonação vocal, localização e posição do corpo no espaço. Como já havia trabalhado com ambas (Naara e Antonia) em outra encenação, reconhecia suas expressões e representatividades.

Então, para que esta “segurança” fosse desconstruída e a imersão mais potente, algumas propostas foram colocadas, considerando o inverso do que propunham: a entrada de Fernanda Estevão em cena como atriz (que viria a fortalecer seu trabalho como direção musical e extinguir uma possível dualidade de Antonia (como menina) e de Naara (mulher decidida, forte) foi uma quebra paradigmática, pois ampliou nas demais pessoas do elenco uma compreensão em ações e corpos em pluralidades, de novos lugares para a investigação e criação. Posso ser opressão e oprimida. Em contrabalanço através de treinos, propus uma vilania a persona cênica de Antonia e também uma fragilidade da persona de Naara. A transitoriedade na criação é uma das marcas do processo colaborativo em criação:

A encenação *O som que se faz debaixo d'água* se (des)formata em um processo colaborativo, visto que as apropriações de direção-dramaturgia-atuação são abertas, fluídas e transitáveis. A sua montagem se deu e se dá por meio de decisões tomadas mediante pesquisas, experimentações e discussões coletivas. Essas experimentações levam sempre em conta a

estética, as experiências e memórias de cada atuante. (MARTINS, 2016. p. 70).

Burnier (2001, p. 171) coloca a questão do sistema do trabalho do ator como caminho para a criação cênica, de maneira bastante específica, “[...] como se tivéssemos em mãos pedaços inteiros, fragmentos, e com este material começássemos a compor o mosaico que formará a obra”. Durante algum tempo ensaiávamos sem que eu me preocupasse com um entendimento lógico, por minha parte e das atrizes. Os fragmentos não apresentavam uma clareza, sentido ou conexão.

Quando entrei no processo existiam cenas “montadas”, eu não entendia a ordem das cenas ou se elas existiam. Mas via uma força e um conceito estético muito forte se consolidando, mesmo que inicialmente. [...] Eu entrei só para fazer a música, aí quando eu entrei para fazer cena como atriz, me senti ainda mais dentro do processo. (Depoimento de Fernanda Estevão, 2017).

Não buscávamos uma compreensão cartesiana, mas sensível das questões que levantávamos. E considerando a estética e o sensível como lugar político de pensamento e transformação, utilizava a poética dos corpos em rito de criação. Artaud (1999, p. 112) comprehende o teatro somente através da encenação, propriamente dita, como base de criação, em sua força metafísica, “[...] Não representaremos peças escritas, mas em torno de temas, fatos ou obras comuns, tentaremos uma encenação direta”. A estas obras comuns entendo, entre outras relações, as de memórias, minhas e dos intérpretes, a situações tantas da nossa existência contemporânea. Sobre essas memórias, eis um excerto do depoimento de Antonia Delgado (2017):

O que a memória compartilhada afetava em mim e se tornava pulso para a ação, para a criação de uma fala, de uma música, de uma composição corporal ou sonora? O que a visita ao Centro de Umbanda²² provocava em mim e impulsionava para criação? O que o outro trazia e me transformava? Entendo que essas perguntas são o eixo da criação, e as transformando em afirmativas torna-se as respostas de como se dar o procedimento de criação da encenação. Transformar em texto (visual, sonoro e escrito) junto com o outro o que foi vivenciado por todos, organizando em uma narrativa com um fio condutor não linear é o nosso corpo pulsante.

²² O grupo fez seis visitas ao Centro de Umbanda “Maria Padilha das Sete Encruzilhadas” localizado na cidade de Parnamirim/RN entre os anos de 2015 e 2016.

Com relação à iluminação de *O som que se faz debaixo d'água*, ela foi assinada por Priscila Araújo, aluna do curso de Teatro da UFRN e pesquisadora a respeito dos processos tecnológicos da cena (figura 6).

Figura 6 - Iluminação em duas fases do processo: ensaio e montagem.



Fonte: Arquivo do grupo (2016).

Como colocado anteriormente, Priscila acompanha este processo desde o seu surgimento e trabalhamos juntas em outros trabalhos do Cores. Nesta proposta, ela utiliza do simbolismo e das ações físicas dos atores, como também, da escuta de todos como material para a sua criação.

Consigo dialogar com os atuantes e com a direção... É uma forma diferenciada dos demais trabalhos. É uma espécie de constante criação e aprendizado. Me sinto influenciada pelas referências que trabalhamos, assim coloco minhas teorias e práticas no processo. Do que produzimos sempre tentei levar para minha estrada acadêmica [...]. Depois de sua direção nunca encarei um trabalho da mesma forma. Eu mergulho de fato e com vocês, me sinto livre para criar e propor. Ao mesmo tempo sinto um peso, pois carrego essa tarefa com uma “puta” responsabilidade já que nossos trabalhos tem uma grande referência na imagem. Agora, com “O som”, onde a sensibilidade visual vai além do real abrindo possibilidades para acessar várias leituras dependendo da bagagem de cada um, suas referências [...]. A visualidade é muito forte nos nossos trabalhos e minha pesquisa acadêmica tem grande influência deste processo em particular. (Depoimento de Priscila Araújo, 2017).

Sempre ficamos muito à vontade com os nossos trabalhos. Não lembro, ao longo desses dez anos de parceria com Priscila, de ter havido um único desgaste. Divergências, sim, mas com respeito, apropriação, fala e escuta. No processo de identidade visual do “Som”, houve uma falha – minha – de comunicação entre luz e direção de arte. As cores do trabalho estavam homogêneas, sem contrastes, remetendo mais à lama, enquanto simbologia, do que à água. Não foi proposital, foi falha, e aprendizado de encenador, percebida na estreia. Trabalhávamos muito com o diálogo entre a equipe técnica e o elenco, mas não entre a própria equipe técnica. Pós estreia e percepção do que havia sido proposta e não funcionado, Priscila precisou mudar o seu projeto inicial. E assim o fez. Passamos a pesquisar novas referências, poesias e texturas para incorporar ao projeto de luz.

Neste processo, percebia em Priscila, ao longo da sua concepção, a busca da luz enquanto elemento dramatúrgico e semiótico. Falo em poesias e texturas, porque constantemente as enviava a iluminadora para contribuir, com o trabalho, embora sem impor nada. A decisão final era/é dela.

Neste percurso de construção da escritura visual, conversávamos sobre o visível no sentido ocular e no sentido sensível: aquilo que é visto pelo olho e alcançado pela pele, pelos sonhos.

A nossa parceria, além de ser afetiva, também acontecia na busca de uma pesquisa que nos desse o lugar do artístico, da liberdade de sermos criadoras. Priscila acompanha os ensaios, faz desenhos das movimentações, também estuda os textos criados coletivamente (no sentido plural que ele tem), para que a luz também aja como potência cênica. Artaud (2006) aponta a natureza física e sensorial da luz, articulando atmosferas e ampliando as sensibilidades em cena, do ator e do espectador.

Nos ensaios, na construção em parceria, além de servir ao conhecimento da cena por sua criação prática/teórica, há o estabelecimento de nascentes filosóficas e espaciais afloradas na corporeidade dos intérpretes. A presença da iluminadora nos ensaios estimula a compreensão de luz nos atores, na encenadora, no diálogo com a direção de arte, cenário, figurino e maquiagem, tem seu tempo e suas trocas, não esperando somente para pensar a iluminação ou propor algo em dias de apresentação. Buscamos através da pluralidade uma coesão estética para a encenação.

A direção de arte, no que concerne ao cenário, ao figurino e a maquiagem (figura 8), foi dirigida pela arte educadora, figurinista e atriz Elze Maria Barroso, formada em Moda pela Universidade Estácio de Sá/RJ e também formada em Teatro pela UFRN. Ela chama o trabalho que desenvolveu em *O som que se faz debaixo d'água* de “Direção de Arte”, que

segundo com Rebeka Cunningham (1984) é um trabalho de decifração visual absorvendo referências, construindo imagens, identidades e valores. Assim sendo, pensou conjuntamente cenário, figurino e maquiagem (pensada em conjunto com o ator Franco Fonseca). Neste sentido aqui falarei da nossa proposta de cenário, da concepção de figurino e maquiagem.

Figura 7 - Instalação do artista Ernesto Neto - Redes/tramas em suspensão.



Fonte: Foto do Instagram do artista (2016).

A diretora de arte chegou ao processo faltando apenas duas semanas para a estreia, que ocorreu em 20 de novembro de 2016. Havíamos trabalhado com outro figurinista, mas ele também precisou se ausentar por razões pessoais. Elze mergulhou rapidamente em suas pesquisas para a concepção de figurino, porque ainda precisaríamos ensaiar com as roupas de cena. Acompanhou três ensaios para iniciar seu processo de composição, via ações/proposta estética e textura da encenação, além de diálogo com o elenco.

Temos uma rede de pescador, como demonstrado nas figuras 8 e 9, que fica suspensa ou articulada ao chão (dependendo do espaço) como cenário, e foi a partir dessa rede que Elze vinculou a visualidade de tramas, fios, camadas, organicidades do fundo do mar, órgãos internos folículos, organismos vivos, natureza e a reprodução dos seres vivos humanos como uma possibilidade cenográfica, sofisticando a ideia original.

Muitos elementos do cenário e projeto pensados por Elze ficaram mais no campo das ideias e ainda falta realizarmos por uma questão orçamentária. Contudo, a partir da ambientação proposta por ela, a ideia de trama, redes, conectividade e a silhueta de atrizes, ator e músico influenciaram a textura da proposta do figurino, como também, a forma que constituíam em seus corpos as ações da cena (figuras 8 e 9).

Figura 8 - Rede ao chão.



Fonte: Foto de Maurício Cuca (2016).

Figura 9 - Rede suspensa horizontalmente.



Fonte: Foto de André Chacon (2016).

Do elemento “telado”, o tecido tule de elastano transparente, em tonalidades de peles, em tons crus, organicidade que parece uma rede, com elastano para facilitar a movimentação. O caráter da encenação aparece pelo figurino porque a roupa do ator, de acordo com Rebeka Cunningham (1984), estimula a imaginação, expressão, emoção e movimento na criação. A

este respeito, da criação no viés do figurino, reconheço, que após a estreia, criamos cenas em que ele foi um dos agentes significantes.

A roupa do ator/atriz nesta atividade se propõe como uma provocação ao espectador. Seus tons e simetrias criam ilusões e sentidos outros ao longo da encenação, como também, utilização e o jogo que atores e atrizes criam com o figurino, “[...] existem vários elementos que parecem inusitados e inesperados, e estes podem ser sentidos” (SALLES, 2004, p. 23).

Figura 10 - Figurino / Lingerie e Vestidos.



Fonte: Fotos: André Chacon (2016).

Há a demarcação dos órgãos sexuais femininos e de algas marinhas, com inspiração no desfile da marca de roupas Rosa Chá e no espetáculo *Belle*, de Deborah Colcker; ainda ocorre a utilização de cintas e do corpo nu, o que ressignifica a brincadeira com os pelos pubianos nas lingeries por baixo dos vestidos transparentes das atrizes. Nos atores, existiu uma proposta de vestidos transparentes. No ator Franco Fonseca, o figurino remete ao onírico e o de Adriel Bezerra à movimentação das águas.

Figura 11 - Detalhe de uma das peças / Teste de figurino.



Fonte: Fotos de Lina Bel Sena (2016).

O Projeto de maquiagem foi proposto por Elze e pensado/concebido de forma mais objetiva por Franco Fonseca. Elze propôs uma textura brilhosa, remetendo ao brilho de escamas de alguns peixes em conformidade também com figurino e a concepção geral da obra. Franco propôs uma maquiagem em tons azuis, considerando a expressividade dos olhos e sua marcação.

Figura 12 - Teste de maquiagem.



Fonte: Captação de imagens por Lina Bel Sena do vídeo realizado por Franco (2016).

A proposta de paisagem sonora (figura 8) para esta encenação tem a assinatura de Adriel Bezerra e de Fernanda Estevão (que também faz a preparação vocal do elenco). De acordo com as pesquisas atuais no campo da dramaturgia da cena teatral, as partituras corporais são indicativos para a criação das partituras musicais e indicam não somente o que se é cantado, mas o respirar da cena, suas palavras e entonações, o seu silêncio.

Por sua própria nomenclatura “O som”, acreditava, desde o início, que deveria haver um maior rigor, não quanto cantores profissionais e suas devidas formações especificadas, mas no sentido de uma musicalidade que abarcasse a vida cênica deste trabalho. Assim aconteceria oficinas de musicalidade corporal e técnicas vocais, comandadas inicialmente

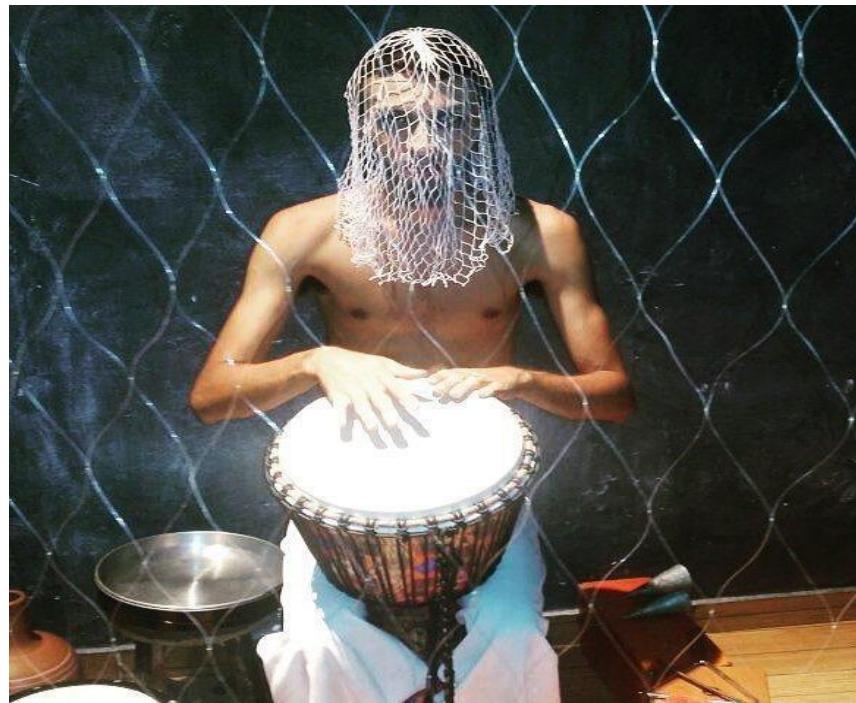
por Erhi Araújo, posteriormente, assumidas por Adriel; e técnicas vocais e de respiração com Fernanda Estevão.

