

TÚLIO STARLING DE MENDONÇA

SINGULAR E COLETIVO

Brasília

2014

TÚLIO STARLING DE MENDONÇA

SINGULAR E COLETIVO

**A potência dos corpos na composição dos afetos da criação de
Abensonhar (2014)**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientador: Professor PhD Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz

Brasília

2014

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Corpo e Materialidade; Macro e Micro; Corpos, Ações e Diferenciações; Corpo-Subjétil: uma introdução ao entendimento sobre composição de afetos no processo de criação de <i>Abensonhar</i>	7
Diferenças entre eu e o coletivo? Ou diferenças no/do coletivo e com as singularidades?	12
Focos de análise	13
CAPÍTULO 1 – DIFERENCIAÇÕES NO/DO COLETIVO	15
1.1. Diferenciações do encontro com Mia Couto	15
1.2. Encenações, dramaturgia da cena, ensaios e espetáculo: diferenciações no processo colaborativo de criação teatral	24
1.3. Diferenciações nos ensaios/treinamentos	27
CAPÍTULO 2 - PERSONAGENS: APONTANDO DIFERENCIAÇÕES NO/DO CORPO-SUBJÉTIL	36
2.1. O Menino	36
2.2. Na cena de Glória e Justino	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
ANEXOS	51
ANEXO I – Frente e verso do programa do espetáculo <i>Abensonhar</i> – temporada final em maio/2014	51
ANEXO II – Último tratamento do roteiro dramatúrgico de <i>Abensonhar</i>	54

AGRADECIMENTOS

A presente monografia se refere a um processo criativo que, em seu ciclo de criação, encerrou o ciclo maior desta graduação que, por sua vez marca um ciclo ainda maior e que (*axé!*) ainda tem muita vida pela frente, que é o meu processo de aprendizagem como ator, que se iniciou no ano de 2002. Eu não poderia mencionar aqui todos os que se compuseram e se compõem nessa grande ação. Mas tentarei lembrar algumas pessoas que foram fundamentais, primeiramente na minha vida, e depois no âmbito das experiências com o teatro de Brasília e seus territórios de afeto. Assim, minhas gratidões:

À Vó Laura, imagem e origem da origem feminina de mim. Ao Vô Wilson (*em cores*) pela mansidão dos hábitos e expressões verbais especialíssimas nas minhas memórias. À toda família Starling, pelo humor autêntico e a referência constante.

À Ivoneide, pela porosidade sem fim. Ao Vô Euclides (*em cores*) pelo gosto ancestral por tecer palavras.

À Vô Alba (*em cores*) pelo riso instantâneo que me atualizam suas memórias.

À minha mãe, Ana Lúcia, nos imensos e generosos movimentos de diálogo e apoio, que só se expandem com tamanha porosidade e diferença.

Ao meu pai, Cristiano, por simplesmente ser quem é, e assim ter me ensinado sobre ser um atento e detalhista perceptor das realidades. E à Valéria Braga, por ser uma humorada companhia e exemplo de alguém que, alegremente, vive da arte!

Ao meu irmão, Tiago, parceiro e referência nas versificações do real cotidiano. Bem como: à minha cunhada, Gizelle, pelas trocas de conhecimento e entendimento de realidades sutis; e ao meu sobrinho, Ian, por ser um menino!

Ao meu primo, Gabriel, pela irmandade e parceria completa. E à sua esposa, Dedé, por me garantir risadas e ser uma silenciosa protetora.

Ao meu primo Ravi, pelas estradas, trilhas e caminhos: vias de tantas percepções e aventuras. E à sua esposa, Tainá, pelo recente e presente brilho. E à minha afilhada Lira, pela rajada de beleza de vida.

À minha tia Letícia, e ao meu tio Vitório, por sempre estarem na montanha quando se atualizam na minha lembrança. E à minha prima Mariana, parceira de *tragédia astrológica*.