Neste trabalho de técnica vocal, devo mencionar a dificuldade inicial de Antonia, que limitava suas tentativas ao canto e transformou em dedicação cotidiana, aprendizado de autoescuta e segurança ao cantar na encenação. Franco, Naara e Fernanda conseguiam agir, acertar e errar, “sem se cobrarem”, creio que por terem uma escuta mais desenvolvida. Em certa perspectiva, acredito mais no processo enquanto ganho, este que contribuiu imensamente com a pesquisa musical cênica atual.

Procurávamos, nesta encenação uma musicalidade xamânica, ritualística, que se voltasse para nós mesmos, que vissemos o ser individual como também uma passagem, um rito. Propúnhamos uma sonoridade musical íntima, particular, com gemidos, pausas, palavras desconectadas, mas que pertencesse e fosse familiar a todos; buscamos uma identidade sonora também sinestésica, como documentos sonoros de Antonin Artaud, demonstrando sua quebra paradigmática e a busca por um retorno ancestral. Confesso, ainda, outra inspiração para as músicas e letras, propostas por mim: a banda americana *The Doors*²³, que ouço desde o início da adolescência.

²³ Aos 13 anos conheci a banda de rock americana *The Doors* através de uma amiga, Rosa Carvalho. Estávamos no apartamento do irmão dela, o jornalista Cefas Carvalho, quando assisti pela primeira vez Jim Morrison (leitor ávido de Antonin Artaud), Ray Manzarek, Robby Krieger e John Densmore. Aquele grupo dos anos 60, que misturava poesia, teatro clássico, rock e ritual xamânico viria a me influenciar.

Figura 13 - Adriel Bezerra em ensaio.



Fonte: Foto de Lina Bel Sena (2016).

Via sons de onomatopeias, risadas, ruídos, músicas, batidas, respiração, instrumento melódico (violoncelo) e instrumentos percussivos (*djambê, derbak, mini djembe, charjcha* ou chocalho de unha, bongo de praia, apito, triângulo e agogô) na sonoplastia. O músico e ator Adriel Bezerra buscou a criação de tensões e contrastes em sua pesquisa:

Da minha parte eu sinto que foi uma imersão rápida no imaginário sonoro proposto e eu só fiz me “lançar de cabeça” na improvisação e tive a sorte de encontrar rapidamente uma sonoridade que complementasse a cena em suas necessidades de ritmo, tensão e movimento. (Depoimento de Adriel Bezerra. 2017).

Neste viés, também consideramos a musicalidade da encenação, porque compreendemos todos os sons provocados pela encenação como sua “música”. Fernanda Estevão, musicalmente, criou falas, sem um sentido verbal, mas verbalizadas em um jogo: “*I ê rru. I ê nu Hadraiavananshva ia shhsni ô nôia ô dóiamanoma i ê rru, i ê ôchocradramanaiaIê Hu Iêhu, I e drama naia. Nu hairraishvaxnivixminiaoshucram [...]*”. A comunicação se faz pela musicalidade de suas ações físicas por sua partitura no corpo, entonação vocal e qualidades vibratórias.

Esta sonoridade me remete aos questionamentos de Artaud (1984) frente à linguagem, ao sentido pleno da palavra, sua supremacia em sentido limitado e impossibilidades no ritual

da liberdade cênica. A proposta de Fernanda é que esta sonoridade fosse pulsante, que a sonoridade “falasse por si” e se tornasse fluída, como propõe o Teatro da crueldade, em relação à palavra e às sonoridades livres em suas traduções.

Existe também, nesta composição coletiva sonora, poesias musicadas/composições, de minha autoria e de Naara Martins, pensadas via processo de encenação. São elas: *Gira Orum*, *Cascas*, *Labirintos* e *Corpo cavalgado*. O canto dessas músicas exigiu ensaios específicos com exercícios vocais, de ritmos, entonação para consciência da voz, afinação e um canto harmonioso minimamente possível. Em relação à construção de um registro sonoro, as interdependências ocorriam – propostas, não propostas, mudanças, adaptações, negações, aceitações. Alguns elementos se evidenciaram em instantes criativos, como por exemplo, o clamor de Naara em pranto, chorado pelo violoncello, tocado por Fernanda Estevão. Foi testado como uma brincadeira entre elas, mas quando observei, acreditei muito naquela ideia para a cena.

Gostaria de falar a respeito das minhas impressões na criação de algumas cenas. Separei três, por serem distintas, por serem importantes no âmago da encenação, não pela sua essência, mas sim sua metodologia e experiência, que ramificou as demais atividades do processo: a última cena – “*um corpo cavalgado*”, por seu caráter de ritualidade dramatúrgica, a “*cena do estupro*”, em estabelecer relações de interdependência na criação da encenação e a cena da *Rosa dos Ventos*, cena de vizinhança e complementariedade.

2.3 CORPO CAVALGADO

Umas das minhas poesias/músicas desta encenação, também pode ser analisada, como poesia concreta, por seu “desenho” e sensibilidade em organização imagética, que desempenhou ações diretas no laboratório, quando o elenco criou movimentos que contribuísssem, renegassem, retomassem, refizessem as palavras: circular e cíclica e assim, a cena é. Vejamos seu registro textual:

É só um corpo cavalgado
 É só um corpo
 É só um
 É só
 É.
 (Lina Bel Sena, 2016).

Aqui uso novamente o autor francês que coloca o teatro como algo que se tornou invertido, que deixa de ser por ser, deixando de se encontrar por si, para buscar uma utilidade em outras fronteiras, “a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito” (ARTAUD, 1999, p. 19).

Esta letra complementa uma cena, em que o elenco se despe, aceitando a própria pele como veste. Antonia gira em torno de si, Naara cavalga em torno do espaço cênico, em sentido circular, Franco delimita pontos ao espaço através de pequenas porções de poeiras coloridas e também canta a parte letrada, alguns segundos atrasados à Fernanda, esta que toca o tambor depois de montá-lo, entoa e puxa o canto, que somente finaliza após a movimentação cessar e as luzes serem apagadas.

Esta cena remete aos rituais xamânicos e ancestrais. O teatro não pode ser domesticado, não pode servir a instâncias alheias como o ensino de moral, por exemplo. O teatro é inútil, rebelde, ético, vivo, e assim, buscamos realizar todo nosso processo, nossa música na cena.

A poesia do trecho acima foi escrita entre o místico da criação laboratorial e as investigações sobre a mulher em terreiros de umbanda, que havíamos abraçado inicialmente e, posteriormente, abandonado enquanto temática central e usado como referência. Também foi a base para a expressão “pingo d’égua” e “égua marinha” que usaria depois, em outra cena da encenação. Esta cena – “corpo cavalgado” – foi uma das primeiras a serem pensadas, via realização corporal, mas é a última cena da encenação. Nela, as vestes se transformam na própria pele, “é só um corpo”.

Esta, em específico, surgiu em experimentos e também possui melodia. Olhar de trás para frente apresenta um outro sentido, que pode nos auxiliar em contexto de compreensão, pois encerra-se com o corpo cavalgado/guiado/domesticado: “É. É só. É só um. É só um corpo. É só um corpo cavalgado”. A残酷 (o duplo) da vida: cavalgamos ou somos cavalgados?

Nas visitas que realizamos nos terreiros de Umbanda, os médiuns se diziam “cavalos” das entidades/espíritos que entravam no seu corpo em transe. Compreendendo que são lugares diferenciados entre o corpo de atores e médiuns, estabeleci o corpo do ator como “cavalgado”, mas “cavalgado” pelo Teatro e conscientemente. A expressão pressupõe “montaria” de um no outro: passividade. Mas na transitoriedade das relações, o ator outrora “corpo cavalgado”, transforma-se em corpo e finaliza-se sendo: “É”. Além de gênero, espécie, fisiologia, aqui olhamos o corpo, enquanto corpo vivido, em sua “crueza”, “esboço provisório” (MERLEAU-

PONTY, 1999), detentor de todas suas experiências e o que somos essencialmente: corpo. Cavalgado por nossos experiências e montados em nossas escolhas.

Os laboratórios foram e são uma constante no desenvolvimento de *O som que se faz debaixo d'água*. Em muitas ocasiões, foi elemento de provocação às potencialidades cênicas, reverberando em poesias corpóreas, musicais e textuais (sentido tradicional da palavra). Estes laboratórios foram conduzidos por mim e, por um período de dois meses por Daniela Beny.

Na primeira fase das investigações, eu testava exercícios realizados em outros processos, tentava adaptar ao novo elenco, aplicava novos conhecimentos adquiridos na graduação em Teatro (UFRN) ou buscava implementar atividades que havia pensado em caráter experimental, mas sempre na busca da criação de cenas. Considero a fase processual extremamente importante, mas se o teatro só se efetiva na emissão e recepção da linguagem, considero válido e supremo a apresentação, a ritualização do encontro entre cena e plateia. Assim sendo, o meu trabalho de laboratório tinha/tem o foco na criação. Não posso ter habilidades para desenvolver técnicas específicas para o trabalho do ator ou da atriz. Nesta situação, que incialmente me gerava conflito, encontrei em Grotowski (1976) respostas, quando o autor falava da sua investigação:

O método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas extraídas destas fontes (embora algumas vezes adaptemos alguns elementos para o nosso uso). Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. (GROTOWSKI, 1976, p. 2).

Minhas atividades, como uma já descrita, sempre se iniciam com o deitar ao chão, (com raras exceções) e exercícios de respiração. Neste Sistema, a base do trabalho se faz a partir e evolui da respiração do abdomen, estruturando o corpo para a movimentação. Artaud, Barba, Grotowski, Stanislavski entre outros pesquisadores, também fazem referência aos processos de respiração no treino ou criação cênica. Após a respiração, uma sequência de movimentação, expansão e retração se envolvem, articulando a pré-expressividade à expressividade:

O conceito de pré-expressividade pode parecer absurdo ou paradoxal, já que não leva em consideração as intenções do ator, seus sentimentos, sua identificação com o personagem, suas emoções, ou seja, toda a psicotécnica [...] A psicotécnica leva o ator a querer expressar, mas o “querer expressar” não determina o que ele tem que fazer. Na verdade, a expressão do ator deriva – ainda que apesar dele mesmo – das suas ações, do modo como ele usa a sua presença física. É o fazer e o como é feito que determina o que a pessoa expressa. De acordo com a “lógica do resultado”, o espectador vê um ator que expressa sentimentos, ideias, pensamentos e ações, ou seja, o espectador vê a manifestação de uma intenção e de um significado. Essa

expressão é apresentada aos espectadores em sua totalidade: então ele é levado a identificar o que o ator está expressando com o como ele expressa. Naturalmente é possível analisar o trabalho do ator a partir dessa lógica. No entanto ela leva a uma avaliação geral que muitas vezes não facilita a compreensão de como aquele trabalho foi realizado no nível técnico, ou seja, através do uso do corpo e da sua fisiologia. A compreensão do como pertence a uma lógica complementar à lógica do resultado: a lógica do processo. (BARBA, 2012, p. 227).

Os comandos iniciais eram assim, a proposição do corpo em nível baixo ateve-se: deitar; respirar/inspirar profundamente; retrair todo o corpo ao umbigo; expandir como estrela em seis pontos (mãos, pés, cabeça, cóccix) e balançar como um saco de água²⁴. Já o corpo em nível médio foi possível: respirar/inspirar – na respiração, expandir como estrela e na inspiração, se contrair; caminhar no espaço se balançando como um saco de água; e o corpo em nível alto obteve-se: respirar/inspirar – respiração, a ação do saco estourando; inspiração ação da água escorrendo; água escorrendo: movimentação no espaço; saco estourando: corpo sem movimentação no espaço.

A partir dessas premissas, foram possíveis outros movimentos em criação como, por exemplo, passeio entre os níveis em água: o elenco, utilizando os três níveis percorria um trajeto em tempos rápidos, lentos e moderados; e passa ao corpo possíveis formas de água, rio, mar, mangue, chuva.

O elenco passa a criar um corpo de água²⁵, em seguida, uma forma específica. Fernanda foca seu movimento central na sua coluna, remetendo a uma arraia. Adriel cria vários peixes presos ao seu corpo, via pés, mãos, costas e rosto. Naara utiliza suas mãos – lembra uma água-viva. Antonia se molda crustáceos entre as pernas e os braços. Franco se experimenta ainda água, a água é a sua forma, seu ser em cena. Os atores sensivelmente percebem um objetivo na forma que são conduzidos e moldam seu corpo à realização.

No comportamento físico, a passagem da intenção à ação constitui um típico exemplo de diferença de potencial. No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de sats, preparação dinâmica. O sats é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo, que reage com tensões também na imobilidade. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a

²⁴ Exercício aprendido com meu orientador, Professor Ph.D. Marcílio Vieira, na disciplina de Práticas Somáticas durante o curso do Mestrado.

²⁵ “Corpo d’água: possui água em onda, que recua pra pegar impulso, que se joga e quebra, e volta - pra pegar impulso novamente; é calma, mas às vezes é também tempestade. Água maleável e solta, cheia de rupturas, água quebradiça, com múltiplas fissuras, água em ondas, que ora possui movimentos sísmicos, epilépticos, que é maremoto, tempestade, ora é água que movimenta dedos, unhas, pés e bunda, em calmaria suave, mas ainda em movimento. O corpo todo... fluido, transitando” (MARTINS, 2006, p. 33).

um objetivo. É a extensão ou retratação da qual brota a ação. (BARBA, 2012, p. 79)

Esta cena e este laboratório atendem uma necessidade minha de encenadora em busca de momentos mais oníricos entre os lugares que construímos, como também, de estabelecer uma relação de diferença entre os seres/personas/personagens deste trabalho. Esta cena ainda não foi apresentada até este momento da escrita. Ainda sobre esta prática, que tem em si elementos de pré-expressividade, criação e de cena em estado de consciência corporal, converso com Barba:

O nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator, ou seja, de fazer com que ele se torne uma presença que atrai imediatamente atenção do espectador, é o pré-expressivo, [...] que não pode ser separado da expressão [...] no decorrer do trabalho, visa fortalecer o bios cênico do ator. (BARBA, 2012, p. 228).

A base do trabalho da Antropologia Teatral de Barba (2012) é da dilatação da energia do ator e sua presença em cena. Para isto Barba desenvolveu princípios realizados nestes laboratórios por vezes conscientes, por vezes inconscientes. Os princípios são: equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção, das ações e sats.

Existiram laboratórios em que a proposta não foi alcançada inicialmente. Refletindo memórias houve uma continuidade da pesquisa fora da sala de ensaio. Uma continuidade sensível que trazia propostas de textos, cenas, sonoridades, *insights*. Momentos que se prolongaram e me trouxeram textos e poesias, que depois seriam experimentados com o elenco de forma bastante direcionada, não só a partir do texto, mas também através de métodos como as ações físicas, por exemplo:

Quando tiverem desenvolvido força de vontade em seus movimentos e ações corporais, vocês terão muito mais facilidade em incorporá-los ao seu papel, e aprenderão a entregar-se sem pensar, instantânea e inteiramente, ao poder da intuição e da inspiração. (STANISLAVSKY, 1997, p. 7).

E esta é uma das formas que trabalhamos em perspectiva textual da cena. Não no sentido de engessamento textual, pois nossos textos têm características de poesia, as ações comunicam para que o ator desencadeie processos externos e internos de composição plural. Segundo Artaud (1999, p. 42) a poesia é “a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos”, e assim percebo a nossa escrita cênica: poética. E por falar em texto, tessituras, parcerias e colaborações, em determinado instante busquei dialogar em relação ao

treinamento, buscar novas experiências, novas percepções, de maneira mais efetiva conversei e convidei Daniela Beny para este diálogo.

Conheci Daniela Beny em janeiro de 2016 numa oficina que a mesma ministrava no evento Emenda Cultural que ocorreu na cidade do Natal/RN. A sua pesquisa *Os Elementos de Iansã como Possibilidades para a Criação Cênica* e a forma que desenvolveu a oficina, estimulou-me a convidá-la para uma parceria.

Daniela veio em junho de 2016 para nos auxiliar na equalização das energias dos atores, já que os mesmos se propunham sempre aos mesmos habitats e um outro (*M*)olhar é sempre um novo (*M*)olhar...

A pesquisadora divide seu trabalho em: Elementos de Ação: Cortar, Espanar, Chicotear, Abanar, Bater e Elementos de Energia: Vento (variação entre brisas e tempestades), Búfalo, Borboleta, Coruja, Bambuzal (BENY, 2017, p. 148). Neste sentido trarei parte do texto de Beny, da sua escrita dissertativa a respeito do seu processo conosco:

8º experimento – 16/06/2016

[...] Ao longo desses dois meses de trabalho podemos reconhecer as qualidades de energia do elenco e “classificar” cada intérprete-criador/a de acordo com as características de Iansã que venho explorando, sendo assim, para nós todos envolvidos no processo de montagem W apresenta características de Borboleta, K do Búfalo e Z e X do Vento (porém cada qual com suas particularidades). Dadas estas constatações, propus para Lina um experimento com K e W, que, mesmo que não faça parte da metodologia de trabalho que estou estruturando nesta dissertação, considero importante compartilhar por conta do seu desdobramento dentro da encenação. Neste dia os alongamentos e aquecimentos corpóreo-vocais foram propostos por Lina nos trinta primeiros minutos de trabalho, em seguida assumi a Condução das atividades do dia, pedi para que W e K se deslocassem pela sala buscando resgatar a sensação do Eu-Vento, ainda sem pensar nas ações físicas ou nos verbos de ação para este caminhar, apenas andando e rememorando no corpo essa qualidade de energia que, neste momento, seria considerada como neutra para ambas. A partir de um determinado instante pedi para que elas buscassem “existir como Vento”, se policiando para não acessarem as qualidades de energia mais confortáveis para cada uma. Após um tempo caminhando, pedia para que se pusessem de frente uma para a outra, ainda buscando a qualidade do Eu-Vento e que experimentassem o jogo do espelho, dando tempo suficiente para que o jogo fosse estabelecido com fluência e que uma se familiarizasse com os gestos da outra. Em seguida pedi para que W potencializasse suas ações na energia do Eu-Borboleta e que K potencializasse suas na energia do Eu-Búfalo no intuito de que ambas acessassem estados energéticos confortáveis. Ao alcançarem um determinado nível de conforto, pedi então que elas aos poucos invertessem suas qualidades de energia, fazendo com que W fosse deixando de lado seu Eu-Borboleta e buscasse explorar seu Eu-Búfalo, e que K dissolvesse seu Eu-Búfalo em busca do seu Eu-Borboleta. Nesse exercício o interessante foi observar como cada uma das intérpretes-criadoras buscava acessar esses elementos situados no lugar do desconforto. W para acessar

seu Eu-Búfalo buscava na contração muscular a sugestão de força, de peso e de volume que caracteriza a imagem e a representação do animal, enquanto K exploro no desequilíbrio a ideia de leveza e suavidade que propõe em seu Eu-Borboleta. O que Lina e eu pretendíamos com este exercício é que as duas intérpretes-criadoras pudessem experimentar o conforto e o desconforto, executando ações dentro da qualidade de energia que aparentemente acessam com mais facilidade e explorando as nuances do desafio de desenvolver suas ações num estado energético que necessita de outros caminhos mais longos para serem acessados. Considero que este experimento tenha sido um dos pontos cruciais da minha colaboração com o processo de montagem do espetáculo já que desse experimento Lina optou como encenadora a inversão dos papéis de W e K em uma determinada cena, apostando no desafio de (des)construção de W e K. (BENY, 2017, p. 168).

Neste projeto conjunto procurávamos distribuir as energias entre os atores, como coloca Barba (2012), numa potência dividida em dois pólos: *animus* e *anima*. De um lado o *animus* vigoroso, do outro a *anima* suave. Estas definições não são relacionadas a energias de gênero, classe social ou algo desta natureza. Mas às relações do trabalho do ator que parece ser uma eterna busca.

2.4 CHUVA – CENA DO ESTUPRO

Figura 14 - Cena do estupro / Ensaio. Atriz: Naara Martins.

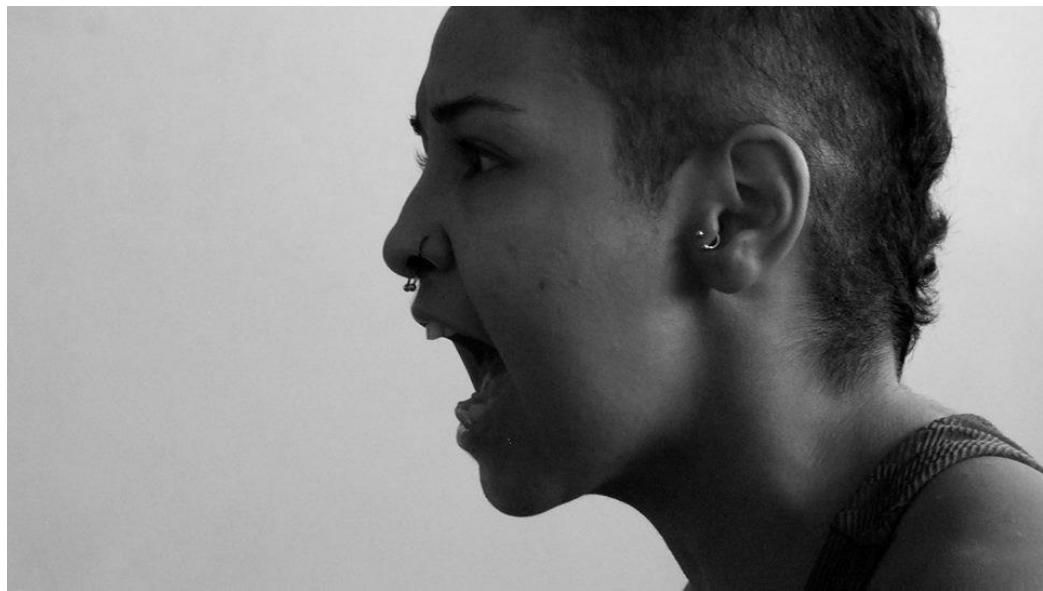


Foto de Nicole Moreno, 2016.

Quando tinha 06 anos, um senhor que trabalhava com a minha mãe, constantemente ia à nossa casa tomar um “cafezinho”, senhor respeitado e respeitoso, querido por todos. Quando eu estava sozinha (já que a minha mãe estava no trabalho) ele entrava, mandava eu ficar

calada, descia minha calcinha e ficava cheirando minha vulva, fazendo uma cara extremamente nojenta. Um dia ele enfiou os dedos e foi abrir o zíper da sua calça... A minha memória só alcança ate aí. Não lembro o que houve depois. Lembro de chorar à noite com dores e dizer a minha mãe que eram dores no ouvido e a mesma colocar remédio, algodão e ficar monitorando a febre. Na manhã que tudo ocorreu eu assistia ao “*Xou da Xuxa*”. Só fui comentar o ocorrido quando eu completei 19 anos de idade.

A cena do estupro começou com um laboratório que resgatasse a infância, memória corporal. O ritual do jogo teatral, da experiência criativa nos ensaios, enquanto possibilidade nos laboratórios apresentou plurais mensagens cênicas que, via processo e rito, transformou parte da concepção ideológica inicial: as questões centrais referentes ao lugar da mulher e da família tomaram outras dimensões, isto é, o lugar da mulher nela mesma, em seu próprio corpo. Os direcionamentos, ao meu lembrar, não eram direcionados a questões envolvendo a violência feminina, mas eram apontamentos à criação das atrizes, como mecanismo de autonomia das mesmas. No entanto estas são dinâmicas comuns à criação, como nos aponta Cecília Almeida Salles (2008), quando diz que a criação é uma rede em processo contínuo de interconexões instáveis:

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Recorro propositalmente a aparentes sinônimos para conseguir nos transportar para esse ambiente de inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. [...] Proposta de obra se modifica ao longo do processo. (SALLES, 2008, p. 19).

Numa primeira experiência laboratorial percebemos uma pequena alternância da temática. Não de forma radical, trataríamos das questões inerentes ao que concebemos de feminino, mas de outra nascente. Através da descrição a seguir elucidarei melhor a questão.

Bexigas, balão de encher de festa infantil. Chuva fina em tarde de criança. Em laboratório com as atrizes Naara Martins e Danne Araújo (Danne estava no primeiro elenco do processo) propus que deitassem ao chão e buscassem uma entrega ao solo. Distribuí brinquedos pela sala e bexigas. As atrizes respiravam e ao meu comando experimentavam novas posições, lugares, respirações. Movimentação pela sala em níveis baixos, médios e altos, sem que tocassem em nenhum dos brinquedos ao chão. Propus que a respiração de uma encaminhasse as ações da outra simultaneamente. Grotowski (1976) acredita que o ator precisa de uma técnica que o recomponha em sua totalidade: mente, corpo, gesto, palavra, espírito, matéria, interno, externo. A busca no trabalho das atrizes era que suas ações fossem mais orgânicas desde a pré expressividade.

Então, liberei que ambas utilizassem, se desejassem, os elementos espalhados pela sala: um boneco de pano, uma casinha musical, uma guitarra de plástico. Danne encheu uma bexiga e cantava uma música infantil do cantor popular musical e de domínio público conhecida por “Pingos de Chuva” (gravada por Eliana, Xuxa, Patati e Patatá, Galinha Pintadinha, entre outros). Dentro das premissas da improvisação, Bonfitto (2007, p. 132) a coloca como mecanismo de diferentes modalidades:

Se pensarmos a improvisação não apenas como processo de construção do espetáculo, mas também como canal que viabiliza a construção de personagens, veremos emergir várias formas de especificação. Stanislavski no método das ações físicas.

Naara, improvisando, participava e ambas brincavam de sacudir a bola uma para a outra e se divertiam. Danne criava um jogo entre ela e o boneco em tom lúdico, por vezes fazendo do boneco, sua representação. Quando já estavam se sentindo seguras nas ações que estabeleceram, perguntei: o que poderia acontecer para mudar radicalmente esta proposta de brincadeira?

Esta pergunta despertou uma mudança na cena, enquanto signo se reforçava uma ideia de felicidade e ludicidade da infância. Naara alterou a respiração, a tensão do corpo e o deixou “pesado”. Pôs a bexiga ao corpo imitando um falo e obrigava violentamente Danne a colocar o “falo” na boca do boneco. Naara gozou e o balão explodiu. Quando Naara saiu da cena, Danne limpou a própria boca e fez movimentos rápidos, tensionando o corpo à expulsão de algo rapidamente, indicava vômito e posterior silêncio.

Em momento algum falei verbalmente em “violência sexual” para mudar o contexto da proposta corporal de Naara e Danne. Quanto de alteridade perceptiva não objetiva elas alcançaram para realizar esta ideia? Quanto esta dor pertencia também a elas? Quanto precisaria ser percebida em nosso processo cênico? Merleau-Ponty (1999, p. 267) sublinha a integralidade do sistema “eu/outro”, nossa aproximadamente harmonia por pertencermos a um mundo em comum: “é justamente meu corpo que percebe o corpo do outro, encontrando nele um prolongamento milagroso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de se relacionar com o mundo”. Assim havia uma conexão clara na criação com as minhas memórias não declaradas até ali. A música de Xuxa (apesar de ser de um outro projeto, idealizado anos mais tarde ao “*Xou da Xuxa*”) me pareceu funcionar bastante por ser do repertório comum a todos, por criar uma identidade rápida e ser estranhada em seguida, no contexto cênico. A música passa a ser ressignificada, numa metafísica da linguagem, no sentido artaudiano:

No teatro oriental não existe linguagem da palavra, mas uma linguagem de gestos, atitudes, signos que, do ponto de vista do pensamento em ação, tem tanto valor expansivo e revelador quanto a outra. No oriente coloca-se essa linguagem de signos acima da outra, atribui-se a essa linguagem de signos poderes mágicos imediatos. Convida-se essa linguagem a dirigir-se não apenas ao espírito, mas também aos sentidos, e a atingir, através dos sentidos, regiões ainda mais ricas e fecundas de sensibilidade em pleno movimento. (ARTAUD, 2006, p. 140).

Esta cena tornou-se a mola propulsora sistemática enquanto criação da encenação *O som que se faz debaixo d'água*, porque a partir dela houveram desdobramentos de outras cenas, músicas, movimentação e uma reflexão estética e contínua da proposta. Esta cena acabou por se tornar a matriz, o fator germinal deste sistema, mas com ela nasceram outras questões, textos e ideias de cenas, provocações, propostas, tirando dela um possível lugar nuclear, mas a partir dela a corporeidade e ideologia para a encenação ficaram melhor definidas. A esta relação de interligações não hierárquicas poderíamos identificar o fenômeno rizomático: a encenação num processo colaborativo apresenta uma enredada situação de criação, escuta, decisão e interferências advindas das nossas mais variadas experiências vividas.