À minha prima Mariana Starling e meu compadre Cláudio, pelo sereno laço familiar brasiliense, que há três anos ganhou mais fibra com o meu afilhado Caio. E que se expande desde Renato, Aidê, Moninha, Iara, Anaís e Isadora.

À querida, multifamiliar e transversal *comunidade*: Anginha, Lalá, Lena, Miriam, Ana Lúcia, Guilherme, Gustavo, Lucas, Ciça, Glória, Carlos e Clarinha.

Ao coletivo de *Abensonhar*, pela intensa e encantadora composição de afetos e poesia em cena. Foi o nosso sonho...

Às professoras-orientadoras-diretoras de *Abensonhar*, pela imensa troca e condução de tantas intensidades: Rita de Almeida Castro, pela sabedoria nos balanços; e Alice Stefânia Curi, pela latência criativa e pelo diálogo nas percepções.

E aos demais professores e professoras do CEN/UnB, especialmente Cecília de Almeida Borges, César Lignelli, Giselle Rodrigues, Márcia Duarte, Marcus Mota e Simone Reis. Além de Felícia Johansson que deu à turma o privilégio de compor nossa banca avaliadora, assim como Fabiana Marroni Della Giustina, que também compõe a banca examinadora desta monografia.

Aos meus *amigos cabulosos*, da Multiuso Cópias, Flávio, Pedro, Chicão, Jorge e Regilnete, sem os quais teria sido muito mais difícil me formar.

E aos tantos amigos que fazem de Brasília um lugar para se morar. E menciono aqui alguns daqueles que, no exercício da cena, me mostraram novas fissuras de ator, de amor, de gente: o mestre e amigo Hugo Rodas, por vir me ensinando sentidos de *potência* e *expansão*; James Fensterseifer e a tão sua quanto nossa morada de afetos da Cia. Brasilienses de Teatro; Luciana

Martuchelli por me mostrar bases que tem o ar; Similião Aurélio pelo gosto pelo fluxo; Adriana Lodi por conduzir uma experiência sobre a urgência da criatividade; Marcelo Oliveira, por ter me garantido a primeira colherzinha do fazer teatral; aos macacos parceiros diários da ATA – Agrupação Teatral Amacaca, pela cozinha cênica de gastronomia orgiástica e coletividade na panela de pressão com pedacinhos de Café, Camila, Didi, Tamara, Márcia, Vibrão, Iano e molho *pesto* com abacate. Aos construtores de uma certa linha férrea, do espetáculo *Dormentes* (2008), espetáculo curtido por aguerridos, dentre os quais não cessam de estar comigo Mirella, Klarah, Luísa e Luiza. Aos navegadores do espetáculo *Há Mar* (2013), pela generosa confiança. E a tantos outros amigos, professores e colegas de teatro que me dão a alegria de serem muitos!

À Clarisse Johansson pelo riso, pelo carinho e pelas companhias...

À Michelle Soares Pereira, por segurar o espelho.

Ao *babalorixá* Jorge Luiz Carneiro, pela orientação, pelo carinho e pela amizade.

E, por último, com ares apoteóticos, minhas gratidões ao professor Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz, pela generosidade, porosidade, e *brodagem* de ter me orientado no multifacetado e apressado processo de criação desta monografia.

Por fim, as gratidões e reverências à Grande Presença, que pulsa e faz fluir todos os universos, e à Divina Presença que pulsa no meu coração.



1

¹ Momento pregresso ao início de uma apresentação de *Abensonhar*. Fotografia de Fernando Santana.

INTRODUÇÃO

Corpo e Materialidade; Macro e Micro; Corpos, Ações e Diferenciações; Corpo-Subjétil: uma introdução ao entendimento sobre composição de afetos no processo de criação de *Abensonhar*

Vamos começar pelo final: recordando a composição de afetos que a memória ainda me permite sentir sobre o período entre os dias 22 a 25 de maio de 2014.