Há aqui um pensamento em rede (MERLEAU-PONTY, 1999, SALLES, 2013, DELEUZE; GUATTARI, 2000, ARTAUD, 2006): algo vindo da existência cria, ao ativismo estético inerente às questões identitárias como gênero, se fazendo valer dos processos de subjetivação das atrizes / atores.

Deleuze e Guattari (2000) desenvolveram o conceito de rizoma, advindo da biologia, como um emaranhado conceitual, por quais se ampliaria via conexões circunstanciais a maturidade do conhecimento humano: a apropriação dos conhecimentos e das criações busca a produção de conceitos que respondam as incertezas que emergem dos momentos de crise do pensamento, do acontecimento fenomenológico e não de sua essência. A este “emaranhado rizomático” poderíamos ligar as práticas de criação desta encenação teatral: ela é ligada dramaturgicamente por extensões e armazenamentos, que se alongam, mas não se trata de raiz ou tubérculos.

Nas cenas, via experiência da encenação, não há uma distinção exata de início, fim ou núcleo. Seus questionamentos enquanto processo de constituição e apuração surgiram a partir de uma cena (cena do estupro) se reverberando em estéticas dicotômicas, numa propagação da unidade central, sugerindo reflexões múltiplas, pelos estados de vizinhança que a cena estabelecia e os caminhos que também seria estabelecidos. O movimento do objeto, na

fenomenologia, considera suas relações variáveis, suas experimentações e suas áreas de observação. (MERLEAU-PONTY, 1984).

Nos primeiros experimentos eu levava papéis e pedia para que os artistas registrassem algum depoimento do seu trabalho do dia. Esse papel seria entregue a mim. Alguns levavam seus próprios cadernos e sistematizavam as suas investigações. Fui juntando alguns materiais como estes papéis/diário de bordo, anotações minhas, fotos, vídeos.

Em poucas ocasiões retorno aos atores aqueles seus escritos que me foram entregues. Esperava que a memória viesse pelo corpo e suas percepções. Mas para fins de pesquisa retorno, especificamente, alguns destes registros documentais. Primeiramente dois registros: um registro visual de Danne Araújo e um registro linguístico de Naara Martins.

Figura 15 - Registro da atriz Danne Araújo.



Fonte: Escrita de Danne Araújo, 2013.

Através da linguagem visual a atriz representou sua percepção a partir da criação da cena. Podemos descrever na imagem um rosto silenciado em olhos e voz, inerte, ao seu entorno um gráfico circular com movimentações altas e baixas. Em cima da imagem escreveu: “este tema, sei lá. Não esperava, não sei o que dizer”. Esta “inércia” me fez pensar nos silêncios que ouvimos à margem da água, desconhecendo os sons de suas profundezas. A partir deste lugar de proposta de cena, em diálogo a respeito do trabalho no dia, para encerrar

as atividades, uma constatação: as três pessoas, três mulheres, presentes naquele laboratório, haviam passado por alguma situação de violência sexual aos seus corpos. Em comum também o fato de terem crescido, as três, em solo potiguar²⁶, numa perspectiva de geografia política e cultural, o RN é lugar em que o patriarcado é dominante. A cultura de violência ao corpo da mulher, aos corpos dissidentes tem número acima da média nacional: nós três já havíamos sofrido alguma violência por nossa “condição” de gênero feminino.

Na nossa análise ao fim do ensaio, os ocorridos da vida real (que desaguaram cena) foram “mergulhados”, “silenciados” em nós e por nós pelas razões de conveniência às instituições da família, cultura e a sociedade. O silêncio é historicamente uma condição cultural às mulheres e as minorias, condição esta que se quebra na contemporaneidade, porém as mudanças efetivas na cultura enquanto mudança de atitude ainda são tímidas. Merleau-Ponty (1999) coloca que cada pessoa percebe o mundo de maneira particular, que a percepção é sempre consciência perceptiva de alguma coisa e o corpo é seu ponto de vista e este ponto de vista está intrinsecamente ligado aos aspectos culturais da sociedade. Calar também seria um ato cultural?

A base da percepção do mundo é o nosso próprio corpo. Por conseguinte meu corpo é a percepção do mundo e o mundo é o que percebo dele com o corpo. O corpo humano não se condiciona enquanto existência biológica: ele transcende suas funções biológicas e sensoriais, se percebe realmente no mundo através de um motivo expressivo pelos objetos culturais. Neste viés podemos compreender que existe uma cultura predominante que define o desrespeito do corpo, do corpo feminino e das minorias como algo naturalizado culturalmente.

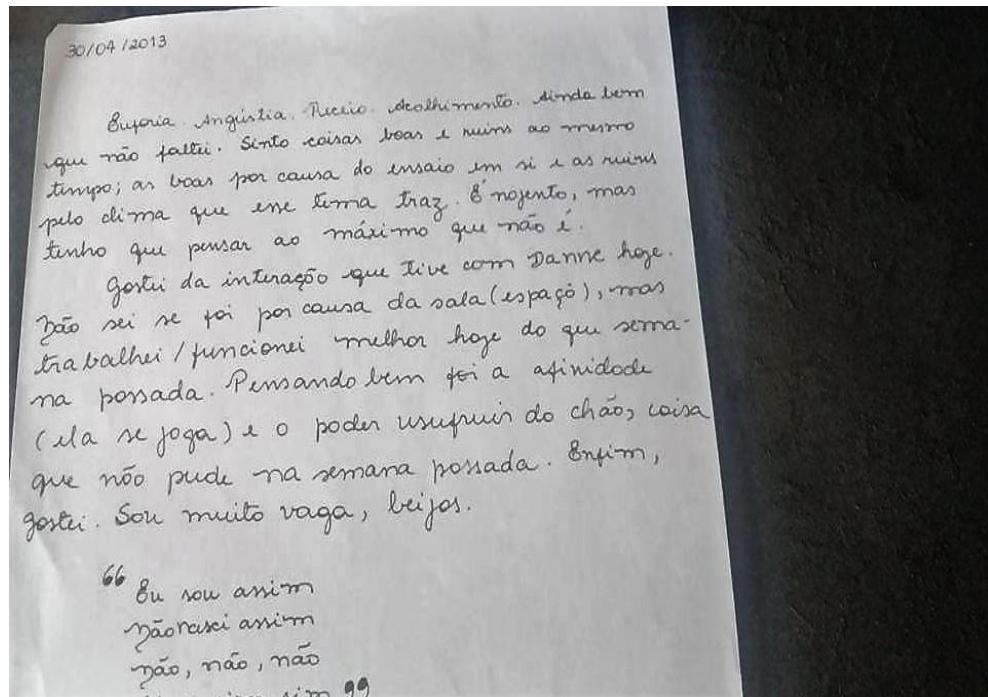
Aquilo “mergulhado” no corpo fora submetido ao empuxo, força para cima, para fora, exercida sobre o objeto pelo líquido no qual está submerso. Os registros da atriz Naara Martins apontavam uma relação de convergência à tensão do tema e a forma que lidaríamos com ele estética e politicamente:

Euforia. Angústia. Receio. Acolhimento [...] Sinto coisas boas e ruins ao mesmo tempo; as boas por causa do ensaio em si e as ruins pelo clima que esse clima trás [...] Eu sou assim, não nasci assim, não, não, não, sim, sim, sim. (Naara Martins – 2013)

E ainda, continuando o registro da atriz, como se pode ver na próxima figura:

²⁶ De acordo com dados do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Norte (TJRJN), o Rio Grande do Norte tem 15 mil processos judiciais relacionados a crimes contra a mulher e é o quinto estado do Brasil que apresenta os maiores casos de violência doméstica.

Figura 16 - Registro da atriz Naara Martins.



Fonte: Escrita de Naara Martins, 2013.

Outra característica que podemos notar na fala de Naara é a importância do jogo estabelecido com a atriz Danne Araújo. Estas relações Artaud (1984) coloca ao teatro a sua essência ritual e o jogo no teatro como um delírio que duplica as possibilidades de sua realização. De acordo com Grotowski, no teatro o jogo é um ato ritual. Não o ritual da fé, mas o ritual do ato teatral.

Neste dia a criação enquanto processo apontava-se uma angústia estética: como não condicionar esta cena somente à ilustração e constatação do fato? Estas perguntas nos levariam a novas cenas, textos, poéticas do corpo em cena, como veremos adiante, na descrição da criação da cena da “Rosa dos Ventos” e “Algidez”, estabelecendo relações rizomáticas e em redes na criação desta obra.

Enquanto jogo a cena sofreria modificações com a saída de Danne Araújo. Entraria posteriormente no trabalho Rocio Del Carmén, Raquel Veerteg, Fernanda Cunha e por último Antonia Delgado que fez a encenação até o presente momento. No entanto com a entrada de Antonia, Naara (participante do elenco desde a primeira formação) já estava desmotivada e propus um novo lugar para ela neste contexto: em vez de ser a pessoa que representa o violentador, Naara seria a vítima e Antonia a pessoa violentadora. Esta alternância de papéis e

de novos referenciais de energia é melhor colocada quando falo dos laboratórios e na parceria com Daniela Beny.

2.5 ROSA DOS VENTOS

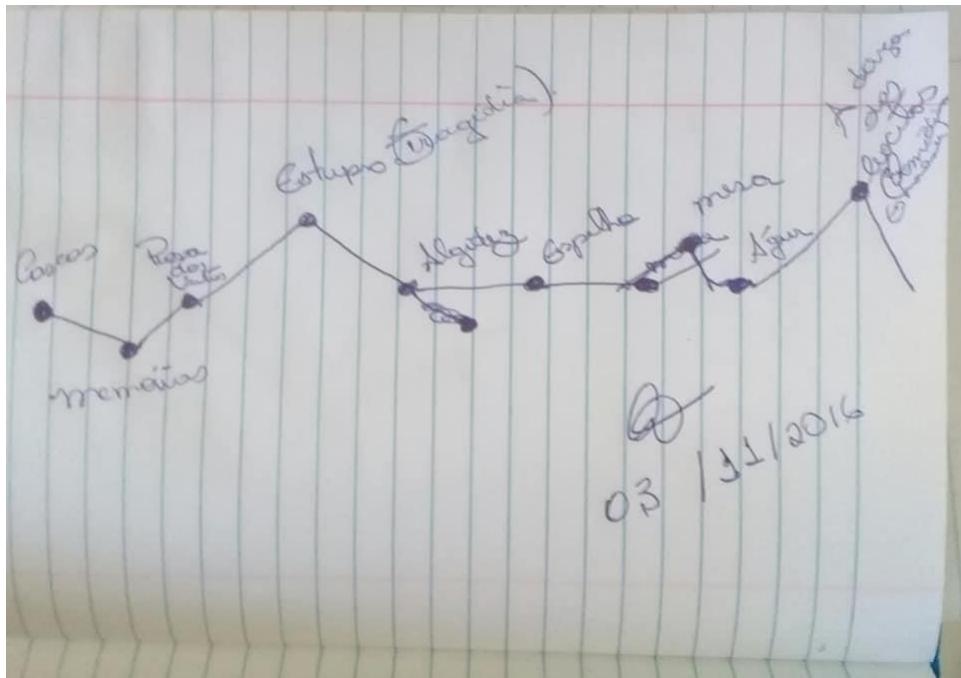
Vivenciado dentro de um processo de criação a partir de pesquisa (teórica e prática) entre graduandos, graduados e mestrandas do curso de Teatro e do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), o trabalho estimulava a reflexão e alteridade às temáticas do empoderamento do corpo feminino, por sua política, cultura e estética. Pretendia a continuidade dramatúrgica pelo espectador, a partir de cenas e questionamentos apresentados. Assim organizei o trabalho e as propostas de experimentos e criações em maio de 2015, em encontros, aos sábados das 10:00 às 17:00 horas na sala 22, do Departamento de Artes da UFRN.

Comumente, penso em gráficos enquanto crio, em equalizações de cena e converso a respeito com meus parceiros de trabalho. Com a cena que chamo de “Rosa dos Ventos” gostaria de abrir as *portas da percepção*²⁷ à cena seguinte, cena do estupro, que já havia sido criada.

A ideia do gráfico existe na busca de equilibrar as mensagens e potencializar a força das cenas. Por exemplo: uma cena mais impactante virá antes de uma cena de suspensão poética e uma cena de riso pós uma cena de abalo e envolvimento emocional e/ou de reflexão. Esboço a seguir um desenho que eu fiz, enquanto organizava as cenas em minhas ideias:

²⁷“ If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is, infinite” – “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é, infinito”. Frase de William Blake, do livro *Canções da Inocência e da Experiência*, 1789.

Figura 17 - Rascunho do gráfico da encenação *O som que se faz debaixo d'água*.



Fonte: arquivo pessoal

A ilustração apresenta um rascunho de gráfico feito poucos dias antes da estreia. Nele estabeleço as relações de vizinhança entre a cena do Estupro, Rosa dos Ventos e Algidez. Ainda mostro minha intenção em fazer da cena do estupro o ápice e das que estão ao seu lado, cenas menos fortes, ainda que significativas. Como no caso a cena da “Rosa dos Ventos” que foi pensada, como já dita, neste sentido.

Laboratórios: atrizes, músicos e a iluminadora. Os atores e músicos realizavam seu alongamento de forma individualizada. Peço para deitarem e respirarem, de olhos fechados inicialmente. Aguardo alguns instantes em silêncio para que percebam seu corpo ao chão, no espaço e em si mesmos. Aos poucos propus aos atores que buscassem a consciência dos sons e sensações de suas respirações, da sua própria, do outro que está mais próximo, do outro que está mais distante. A respiração enquanto diálogo no mundo.

Para que aquecessem o corpo e algo fosse criado, trabalhávamos (todos os encontros) com percussão ao vivo improvisando sonoridades, toques, ditos e gestos desconexos, ritmos ou canções. Também eram tocadas no aparelho de som da sala, músicas selecionadas: *Deixa a gira girar* (Três meninas do Brasil), *Crua*, *Para ser minha mulher* (Otto), *Non je ne regrette rien* (Edith Piaf), *Janela do dia* e *Marcha do donzel* (Renata Rosa), *Anjos caídos* e *Poeira* (Cordel do Fogo Encantado), *Trouble* (Coldplay) e músicas tradicionais indianas e árabes bastante usadas em dança tribais.

Havia também um direcionamento a consciência do corpo por sua respiração. A respeito da respiração, Artaud (1984) diz que sua consciência é o intermédio e através de ligações e movimentações poderá criar sua linguagem simbólica, entre a lucidez, a paixão e a crueldade. O autor coloca que a respiração pode provocar diferentes energias de acordo com a forma que é realizada: energia neutra, feminina e masculina. A este respeito, no laboratório para a criação da cena Rosa dos Ventos, a indicação era para que alterassem as respirações em velocidades, intensidades e pausas.