2

A divulgação de um espetáculo teatral – como se vê acima a do espetáculo *Abensonhar* – tem compromisso com o âmbito da produção cultural. Seu objetivo é trazer pessoas para o teatro, para aquele espetáculo; e sua necessidade vem da finalização de um ciclo de trabalho criativo, em que se decide levar o mesmo a público. E essas pessoas que irão e lá estarão são o que importa para a arte teatral e do ator: é nessa relação que se trabalha com essa arte. Portanto, é fundamental que exista algum meio de divulgação do

² Divulgação do espetáculo *Abensonhar*, criada a partir de fotografia de Fernando Santana pelos designers gráficos Silvano Mendonça e Kael Studart.

espetáculo, pois é fundamental para os artistas criadores do espetáculo que haja com quem relacionarem-se.

A divulgação, entretanto, por mais eficiente que possa ser, não coloca o público, que poderá assistir ao espetáculo, em relação direta com a presentificação dos corpos que criam o espetáculo no decurso do processo criativo que o gerou. Esses corpos em presentificação se definem pelas relações estabelecidas entre suas partes, e se territorializam e se desterritorializam sucessivamente. Essas relações *entre*, Renato Ferracini³ chama também de “composição de afetos” (2013:119). Ou seja, o público não tem contato com a composição dos afetos de uma obra teatral se somente tem contato com a divulgação da mesma. Ainda assim, supondo o público que vá ao acontecimento teatral, esse não necessariamente terá a consciência dessa composição de afetos dos/nos corpos em processo criativo daquele espetáculo.

Segundo Ferracini, podemos chamar de materialidade esses corpos em presentificação de afetos. Esse termo me ajuda a desformatar o imaginário do que é um corpo humano visto macroscopicamente, ao passo que me ajuda a compreender a materialidade vibracional, microscópica, em relações múltiplas e dinâmicas, decorrente dos encontros entre os corpos em arte, em intensificação poética. Assim, neste estudo usarei os dois termos: *materialidade* para me referir à multiplicidade de movimentos vibracionais oriundos das relações entre os corpos em arte; e *corpo* ou *corpos* para me referir a sistemas orgânicos definidos, tanto coletivos, quanto singulares tal qual o corpo humano visto macroscopicamente. Ferracini concede, em três artigos do livro *Ensaíos de Atuação* (2013), terminologia e conceitos fundantes para este estudo⁴. Assim, sem me restringir somente ao autor, dialogarei com o mesmo durante toda a monografia. Ele, Ferracini, define:

Materialidade: corpo em sua presentificação potente como intensificação poética a abrir fissuras nas forças estratificadas e gerar

³ Renato Ferracini é Doutor em Multimeios pela UNICAMP, ator-pesquisador e, atualmente, coordenador do LUME – Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

⁴ Os três artigos são: “Materialidade: forças invisíveis da atuação” (pp. 33-38); “A potência das metáforas de trabalho” (pp. 39-48) e “Ação Física: afeto e ética” (pp. 113-126). FERRACINI, Renato. *Ensaíos de Atuação* / Renato Ferracini. – São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2013.

nessa ação fluxos libertos e abertos de força. Nesse movimento pode estabelecer campos ou platôs energéticos ao potencializar relações em retroalimentação de um afetar e ser afetado (2013:34).

E por isso começo abordando *Abensonhar* como produto cultural, para compreendê-lo como corpo espetacular de criação teatral e, ampliadamente, como materialidade poética em ações teatrais, contígua às suas camadas de forças microscópicas, vibráteis. Assim, dizer que começo pelo final é o interesse de registrar a temporada do espetáculo *Abensonhar*, focando seus últimos dias do processo de criação como o ápice da potência dos corpos, que em composição de forças vibráteis (afetos) territorializam a materialidade poética em ações físicas (macroscópicas) para a arte teatral do espetáculo *Abensonhar*. Considero que nos últimos dias de processo os encontros das singularidades participantes estiveram no ápice da sua porosidade, da sua capacidade de afetar e ser afetado, e com isso puderam intensificar como nunca a potência dos encontros nos/dos corpos em cena e para a cena.