O fragmento textual linguístico desta cena foi escrito por mim durante e pós ensaio/laboratório. O texto não surgiu primeiro. A ideia inicial era de uma coreografia ou música criada para preceder uma das cenas mais fortes da encenação, a cena do estupro. Para estabelecer uma atmosfera cênica, um “molhar dos pés às margens”, criamos um lugar de sublimação que antecede a violência e então mergulharmos nas “água submersas do corpo violentado”, nós queríamos criar um estado de “encantamento” na cena.

Compreendendo que a cultura é meio de entender e “reverter a vida”, de desqualificá-la e diminuí-la, Artaud (1984) propõe a *magia* como uma poética atroz em contraponto à cultura de morte humana, por meios das fontes respiratórias, a homogeneizar palavra, som e movimento e assim desconsiderar um sentido lógico e buscar no metafísico o ângulo para o Teatro e para a vida. Neste alicerce de argumentação não linear apresento uma escrita verbal e poética, fragmento da escritura desta cena:

Gira Rosas

Tem uma coisa que eu nunca trouxe para você. Tem uma coisa que eu nunca quis pra você. Tem uma coisa que eu nunca fiz pra você. Desde pequena eu giro rosas enquanto durmo. E sinto o cheiro do sonho enquanto cotidiano simples e complexo. Vejo os cabelos e sinto a presença de toda a sua água. Ela transborda em mim e me abraça enquanto sou lamento. Minto aquela verdade, desde sempre. Mas ela me estendia a mão, sabia a minha mentira e me fazia beber seus cantos, feito leite em peito de mãe, para me adormecer e adormecer também aquelas dores de menina, que não entendia a razão de se ver mulher. E no meio de toda tempestade, poeira colorida ela me chegou. (Lina Bel Sena, 2016).

As ações corporais foram constituídas em laboratórios, concomitantemente ao texto acima citado e às sonoridades das atrizes: Antônia Delgado (Riso), Fernanda Estevão (canto fora de ritmo), Naara Martins (som indecifrável) e o ator Franco Fonseca (respiração ofegante). No começo da criação foi tudo muito orgânico, cada um propunha uma ação, que era ressignificada pelo outro e ampliada, renovada por todos. Da organicidade passava-se à repetição quase mecânica, exaustiva, o corpo cansado torna-se neste momento, um corpo

sublime para a criação, “é o próprio corpo chegado ao limite de sua distensão e de suas forças e que deve mesmo ir além. É uma espécie de ventosa colocada sobre a alma, cujo azedume corre como um ácido até as últimas bordas do sensível” (ARTAUD, 1984, p.123). Este tipo de experimento e construção cênica foi basilar em toda a tessitura de *O som que se faz debaixo d'água*.

Aos poucos percebia um lugar que não havia sido direcionado, mas que estava sendo assumido pelas atrizes em seus corpos: Naara na infância, Fernanda na adolescência, Antonia na velhice e Franco assumia um lugar transcendental dessa alma feminina, uma persona indefinida. Na maior parte do tempo elas, Antonia, Naara e Fernanda, assumiam estes lugares, mas ainda assim há uma intersecção na questão temporal, entre elas, como também uma possível relação familiar, em que Antonia seria a mãe, Naara e Fernanda as irmãs. Franco, numa alternância de personagem, também vive o companheiro de Naara, quando coloca a máscara/rede na cabeça.

Poderíamos compreender estes pontos da vida humana aos pontos fundamentais e intermediários da Rosa dos Ventos e a movimentação proposta. A base fundamental, aquilo que percebemos e somos conscientes em nosso norte/leste/oeste/sul. A fase intermediária, o que somos sensivelmente, para além dos sentidos objetivos, o “entre os sentidos”. A nossa consciência é formada por inúmeras partes, das quais uma parcela mínima pode ser formulada utilizando-se da lógica. As sensações são sentidas, contínua e irrestritamente, apesar de haver uma negação sensorial. (ARTAUD, 1983).

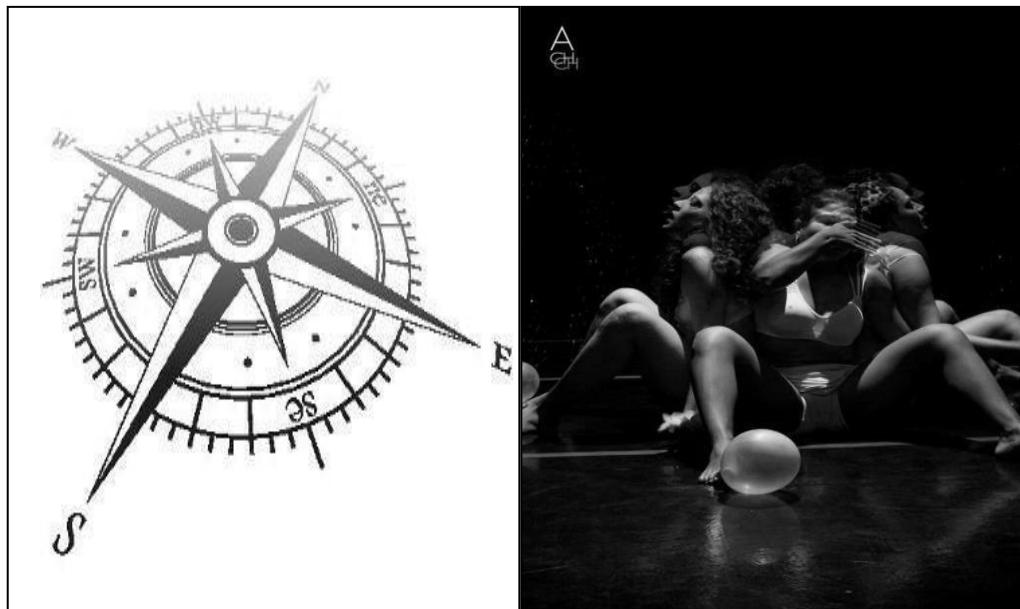
Um mapeamento espacial coreográfico com ações propostas de memórias coletivas e individuais foi realizado. Na entrega de si, na recepção do outro e na troca de energias criadoras, o grupo se organizou e estabeleceu um jogo²⁸, uma troca. A disposição espacial apontou uma movimentação e organização que em uma lógica simbolista poderia representar corporalmente a “Rosa dos Ventos”. Segundo o Dicionário dos Símbolos:

A Rosa dos Ventos simboliza a luz e sorte, podendo significar também a necessidade de mudanças, de encontrar uma direção, um caminho a seguir. A Rosa dos Ventos mostra a direção dos quatro sentidos fundamentais de orientação geográfica. O símbolo da Rosa dos Ventos representa uma volta completa do horizonte, com seus pontos cardeais, colaterais e subcolaterais. (CHEVALIER, 2008, p. 89).

²⁸ Designação dos jogos improvisacionais desenvolvidos pela diretora teatral norte-americana Viola Spolin, para fins de preparação de atores profissionais ou na utilização do teatro para iniciantes ou mesmo nas atividades escolares. Toda a obra de Viola Spolin está editada no Brasil, pela Editora Perspectiva, com tradução de Ingrid Koudela. (SPOLIN, 2007).

O músico Erhi Araújo percebeu que “se havia construído a rosa dos ventos corporal” em coro, como sinalizado na figura 19. Atrizes e ator em estado alterado e desordenado à criação da referida cena significaram sensivelmente seus corpos. Estabeleceram lugares interdependentes e complementares em ações, intenções e simbolismo.

Figura 18 - Rosa dos Ventos e cena de *O som que se faz debaixo d'água*.



Fonte: Dicionário dos Símbolos, Online (2008) / Foto: André Chacon, 2016.

Eugênio Barba (1995) coloca o desassossego e a inquietude como percursos, “direções” de um trabalho cênico na busca por novos territórios, repertórios e hábitos no trabalho do ator. Neste trabalho a indicação foi para que realizassem uma ação cotidiana íntima, uma ação cotidiana pública, ambas ações ampliadas, ambas ações diminuídas, que experimentassem a repetição, uma sequência e limpeza dos movimentos. Posterior cada atriz apresentaria sua sequência para que as outras repetissem, para que extraíssem o que quisessem uns dos outros; e ao final daquele experimento que definissem uma movimentação coletiva.

Colaborativamente o grupo percebeu e sistematizou uma partitura: ao chão, se arrastam, se organizam, se sentam, se ajustam, se deitam, erguem pernas (como pêndulos cronológicos), cantam um lamento (canto da baleia) enquanto se abrem, como se fossem parir, até a última palavra ser dita e ser a marcação final para se levantarem em novas direções espaciais e cênicas, reafirmando a “rosa dos ventos” enquanto signo na criação: “novos direcionamentos”.

Essa dramaturgia tenta extrapolar a formalidade cênica, extinguir as ações do conflito enquanto elemento constituinte do drama e se transportar esteticamente ao lugar do onírico, das águas profundas. Muitos signos são utilizados na encenação e utilização de signos é uma escolha dramatúrgica. Cohen (2004, p. 57) coloca “[...] a signagem como dimensão literal, simbólica e mitológica, a cena persegue uma imagem-texto sintética, emocional, conotativa, ou do signo-dança, mãe do teatro, imaginado por Artaud”.

O texto linguístico foi estruturado pós ensaio. As movimentações eram realizadas em silêncio até que se realizassem os “lamentos”. No meu entendimento para a cena o texto linguístico seria necessário e complementar. Propus que o encaixasse na coreografia, “não se incomodando” muito com ele, a priori. Mas utilizando das partituras cênicas, suas dificuldades, tensões e velocidades na forma de lidar com este novo elemento.

Houve uma necessidade de treino muito específico, artesanal para este trabalho, que durou dois encontros e exclusivos, mas sempre retomados em ensaios: igualar as quatro vozes e os movimentos e o momento preciso da respiração. O se jogar ao chão, escorrendo de forma fluida, o mais harmônico possível e não tornando a ação engessada. Estabelecer a transição para a cena seguinte equilibradamente e incorporar alguns dos elementos pertencentes a ela, como balões de encher.

3 CAPÍTULO 3: BIFURCAÇÕES

Figura 19 - Aula de Teatro/Constituição da encenação *Estrela*.



Fonte: Foto: Lina Izabel Sena de Brito

De 2015 a 2017 eu viajava todas as semanas para João Pessoa na Paraíba para trabalhar. Pegava geralmente um ônibus às 03 da manhã, na rodoviária de Natal, para cumprir a minha carga horária que se iniciava às sete. E como eu gostaria de ficar o máximo de tempo em casa, saía pelas madrugadas, ao longo destes dois anos para trabalhar na Escola Municipal Celso Monteiro Furtado, localizada no bairro de João Paulo II, periferia da cidade de João Pessoa. Trata-se de uma escola em tempo integral que atende ao Ensino Infantil e ao Fundamental I (1ºAno, 2ºAno, 3ºAno, 4ºAno e 5ºano) durante o dia; e no turno noturno a Educação de Jovens e Adultos – EJA (Ciclos I, II, II e IV, respectivamente fundamental I e II). A escola localiza-se em uma das regiões mais violentas da cidade, na linha de divisão territorial de duas facções pessoenses.

No meu primeiro ano neste espaço me deparei com tiros e a preocupação de me baixar com os alunos. Carros de polícia, sirenes. Alunos, ainda crianças e preocupados se algum dos seus familiares havia sido morto ou preso. Enquanto tudo isso ocorria, pensava: “Não posso sair daqui”. Não pensei em relação àquele instante, por conta do tiroteio, mas em relação à dificuldade de alguém que ama Teatro chegar àquelas crianças, eu tinha que permanecer ali. Um mal estar da nossa cultura: a violência instaurada, quase institucionalizada nos bairros periféricos do nosso país.

Uma criança criada em condições de violência tem seus próprios impulsos de agressividade potencializados, nestas circunstâncias é a forma que comprehende sua defesa e forma de vida, como coloca a pesquisadora sobre violência na infância, Maria Celeste Santos (2001, p. 333):

Com frequência fala-se na tendência à violência como algo de dentro do indivíduo, porém, ela é também uma reação ante as condições externas. Nos casos típicos, o estímulo ante o meio se transmite ao indivíduo e se traduz diretamente em um impulso violento a golpear, sem intenção do cérebro.

Assim o modelo escolar, que poderia ser um aliado feroz no combate às violências, foca em um método anacrônico, que gera mais tensão e acaba se distanciando da sua verdadeira função – a de educar, colaborar. Essa posição de resistência da escola às mudanças que ocorrem no campo social, político e cultural, até mesmo tecnológico geram, também, situações de tensão, conflito e violência. A experiência da sociedade, da escola, permite que vivamos, como diria Artaud (1978, p. 95) uma “[...]残酷 muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós”.

Então comecei minha vida como funcionária efetiva da Prefeitura da capital paraibana. Entre idas e vindas, entre Estados, às vezes eu ia chorando muito e cantava durante a viagem uma música que a cantora Maria Rita gravou no CD de 2003, do compositor Vitor Ramil, “Estrela, estrela”, eu também cantava essa música (canto até hoje) para o meu filho dormir. Quando chegava na rodoviária, já ia me organizando antes de descer do transporte: já pedia um *Uber*, organizava meu cabelo, checava material. Na escola escovava os dentes, lavava o rosto, ia até a sala que daria aula, geralmente no auditório, e tirava as cadeiras do centro da sala, organizando um espaço “vazio”. Gostava de buscar os alunos na sala que eles costumavam ter aula e já entrar para a aula com a sala organizada, como são crianças do Ensino Fundamental I, eles se sentem mais motivados em ambientes previamente estabelecidos; crianças gostam de ritual, magia, sequência, organicidade. As aulas de Teatro,

assim buscam este lugar: da experiência, vivência, de uma didática mais viva e autônoma, como o próprio Teatro.

As aulas de Artes/Teatro são ministradas em todas as turmas da escola. Aqui será delimitado o objeto de estudo para as aulas do projeto *Estrela*, formado por alunos do 5º ano. Trata-se de uma atividade desenvolvida em sala durante as aulas de Teatro no ano de 2017.

O teatro até ser compreendido como o é, na atualidade, vem apresentando transformações harmônicas e historicamente compatíveis à própria necessidade da evolução humana: lugar ritualístico no período primitivo, em representação de lendas heroicas dos deuses, comédias e tragédias, catarses, morte e redenção: a expressão teatral é tão antiga quanto o homem na terra, dirá Berthold (2005).