Fica clara a relevância vibracional dos últimos dias do processo quando não esquecemos que *Abensonhar* é o resultado cênico das três disciplinas finais do curso de bacharelado em interpretação teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN/UnB) – que seriam respectivamente “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas”, “Projeto de Diplomação em Artes Cênicas I” e “Projeto de Diplomação em Artes Cênicas II”. E que também é fruto da opção de uma turma de quatorze estudantes-atores por criarem, em colaboração e atividade, um espetáculo de dramaturgia e encenação de autoria do próprio coletivo a partir da obra do escritor moçambicano Mia Couto⁵ – orientado pelas professoras doutoras Rita de Almeida Castro e Alice Stefânia Curi⁶ – e cujo processo de criação se deu no

⁵ Os livros de contos *Estórias Abensonhadas* (2012) e *O Fio das Missangas* (2009). O primeiro foi o mais estudado e trabalhado para a dramaturgia e para o espetáculo; o segundo complementou com alguns aspectos o trabalho dramaturgico e cênico. Adiante, no primeiro capítulo, esse trabalho acerca dos livros, da dramaturgia e da encenação do espetáculo será melhor comentado.

⁶ Rita de Almeida Castro é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005) e professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, desde 1995. Alice Stefânia Curi é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2007) e também é professora do CEN/UNB. Ambas coordenam o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e são artistas pesquisadoras do Teatro do Instante.

espaço de nove meses acumulados ou três semestres letivos espaçados pelos períodos de recesso.

Assim, os últimos dias de processo, no final do mês de maio de 2014, são o fechamento de um ciclo, que começou em agosto de 2013, e dito isso posso entender esses últimos dias como a eclosão de uma multiplicidade de fluxos de movimento de diferenciação dos corpos e nos corpos, uma vez que, nos encontros entre os corpos, os movimentos de afetar e ser afetado são embates com a diferença, para um e para outro. E, em fluxo, essas diferenciações sucedem, múltipla e concomitantemente, em desterritorializações e reterritorializações das ações poéticas, e nos próprios corpos que, pelo afetar e ser afetado, já não são mais os mesmos: seguem se atualizando, em espiralada ascendência vibracional (baseado em FERRACINI, 2013:116-118).

Portanto, ao me recordar da eficiência e precisão das ações geradas pelos encontros entre as singularidades participantes do processo, entendo que ali os corpos, singulares e coletivos, mantiveram bordas e fronteiras mais diluídas do que nunca nas relações que os definem. Assim, amparo-me à ideia de Ferracini, para dizer que “ao pensar o corpo como uma singularidade que amplia sua potência nos encontros com outras singularidades externas (o outro ou os outros) e ao verificar que uma ação física relaciona essas singularidades” posso entender as ações físicas que constituem a experiência dos últimos dias do processo na sua complexidade, além de microscópica e macroscópica, também poética, estética e ética; pois todos esses âmbitos de compreensão do processo são permeados pela composição dos afetos entre os corpos, que ocorre pela diferenciação dos mesmos, ou seja, quando esses corpos são a ação que “se projeta para fora ao mesmo tempo que esse fora afetado atinge e afeta” a própria ação, o próprio corpo; sujeito e objeto (2013:116).

Assim, de um coletivo que no início do processo não sabia muito bem como criaria uma dramaturgia teatral, e que depois, já de posse de um roteiro dramático, não sabia muito bem como lidar com aquele roteiro, seus personagens e ações e também com a dinâmica de criação da sua encenação, passou-se para um território solidário, de corpos porosos que se

movimentavam de maneira coesa com a materialidade coletiva, que ia se criando e recriando. Ou seja, as interações aconteciam de tal maneira que os corpos se expandiam, desde a preparação do espaço de criação até as cenas e seus bastidores.