No âmbito educacional, pode-se dizer, não ser recente a sua utilização. Os jogos teatrais como ensino e aprendizagem já serviu de subsídio de acordo com grandes educadores como Comenius, por exemplo. No ocidente remete-se aos gregos os primeiros registros dessa expressão artística como processo educacional. Platão e Aristóteles o consideraram elementar à educação. Atualmente muitos autores consideram o ensino do teatro como coadjuvante num processo de aprendizagem e desenvolvimento humano. Resgata-se a criação como intrínseca a humanidade, obras inacabadas, de improviso, não institucionalizadas, mas que muito propiciam enquanto experiência e aprendizados.

A realidade escolar enfrenta, na contemporaneidade, muitas dificuldades porque não conseguiu acompanhar as mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais. Continua com comportamentos fossilizados que não abarcam as novas formas de entender os sujeitos que são dinâmicos e contraditórios, frente ao seu tempo. Parafraseando o cantor e poeta John Lennon eu diria, num olhar amargo, a priori, que “a vida é tudo aquilo que ocorre quando você não está na escola”. Nesta forma minha proposta de uma “crueldade escolar” refere-se a se estar vivo, de existir; um testamento de existência, um exercício de resistência dos sentidos, diante do atrofiamento causado pela cultura. (ARTAUD, 1999, p. 43).

Como arte lúdica e coletiva, o teatro, a rigor, colabora com as relações sociais, quebra de estigmas, construção em conjunto de saberes, desenvolvimento estético, considerando contextos e filosofias. Considerando as práticas formativas, a construção da identidade, da autonomia, de acordo com a pesquisadora Ingrid Koudela (1998, p. 78):

O teatro, enquanto proposta de educação, trabalha com o potencial que todas as pessoas possuem, transformando esse recurso natural em um processo consciente de expressão e comunicação. A representação ativa integra

processos individuais, possibilitando a ampliação do conhecimento da realidade.

Enquanto ferramenta escolar utiliza do suporte disposto pela pedagogia teatral, por seus mecanismos de criação e desenvolvimento. E em relação ao desenvolvimento, considero ser o terceiro ano de aulas em Teatro para a maioria dos alunos que estavam envolvidos neste projeto, haviam sido meus alunos no terceiro, quarto e agora, quinto ano.

O espaço de aulas teatrais, que toma a metodologia teatral como recurso, se vale de uma “informalidade” enquanto aula, o que torna as relações, entre os colegas, professor, coordenador, com a própria escola, em algo que ajude a melhor compreender e pensar o mundo, enviesada pela imaginação dramática. Thomaz (2007) narra uma experiência onde práticas com jogos teatrais possibilitaram aos educandos se localizarem como seres biopsicossociais e, a partir desse posicionamento enquanto seres de cultura, desenvolver-se na sua relação com o mundo.

Buscando um diálogo entre os apontamentos teóricos, a experiência na concepção da encenação *O som que se faz debaixo d'água* bifurcamos a uma nova veia desta dissertação: a experiência no âmbito escolar em diálogo aos itens citados. A experiência escolar teatral, via jogo, pode eclodir meios de aprendizagens que retorne ao sujeito sua condição de autonomia através de jogos dramáticos e na vivência em grupo. A criação colaborativa está no âmago do comportamento democrático. No prisma de uma das maiores referências brasileiras em Educação, o pesquisador Paulo Freire, o sujeito deve ser educado para atribuir ao seu comportamento uma atitude filosófica, não dogmática ou cartesiana. Para tal, o professor também deve ter práticas que propiciem a emancipação:

Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, às suas inibições; um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho - a de ensinar e não a de transferir conhecimento (FREIRE 2000, p.52).

Para tal desempenho focamos na encenação denominada *Estrela*, com texto e movimentações definidas em caráter de experimentações nas aulas de Teatro da Escola Municipal Celso Monteiro Furtado, na cidade de João Pessoa/PB. As aulas que ocorreram ao longo do ano foram de aproximação da linguagem teatral, via de regra, através de bastante improvisação aos jogos de Viola Spollin como norte educacional (Quem? / Onde? / O quê?, Blablação, Espelho, Cardume, avaliação) e algumas bifurcações, de jogo, ao meu próprio trabalho. (Jogo das cores e ação, jogo do “choque”, corpo cavalgado, boneca “soprada”, teatro

e vida). Ao trabalhar com crianças entendemos que há necessidades específicas em relação a compreensão de *jogo* no contexto infantil. As atividades teatrais são aprendizados antigos recorrentes ao processo cognitivo de diversas formas como peças de teatro, máscaras, fantoches, de sombra, Contação de história entre outras perspectivas. Não descarto nenhuma destas possibilidades no meu plano anual, mas a base do meu trabalho acredito ser o jogo teatral. Para Koudela (1999, p.15);

Os jogos teatrais (theater games) foram originalmente desenvolvidos por Viola Spolin, com o fito de ensinar a linguagem artística do teatro a crianças, jovens, atores e diretores. Através do processo de jogos e da solução de problemas de atuação, as habilidades, a disciplina e as convenções do teatro são aprendidas organicamente.

As oficinas seguiam um cronograma parecido com o do Cores em seu planejamento, mas é preciso considerar a diferença das pessoas envolvidas: idade, experiência com a linguagem teatral, motivação (delas e a minha). Com o Cores geralmente começava com respiração, com eles também, mas há uma diferença na categoria espaço: com o grupo da escola sempre começo em círculo, em pé. Com os alunos da escola, é preciso estabelecer um tempo maior para assimilação, até que eles deixem de se estranhar “respirando”, parem de rir, parem de comentar e se concentrem. Praticamente uma aula serviria para edificar esta ação e na próxima existe maior fluidez.

Me questionava, neste contexto, como trabalhar curricularmente, ainda que de maneira subjetiva, com a base artaudiana?

Inicialmente apresentei nesta escrita um ingênuo receio ao ligar a teoria/prática da escrita de Artaud às práticas com alunos do Fundamental I, mas comprehendi que este medo se tratava de estigmas, tabus e uma negação ao que defendo em todo este trabalho, negação ao que Artaud concebe enquanto Vida e que busco afirmar ao longo da minha escrita, encenação e sala de aula.

Compreendi que a base para com Artaud no Ensino Fundamental segue o princípio da ética, na busca por experiências verdadeiras e significativas, das sonoridades e transfiguração do mundo que este estudo, a respeito de ser a base para criança, deve seguir as mesmas regras do estudo de outros componentes curriculares da educação básica em que o currículo é visto por etapas, ao longo dos anos escolares. Entre o Ensino Fundamental I e II este conhecimento fica mais específico sistematicamente, assim sendo até o Ensino Médio, e se for o caso, um curso de graduação ou pós-graduação. Assim busquei elaborar os laboratórios confluindo

exercícios teatrais de sensibilidade à criação, através de uma ética, que buscasse a própria vida:

Não cultivo sistematicamente o terror, afirma o poeta em *O Teatro e seu duplo*. Para praticar essa ética, será preciso coragem e capacidade para aceitar o abjeto como subversão ao terror e à higienização afetiva das relações humanas, será preciso revisitarmos as memórias olfativas no corpo do filósofo, do cientista, do político e do artista. (ARTAUD, 1994, p. 20).

Esta “revolução” enquanto proposta docente desta escrita vai ao encontro do que Nietzsche, citado por Dumoulié (1992, p. 25), chama de *lógica da vida* “[...] a crueldade em Artaud é equivalente à potência em Nietzsche. Ambos termos atribuem a vida uma definição puramente lógica, puramente ética e verdadeira”. Assim sendo, trabalhar uma aula de teatro dentro deste prisma considera a essência da criação, a verdade, as subjetividades do sujeito, sua visão política e poética, tendo na infância uma grande aliada ao socialmente ainda não constituído: o simulacro da vida. Freire (2000, p.110) reflete que “[...] Ensinar exige compreender que educação é uma forma de intervenção no mundo”. O estar no mundo nos coloca algumas prerrogativas de ação: aceitamos como é, o reformamos ou o transformamos. Assim buscava referencias estéticas diferenciadas que estabelecesse com o aluno novas guias de interpretação.

Levei os alunos ao auditório da sala e lá apresentei a eles um exemplo de filme com linguagem não verbal, o curta *La Luna*²⁹. Depois de assistirem ao filme realizei uma laboratório de improvisação, utilizado o jogo das cores³⁰. Neste dia eles realizaram a atividade com muito entusiasmo e todos os grupos, apesar de eu ter dito que a criação era livre, se inspiraram na história de “La Luna”.

Neste sentido a prática teatral aliada às outras linguagens artísticas tem na concepção de Artaud (1984) o viés que remete e estabelece uma relação ao sentido do ser crítico, a liberdade emancipatória: uma nova linguagem em Teatro, instrumento que eleva a comunicação para além de conceitos, de discurso e da palavra, estabelecendo um vínculo afetivo na linguagem, via também outras linguagens e conhecimentos, sobre a construção de habilidades conforme Freire (2000, p. 31), "[...] só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar opressores e oprimidos".

²⁹ *La Luna* (a Lua) é uma animação da Pixar Animation Studios, curta-metragem, dirigido e escrito por Enrico Casarosa.

³⁰ Jogo desenvolvido por mim, com o Cores Teatro. Cada cor representa uma ação: amarelo/andar, azul/cair, preto/parar, branco/correr. A tonalidade dessas cores significa seus planos, por exemplo: azul escuro – cair devagar, azul claro – cair rapidamente. É preciso ressaltar que não existe uma determinação das cores. A cada jogo se muda a cor e a função, para que haja um estado de alerta permanente, mesmo quando o jogo for repetido.

Aos poucos as habilidades específicas da área de Teatro foram sendo explicadas aos discentes, como os elementos constituintes da cena: iluminação, figurino, maquiagem, sonoplastia, texto e dramaturgia. Embora ainda de maneira muito inicial, por ausência de tempo e estrutura financeira e espacial que possibilitasse uma melhor absorção. Na escola a prática não chegou a suprir todas as características do processo colaborativo, nem a mesma intensidade de investigação, obviamente, mas alguns elementos sim, a exemplo das tomadas de decisão em conjunto, eles pesquisavam sonoridades (geralmente “músicas”); pesquisaram também sobre maquiagens, figurinos e uma escritura verbal. Assim, do habitual, da “tia das matérias” à “tia do Teatro”, algumas autonomias foram sendo criadas.

Torna-se importante ressaltar que inicialmente, nas oficinas, os alunos só reproduziam cenas de assalto, espâncamentos e assassinatos. A assimilação de um tema que tivesse um outro norte, que os tirasse do cotidiano nos mostra a arte como outro ensinamento, segundo Merleau-Ponty (1975; 2004), a retomada incessante de si mesmo e de tudo que a natureza, o mundo e a cultura podem conter: criaram uma movimentação com cinco pontas, representando uma estrela, *La Luna* aos poucos foi se tornando *Estrela*.

Figura 20 - Imagem capturada do vídeo da apresentação - Estrela Corporal.

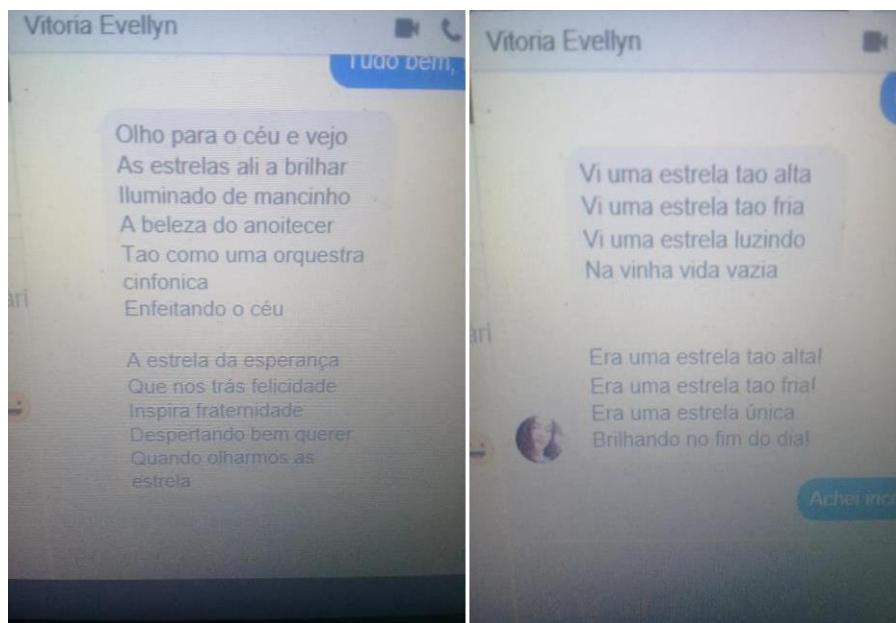


“Existe uma energia dentro de você, essa energia, vai sendo passada por todo o seu corpo, em partes, do pé passa para a perna, que passa para o quadril, que passa para o tronco, braços, pescoço, cabeça. Essa energia vai e volta, como um choque, ela não para! Em maior frequência! Menor frequência! Lucas escolhe uma parte do próprio corpo e transmite seu choque para Jackson, Lucas paralisa depois que passa o seu choque, cada um agora espera para receber o choque da outra pessoa. Mas o seu está ainda aí dentro, só aguardando para

explodir com o do seu amigo”. Assim, eles iam se contaminando de “energia”. Pedi para que tirassem de cada participante uma ação “do choque” e se organizassem para apresentar juntos. Assim, as estrelas que piscavam surgiram na encenação.

A aula já havia acabado e uma aluna, Vitória Evellyn, me perguntou se eu acreditava que tinha alguma música que falava em “Estrela”. Na mesma hora cantei a música “estrela, estrela” e ela perguntou se tinha no meu *pendrive*. Coloquei e ela ficou muito sensibilizada. Muito me surpreendi, no percurso do turno da manhã ao turno da tarde, havia sido deixado no meu *messenger*, o seguinte texto:

Figura 21 - Foto da mensagem da aluna Vitória Evellyn.



O texto de Vitória me chegou como me chegaram alguns textos/ideias de Naara Martins e de Priscila Araújo para *O som que se faz debaixo d'água*, via ferramentas das redes sociais; mesmo que não estivéssemos juntas, em ambos processos, ainda continuava pulsando a experiência proposta. O corpo é presente, passado e futuro, de acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo é a expressão de comunicação verbal e não verbal, a mediação entre a experiência e a consciência.

Me prontifiquei em usarmos na encenação que estávamos trabalhando o texto da aluna. Vitória não leu o texto na aula seguinte, se sentiu desconfortável, mas eu o li para o grupo. Decidiram que leriam todos, cada participante, um pedaço. Um grupo se predispondo a pensar em figurino e o outro em maquiagem.

O processo de aprendizagem do corpo, em uma aula de teatro com alunos com a faixa etária de 10 e 11 anos de idade atravessa várias etapas, a saber: percepção de si, do espaço, do movimento, movimentos não cotidianos e criação cênica. As aulas foram menos conceituais, no entanto explicativas e práticas concomitantemente respeitando as idades e limites de aprendizados de cada aluno.

Em relação a esse lugar desterritorializado, a situação pode ser complexa, não somente por sua função outrora tradicionalmente passiva. A tarefa do aluno deixa de ser a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar a sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida, de estabelecer a liberdade criativa, apesar da insegurança inicial, uma oportunidade em experiência, Segundo Freire (2000), a educação é libertária e liberdade. Logo,

A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem (idem, p. 34).

A esta altura já haviam criado movimentações, de maneira autônoma, mas direcionadas e propus que colocassem o texto nas movimentações. Mas a proposta deles foi: falavam o texto, faziam as movimentações e em seguida falavam a última parte do texto para finalizar. A ideia a princípio me deixou irritada, queria tudo junto, mas percebi que estava sendo incoerente a minha proposta aos discentes e deixei da forma que eles propuseram. Era ali, eu, também agente de coerção e me identifiquei com o depoimento de Artaud (1979, p. 76), apesar de contextos absolutamente diferentes:

Eu, uma vez marcado, torna-se cidadão, habitante, cultivado, sim, cultivado, lavrado: eu tenho uma valeta traçada no meu corpo que repete a lei, a fórmula inexorável ‘tu deves’. Passei pela máquina cultural horripilante trituradora de singulares. Estou marcado como todos os outros.

Estava ali agindo em nome de uma cultura violenta em suas propriedades. (DELEUZE, 2008). Me concentrei mais no exercício de repreender, de acatar, de ser ética com a escolha do grupo.

A ideia deste trabalho é que ele se estabelecesse, para além de uma vivencia artística, também como educação inclusiva. A educação inclusiva empenha-se em oportunizar à sociedade como um todo, conhecimentos a cerca das deficiencias, suas causas, habilidades e limitações, de seus portadores, como também o tratamento adequado. Através do conhecimento compartilhado, , a educação inclusive, propõe uma sociedade inclusive, na qual todos são responsáveis pelas vidas uns dos outros.

Este modelo só será possível numa via de mão dupla, entre deficientes e não deficientes. Deve

haver interação na construção do pensamento comum de que a diferença não significa um problema e sim mais uma maneira de identificar a humanidade como plural.

Por haver na montagem alunos com necessidades especiais, a escuta, a ajuda, a alteridade precisou ser muito trabalhada e conversada. Foi preciso ponderar entre a ansiedade comum a esta idade e a generosidade ao outro. As crianças com necessidades especiais tinham, cada uma, uma cuidadora. Todas ficavam durante o ensaio conosco na sala, eu convidava para que elas se envolvessem, mas a participação ativa foi de uma cuidadora

chamada Aracely. Registro também a ausência de imagens dos alunos especiais em oficinas pelos mesmos ainda não terem chegado à escola por dificuldade em se cumprir o horário dos transportes específicos na maior parte das vivências.

Figura 22 - Labotatório *Estrela*.



Foto de Lina Bel Sena, 2017.

Expliquei que o formato do Teatro que acredito é de escuta/fala/escuta. Precisaríamos uns dos outros. Houve uma rejeição inicial dos alunos ditos “normais” de participarem, formarem duplas com os especiais. Aos poucos se diluírem estas dificuldades e buscávamos soluções para que todos participassem. Propuseram uma roda e movimentações com as mãos dando ideia de “pisca”. Formavam a roda e depois que ela estivesse definida no espaço, movimentavam os braços.

Figura 23 – Imagem capturada do vídeo da apresentação *Estrela*.



Não excluí a cena da “estrela” que eles haviam construído. Os laboratórios seguiam uma metodologia muito próxima ao do Cores Teatro. Uma característica que percebo em trabalhos escolares criados por alunos é uma redundância na informação. A ideia deles para maquiagem era de estrelas pintadas no rosto. Perguntei de que outra forma essas estrelas poderiam ser representadas. A proposta seria de partes da estrela pintadas, em azul. Sempre questionava a razão de determinadas escolhas, assim questionei toda a elaboração da maquiagem no rosto. Pontinhos azuis? “Estrelas que vemos daqui da terra”. Batom escuro? “A cor do universo”.

Figura 24 - Proposta de maquiagem da aluna Júlia Almeida.



A responsável pelo figurino foi Camila Silva. Camila foi pragmática: “Tem dinheiro para comprar roupa, tia? Não? Gente, vocês tem roupa branca?”. E assim ela saiu catalogando quem não tinha e quem traria a roupa branca emprestada. Quando perguntei o porquê da roupa branca ela respondeu na hora: “É a que todo mundo tem e estrelas parecem que são brancas”. Na outra aula eu trouxe um vídeo explicando o surgimento das estrelas e sua formação.

Apresentamos na escola (sempre apresento para todas as salas, em blocos de três turmas) aproveitando a oportunidade para conversar com a plateia e assim, tentar formá-la: participação, compreensão e o que não se pode fazer enquanto se assiste ao trabalho dos colegas. A apresentação *Estrela* tinha em média 15 minutos, usávamos as músicas *Estrela*, *Estrela*, o tema *Mr. Magorium's Wonder Emporium: Nighttime*, do filme *A loja mágica de brinquedos* (Mr. Magorium's Wonder Emporium, EUA, 2007) e o silêncio.

Posteriormente fomos convidados para apresentar na IV Mostra de Arte Paraibana, em 2017. A esta apresentação houve uma imensa euforia e uma apropriação de si mesmos pelos alunos. Seus comportamentos apresentaram maturidade enquanto plateia de outros trabalhos e enquanto alunos representantes da linguagem teatral.

De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), em um processo de desterritorialização, o valor de território não é somente um valor político, geográfico, mas existencial: o campo do que se tem vínculo, que é familiar, conhecido, limita as distâncias e protege contra o caos, pode ser passivo ou autônomo em experiências. Deixar o território e manter uma relação com o estranho? Que proximidade, permeabilidade ou fechamento total é possível se permitir? Em contato com essa experiência de empoderamento e autonomia discente, assim, pensando com os sentidos, uma pedagogia da残酷, busquei tirar as formas de vida, escapando a rigidez dos padrões na escola, buscando uma educação que “contenha para o coração esta espécie de picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p. 97).

Nos processos escolares me redescobri. Não queria ser professora quando fui cursar Teatro. Entendi que o amor à arte pode ser dividido, multiplicado em uma sala de aula. Vejo hoje nestes alunos, em suas redes sociais, um continuar no Teatro em suas escolas, fundando grupos, reverberando vozes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amo Teatro. O Teatro me curou, sustentou, me (des)orienta.

Concluo ainda incerta das minhas verdades conceituais, se é que elas existem, mas me coloco neste lugar de experiência, como artista e agente de formação na busca por ampliar as minhas dimensões de trabalho, em grupo de projeto de extensão, em sala de aula. Reitero a importância de um professor envolvido com a prática de sua arte, como um sujeito da experiência, enquanto corpo-carne, em reflexos compreendidos como “uma sentinela silenciosa sob minhas palavras e meus atos” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14).

Dentro de *O som que se faz debaixo d'água* experimentei um extenso leque de experiências, no fazer teatral, na fala, na escuta, enquanto sujeito-observadora, dramaturga, encenadora tive uma constatação do tipo de teatro que acredito. Artesanal, minucioso. Com essa encenação exercitei a escrita visual e corporal, a tessitura sensível, a persistência, parcimônia, fé, desapego e reinvenção.

Um lugar a mim ofertado neste processo que considero bastante rico é de sermos parceiros, companheiros em hierarquias não institucionalizadas, sou tão aluna quanto os demais membros, tornando o processo ainda mais honesto em preposição, aceite e negação, o que numa relação institucionalizada poderia ser de outra natureza.

Sei o quanto fomos leais a este trabalho, ali estávamos, nós os sobreviventes, por amor a arte e a pesquisa teatral. Acredito no nosso formato estético e gostaria de ainda realizar mais pesquisa prática nesta área; em processos de criação em formatos não tradicionais de constituição. Acredito na bifurcação entre esses processos e a proposta de uma metodologia escolar em prática teatral.

Com a encenação *Estrela* tive que exercitar outro lugar de composição: uma escuta mais hierarquizada, por eu ser a professora, com outra didática, mas igualmente apaixonante. Coloco também a condição de ser criativo, não somente aos artistas, mas aqueles que tenham a oportunidade de ter essa experiência e democratizar a arte em seus processos como meio de conhecimento, não cobrando de todos uma postura artística, mas como diálogo de compreensão da linguagem.

Vivenciei a arte teatral entre a artista e a professora, pois acabo vinculando as duas funções, no espaço escolar quando me percebo também em processo, quando me percebo no jogo da vida, em transitoriedade com a verdade da cena e do nosso corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix,
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Antonio Neto. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Minotauro, s.d. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BAUMGÄRTEL, S. A. O surgimento de um teatro pós-dramático na Alemanha no fim do século XX Contextos históricos e estéticos. *Scripta Uniandrade*, nº 5, p Disponível na Internet.201;
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas, SP: Editora HUCITEC/Unicamp, 1999.
- BONFITTO, M. O ator compositor, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 143p.
- BERTALANFFY, Ludwig Von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. Escritos sobre Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- BRITO, Lina Izabel Sena de. *Coco de Zambé*: Atrativo Turístico Sustentável Inexplorado do Município de Tibau do Sul. Monografia (Graduação em Turismo). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Natal/RN, 2007.
- BRITTO, Rubens José Souza. “O conceito de cena teatral quântica e a criação de uma dramaturgia quântica”. In: *ABRACE IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2006, Rio de Janeiro. Memória Abrace IV. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CARMO, P. S. Quem é Merleau-Ponty? Merleau-Ponty, uma introdução. São Paulo: Educ. 2000, p. 9. Disponível em www.scholar.br. Acesso em 12/03/2014.
- COHEN, R. Performance como linguagem, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, 176p.
- DELEUZE, G. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DERRIDA, J. *Acts of literature* (ed. Derek Attridge). New York, London: Routledge, 1992.
- _____. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1995 (L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1997, Writing and Difference. Chicago: Chicago University Press, 1978).
- DESGRANGES, FLÁVIO. A PEDAGOGIA DO ESPECTADOR. ED. HUCITEC. SÃO PAULO, 2003.
- FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas:

Ed. da Unicamp; São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

FISCHER, S. R. Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Orientador: Renato Cohen.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GRIMM, Marlene. *Meteorologia básica* -Notas de aula, 1999. Disponível em: <<http://fisica.ufpr.br/grimm/aposmeteo/>>. Acesso em: 03 de abril de 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: FondazionePontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *O ator, o corpo quântico e o inconsciente coletivo*. The actor, the quantum bodyandthecollectiveunconsciousness. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015.

JAPIASSU, Ricardo O. Vaz. Metodologia do Ensino do Teatro.. ED. PAPIRUS, CAMPINAS/SP, 2001.

O TEATRO TRANSCENDE. Revista do Departamento de Artes – CCE da FURB. Blumenau, v. 16, n. 01, p. 02-11, 2011.

KOUDELA Ingrid Dormien. Jogos Teatrais. São Paulo, Perspectiva, 2006.

MARTINS, Naara de Oliveira. *Molhares*: processos de singularização e a cena rizomática d'água. Monografia do curso de Licenciatura em Teatro. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAES, Daniela Beny Polito. *Os elementos de Iansã como possibilidade para criação cênica*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Natal, 2017.

OMOTE, S. A Deficiência como Fenômeno Socialmente Construído. Conferência. XXI Semana da Faculdade de Educação, Filosofia, Ciências Sociais e da Documentação. UNESP, Marília, nov. 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, F. *Brecht*: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p 99-100.

ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SANTOS, Antônio Carlos. *O naturalismo sob o olhar modernista: Cândido e a crítica a Aluísio Azevedo*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 2, p. 557-563, jul./dez, 2011.

SILVA, Antônio C. de Araújo. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – ECA-USP. São Paulo, n. 1, v. 6, 2006.

_____. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*: Drama em cinco atos. Tradução Portuguesa. Domínio Público. Disponível em:<<http://sanderlei.com.br/PDF/William-Shakespeare/William-Shakespeare-Hamlet.pdf>>. Acesso em: 15 de setembro de 2017.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Jogos Teatrais na Sala de Aula*. SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 2008.

STANISLAVSKI, Konstantin S. *Minha Vida na Arte*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

VIEIRA, Marcílio de Souza. A estética da Commedia dell’Arte – contribuições para o ensino das artes cênicas. Natal, 2005. 148 p. (Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ANEXOS

Dramaturgia Linguística – *O som que se faz debaixo d'água*

Monstros Marinhos

Cascas são minhas lágrimas
 Lágrimas são minhas dádivas
 O som debaixo d'água sou eu
 O som debaixo d'água sou eu

Samba, vasa, beija, ama, sofre
 (O som debaixo d'água sou eu)
 Ri, senta, pensa, não pensa e dorme
 (O som debaixo d'água sou eu)
 Vacila, assiste TV, pacifica e cospe
 (O som debaixo d'água sou eu)
 Acessa, caga, viaja, lamenta e fode!
 (O som debaixo d'água sou eu).
 Perfuma, gira, reza, bebe, morre.
 (O som debaixo d'água FUI eu).
 Você me colonizou
 Você
 Você me colonizou
 Você
 Você me colonizou
 Você
 Gota a gota
 Boca a boca
 Fiquei Oca

O som debaixo d'água sou eu
 O som debaixo d'água sou eu

Memórias

Está tudo aqui, tudo. Entre sonhos e feridas. Passagens, estradas, encruzilhadas. Dentro, pulsando, correndo, vagando... E fora também; na pele, na língua, no tambor. Na minha voz, no meu cabelo, na minha fé ancestral. Na gota de chuva, que molhou o meu peito escarlate. Está tudo aqui, tudo. Algumas fotografias se quebraram no espelho, se desmancharam na mágoa. Mas está tudo aqui, tudo. Brincadeira de gota, corpo cavalo, copos e selvageria. O meu amor, amores. Alta no salto e na bebida. Falanges. Guias e borboletas brancas, todas as cores, me indicando caminhos. Eu lembro. Está tudo aqui, tudo.

Gira Rosas

Tem uma coisa que eu nunca trouxe para você. Desde pequena eu giro rosas enquanto durmo. E sinto o cheiro do sonho enquanto cotidiano simples e complexo. Vejo os cabelos, sinto o vento da sua presença e a menor gota de toda a sua água. Ela transborda em mim e me abraça enquanto sou lamento. Minto aquela verdade, desde sempre. Mas ela me estendia a mão, sabia a minha mentira e me fazia beber seus cantos, feito leite em peito de mãe, para me adormecer e adormecer também aquelas dores de menina, que não entendia a razão de se ver mulher. E no meio de toda tempestade, poeira colorida ela me chegou.

Chuva – Cena do Estupro

Se os pingos de chuva...

Casulo

Larva, lama, ama

Fado interrompido

Fato cantado

Borboletear faz sentido

Entre jardins, quintais e pés de manga

Casulo

Novo mundo aqui dentro

De olhar corrompido

fado contado
 borboletear faz sentido
 Entre almas perdidas, livros e camisetas de banda.

Casulo
 Sou poesia neste quarto
 gosmento e vencido
 Borboletear faz sentido

Entre pelos, dedos e minha dança
 Casulo

Não te devo aluguel ou fiança
 Sou o tempo líquido
 Borboletear faz sentido
 Entre o portão, esquinas e a minha desconfiança.

Algidez

Não se deve naturalizar estado sólido da água. Não se pode em cima dele construir: A cidade de Algidez foi construída em cima do gelo, era cristalina, translúcida. O mais poderoso quebrador de geleiras fez toda a cidade, dom natural, não é? O gelo que fosse inconveniente, ele moldava, transformava. Fez casas, mesas, xícaras e camas. Era desbravador, (desgraça e dor). Era natural, ele mandava na vida de todos, de TODAS. Em troca do gelo moldado, quebrado e vencido possuía uma das filhas da mãe viúva, a outra, a própria viúva e a filha do artesão, a mulher do curandeiro, a “solteirona” esquisita e sozinha. Era natural, o gelo também feria, mas não congelava a morte. Também havia cemitério; um lugar para os corpos, congelados. Ficavam ali para serem visitados, expostos.

De uma tia idosa com sua sobrinha, o desbravador lambeu suas intimidades de escolher perfume e deixando uma na frente da outra, constrangidas, salivava seboso, o gosto das bucetas exibidas, por achar engracado tanto medo, humilhação e revolta gigante. O aquário dos olhos delas foi rachado e as lágrimas doce ácido que derretia o chão, queimadura de gelo. Geralmente para os homens da cidade era algo normal o acontecimento. Já tinham até a noite separada, do gélido “amante”, em seus calendários: com suas mulheres, filhas, enteadas, cunhadas, criadas, sobrinhas e até suas mães ou avós, desde que o varão assim desejasse. Haviam os que o invejavam e outros, bem poucos, o abominavam em segredo. Às

vezes muitos até achavam engraçado as escolhas, se divertiam fazendo apostas: “qual das mocinhas iria primeiro? Ou hoje será uma anciã?”.

Geralmente ele não gostava das adoentadas, mas teve uma moça, com uma boca que parecia fruta doce, com olhos graúdos e ela estava fraca, febril, exilando pus da pele. Para a surpresa de todos, foi a escolhida da terça feira. O monstro da neve sentiu um prazer indescritível sufoca-la com seu pau. Ela faleceu depois do encontro e quase conseguiu esquentar a cidade.

Dois homens se chocaram, as mulheres fizeram reunião. Mas na primeira ameaça de deixar todos morrerem de frio e indefesos, esqueceram o conflito e tudo voltou a ser como era, em estado permanente, gelo. Algumas senhoras distintas achavam que era coisa do “ser mulher”, de se sacrificar, fazia parte, Outras, geralmente as mais novas, assim que começavam a crescer e identificar algo de gélido em seus destinos, eram sorrisos azuis, planejavam mudar de cidade ou a mudar a cidade. Mas identificadas, logo eram silenciadas, amarradas, torturadas e ensinadas a exercer o seu papel, friamente, pela sociedade. Aquele lugar, Algidez, era de natureza estável. Mas não se deve naturalizar estado sólido da água.

Até que uma pingo de menina choveu. Ele a olhava, carne crua, couro novo, aquecimento certo aquele cu de bicho acuado. Logo ela aprendeu a deslizar no gelo. Percebia ele cada dia mais perto, a olhando em saliva. Ela não queria uma cama cristalina e fria. Aprendeu a moldar as frias pedras e não perdeu o vapor do coração. Fez do gelo, cabeleira de medusa. Não se deve naturalizar estado sólido da água. E numa manhã de sol incandescente nos cristais de Algidez, a menina bebeu a vida da cidade; quando ele lhe arrancou a roupa, ela lhe tirou do peito o coração glacial, com uma lança de gelo, ponta afiada. O sol pingou ideias. Todas as mulheres correram, algumas afogaram com seus homens ou sós, sentadas em seus móveis derretidos, por elas se deve lamento, mas as que abandonaram a cidade que submergia, se banharam e dançaram nuas, produzindo sons indecifráveis enquanto Algidez se fazia rio, gerando novas correntezas e novas forças em estados sublimes de água.

Espelhos/Jantar

Atenua os vestígios das sombras com aqueles tecidos absurdos, aqueles que você detesta, mas que ficam tão bem em você, combinam com seu tom de evidência.

Quarta-feira foi o dia em que ganhei alforria. Ardia, naquele dia quando a primeira palavra brotou... Nasceu do estômago. Fodia! Meu peito, meu ânus, garganta! Era o dia (nem

sabia) que aquela vida de merda acabou! Não ria! Demorou, mas me acostumei à ideia de não mais te odiar todos os dias: ao acordar, ao comer, ao foder, ao deitar. Ardia antes e eu nem sentia. E agora o que sinto não é mais pesar é alegria! Ardida! Fodida! Foi o dia... mais feliz da minha vida. Não ria, pois eu falo bem sério. E se rio é lembrando do tédio que sentia quando fodia com você.

Ruídos misteriosos, mas é só água! Sonhos, musicalidade nada fechada... Só água! Água pra matar a fome, água pra curar a mágoa... Água! Escorrendo por todas as rachaduras úmidas. Mas a parede é quente. Água que ecoa o canto das sereias, baleias e que vibra com meu batucar! E os encantos de cada canto tem gotas ocas e quentes. Rachei até os dentes ao me escorrer por aquele ralo... Engasgo! Rachei a cabeça, a boceta. Rachei de tanto rir e vir. Rachei até meus olhos se encherem d'água!

Desaguar

É muita água Em tantos e em todos os seus estados. Meu corpo também é. Correnteza, forte e leve. Água cristalina, turva, Banho de chuveiro, de chuva. Olho que chora, deságua homem ou mulher? Sou pingo de suor e orvalho. Em mim mesmo, naufragado. Rio, trajetória sede, nadar. Esperneia, esperma peixe. Foge do barro, da rede. Voando longe, juntos “cachoeirar”. Na porta, na poça, no poço. Não importa, se moça ou moço. Não mais margem, vou meugu(olhar).

A dança das bocetas

Der Mösentanz

Carmina of cunts

El baile de los coños

Seiki no dansu

La ancestralidad de la sangre,
de la lengua,
del orgasmo:

- A Dança das bocetas!

Consagrado Ventre

Consagrado ventre, consagra e sangra
 Porta de entrada
 Eterna morada
 Pêlos em dança
 Consagrado ventre, consagra e sangra
 Lábio que fala à vida
 Enquanto sede sacia
 Enquanto sede chama
 Consagrado ventre, consagra e sangra
 Sacerdotisa a lua,
 Universo menstrua
 Universo canta
 Consagrado ventre, consagra e sangra
 Estrela molhada
 Entre pernadas
 Gemido, o mantra
 Consagrado ventre, consagra e sangra
 Em si cria
 Outro corpo vigia:
 Luz, amor, andança.
 Consagrado ventre consagra e sangra
 Consagrado ventre consagra e sangra
 Consagrado ventre consagra e sangra
 Consagrado ventre consagra e sangra

Contínua, contínua, contínua!

Contínua, contínua, contínua, contínua! Algumas coisas são perguntas, outras respostas dessas que... Mas sim, devo crê que foi uma resposta. Uma resposta que inquieta e se multiplica pergunta. E desconforta, como muita gente espalhada no sofá. E Viva! Ambiguamente falando, viva o desconforto! Mas ficamos nele, no desconforto, pouco tempo, procuramos, bem rápido, aquela sensação de estabilidade. E a única coisa estável realmente é a mudança...

Ela sempre acontece... Do corpo indo para a velhice ou atropelado abruptamente e morrendo jovem. Mesmo assim mudança, a estável. Assim o instável é o meu único e certeiro lugar. Ou o meu não lugar. A exceção é o melhor presente! Presente conjugado em tantos tempos e naquele segundo das coisas infinitas. O tempo eterno do momento perfeito, do segundo eternizado e a inquietação que me chama a continuidade... Contínua, continua, continua...

Suas veias são labirintos, profundos. Me afundo em seu mar. Astros e búzios. Te busco... Em conchas e copos... Mar de corpos... Meu mar. Suas são labirintos, profundos. Me afundo em seu mar. Vitrolas e discos... Te sigo... Em fossas e praças... Mar de traças... Seu mar. Suas veias são labirintos, labirintos, labirintos, labirintos...

O parto das borboletas

Copos

Gosto de conversar com você. Gosto de lhe contar como crescem as novas fontes, que um dia, formamos juntos. E você sempre me olha com aquele olhar de espuma. Hoje cedo o vento soprou, ouvi o seu recado, depois de tanto tempo, você ainda me manda recados pelo vento, você não vai esperar muito, já estou me preparando. (*Suspiro*). Só lamento pelos copos, os comprei ontem. Se você os tivesse visto, amarelos, obscenos, apaixonados, solitários e infelizes. Os copos, às vezes, vazios, viscerais e de veludo. Copos!

Juntei aquelas minhas coisas que você odiava, para tocar fogo. O “CD” de *Madredeus*, aquela camisa verde de algodão, minha desorganização, os livros de Paulo Coelho (que até hoje, suspeito, você nunca leu), minha segurança, meu mau hálito pela manhã, as calcinhas que eu penduro no banheiro e minha capacidade de liderança (que você nunca teve). Juntei tudo num saco plástico, coube, acredita? O plástico fica bonito, quando arde queimado.

É, eu sei. Você odeia minha voz... E aquele sofá velho, aquele sofá com texturas de sonhos, relâmpago e do mundo. Mas o sofá, o sofá está no quintal. Vou queimá-lo lá fora, com as outras coisas, porque a casa você ama e não quero que ela seja queimada. Infelizmente seu isqueiro, aquele que você ama, vai ser queimado, me perdoe.

Tem um vinho chileno, 1968 na geladeira. Apaguei minha voz de todos os vídeos, da sua formatura, daquele seu aniversário que eu cantei para você “Paloma Negra”. Eu sei, você odeia minha voz. Me perdoe pelo isqueiro.

Oráculo

Oráculo pele, poros percorro
 Cabelo seguido penteado
 Crespo, liso, embaraçado
 Sou eu, presente emprestado
 Missão: criação efêmera de voz e cuidado
 De Deus e meus delírios naufragados
 Deusa, semente, felina, noite
 Escrava sujeita, do coração açoite
 Móvel, imóvel em ação no silêncio
 Respira luzes, se alimenta de tempo
 Voa sem tirar os pés da terra
 Vira asa, novo território e a própria queda
 Semeando-se abrem-se feridas
 Que se “cruam”, se cruzam, se lambem em lida
 Novos caminhos, novas portas, novas partidas,
 Outros olhos, outras mãos, ressurgem vidas!

Meninas no barco

ANTONIA: Sonhei com ele, faz umas sete semanas: conversava com ele, em sua nova morada, lá no fundo. Ele gritava: “Bruxa, bruxa, pomba gira!”.

FERNANDA: Há um buraco azul; Cavernas enigmáticas, moradas molhadas.

NAARA: Toda essa água. Não sei se é assim tão distante o fundo de tudo isso.

FERNANDA: Fenômenos de sucção.

NAARA: E ao mesmo tempo, entendo que é minha e sua toda essa...

ANTONIA: Eu fumava, tranquila, tranquila. E a fumaça era o fogo da água... Eu não sabia que era possível, mas é.

NAARA: Ele jogou na mesa. Queria frito. Ela não gostava daquele cheiro. Era só colocar limão, sal e alho, aquecer a frigideira. O óleo bem quente, a ponto de acender um fósforo.

ANTONIA: Ele reclamava, ainda, do peixe queimado, que era difícil pesca daquela e eu deixei lá, muito tempo na panela.

FERNANDA: Ela sorriu naquela tarde.

ANTONIA: Reclamava que as meninas eram livres demais, ficavam muito tempo brincando.

NAARA: Ela só fazia chorar, tirando as escamas. E como chorava, chorona. Então pensei que as lágrimas dela eram toda á água do mundo.

FERNANDA: Buracos de água doce no mar. Entradas abaixo do nível. Parece que sabia, á água tomava suas dores.

ANTONIA: Dizia que eu só sabia da rede. E, finalmente, olhando para ele disse:

NAARA: Eu uma criatura dessa água. Uma égua marinha!

FERNANDA: Ela fumou na terceira margem e jogou restos de escamas, como um ritual. Um ralo, sucção do que seria continuado.

NAARA: Égua que relincha o próprio querer, cavalga entre a beira de um lugar que não precisa lhe pertencer e mergulha em toda água, correndo campos de algas.

ANTONIA: “Não sei de rede, sei de onda!”.

FERNANDA: Nunca havia fumado, ascendeu o cigarro com o fósforo que estava mergulhado no óleo.

ANTONIA: “Onda, onda da tarde da manhã, da minha mãe, tia, irmã, da filha, vizinha, na noite. Ondas da madrugada não desmancha na areia”.

TODAS: “Não quero elas brincando no barco, parece um macho!”.

ANTONIA: Não? Não? Hahahahahahaha!

NAARA: Égua marinha, fêmea se parindo. E o pingo d’égua.

FERNANDA: Caverna inexplorada.

NAARA: Pingo d’égua.

FERNANDA: Casa de batismo pubiano.

NAARA: Pingo d’égua.

FERNANDA: Casa com armador de rede. (*SILÊNCIO*). Brinquei depois que ele dançou o adeus...

Corpo Cavalgado

É só um corpo cavalgado

É só um corpo

É só um

É só

É.