Não eram poucas as observações feitas entre os participantes que atentavam para pequenos detalhes acerca de sutilezas da cena, detalhes esses que eram observados e muitas vezes não se relacionavam diretamente com a participação no espetáculo daquele que fez a observação. Bem como nas atividades de produção, no que tange à participação de todos na montagem e manutenção do espaço compreendido pela encenação do espetáculo no edifício teatral. E também o espaço das coxias e camarins onde a cada dia de apresentação observava-se afinar o senso de repetição, precisão e eficiência: muitos contaram em conversas posteriores que observavam o findar de uma troca de figurino exatamente no mesmo momento em que uma determinada fala era dita na cena e que isso, por sua vez, se conjugava com, por exemplo, um mesmo colega que passava no mesmo momento indo na mesma direção naquele mesmo lugar onde se encontrava o observador da coincidência de ações mesmas. Em suma, o interesse era comum: precisar a ação, reconhecer a sutileza conquistada, potencializar a poesia.

Reforçando essas noções de expansão dos corpos em composição de afetos, Ferracini nos diz:

A potência de existência do corpo relaciona-se – mesmo em seu estado cotidiano de existência – mais com o poder de compor com as forças externas para ampliar sua potência do que pela sua capacidade agir. De fato é essa composição que amplia sua potência de ação. No corpo, assim como na matriz poética, o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição [grifos do autor] (2013:118).

Esse corpo que se define pela composição de afetos, pela ampliação da sua potência de ação, e que em sendo ação é um *diluído-projetado de sujeito e objeto*, Ferracini chamou de *corpo-subjétil*⁷ (2013:116). Esse conceito, bem como todo o léxico que o compõe e fundamenta, serve ao entendimento de

⁷ Esse conceito, Ferracini colheu de Jacques Derrida, em texto intitulado “Enlouquecer o subjétil”. Segundo Ferracini, Derrida, por sua vez, se apropriou da palavra *subjétil* inventada por Antonin Artaud (2013:71).

corpo necessário às análises que se desenvolverão neste estudo sobre o corpo em criação de arte teatral. Buscarei, com isso, compreender os corpos em suas diferentes camadas e meios de expansões poéticas, uma vez que creio que nesse território solidário, de composição de afetos, a arte teatral encontra melhores condições de imergir nos contextos processuais de criação; e deles emergir à cena em relação e expansão com o público.

Diferenças entre eu e o coletivo? Ou diferenças no/do coletivo e com as singularidades?

Proponho, então, que só foi possível chegar a um território de ações solidárias, na plenitude dos últimos dias, após o processamento das forças diversas que se dinamizaram em todo o espaço-tempo do processo criativo de *Abensonhar*. Esse processo criou, antes de um espetáculo teatral, uma materialidade afetiva e poética “detentora da capacidade de fissura e reorganização dos sentidos e instauração de sensações outras e campos de vibração”, (FERRACINI, 2013:35), em que os corpos atuaram para aí sim criar o espetáculo, pois na composição dos afetos os mesmos vibraram a potência oriunda dos movimentos de diferenciação nas/das ações poéticas da sua criação.

Assim, se dialogo com a afirmação de Ferracini de que o “corpo contemporâneo só pode ser experimentado na potência de um encontro que produza diferenças”, buscarei analisar camadas da experiência do meu corpo, em *Abensonhar*, tanto na perspectiva das diferenças “no/do encontro” dos corpos que coletivizaram essa experiência, quanto na perspectiva das diferenças “no/do [meu] corpo enquanto reestruturação de seu mapa de forças” (2013:37). O foco na *diferença* ou nos *movimentos de diferenciação* se justifica quando entendo que a composição dos afetos se dá pela diferenciação nos/dos corpos em arte, subjéteis com ações percebidas seja em macro (ações físicas) seja em micro (forças vibráteis). A *diferença* pressupõe o encontro. O encontro sempre gera afeto. Dependendo de como se afetam, os corpos ou se expandem, na ampliação da sua capacidade de ação dada pela sua ascendência no fluxo de diferenciação; ou permanecem *indiferentes*, por

medo/resistência a fissuras, a porosidade, restringindo seu movimento e impedindo que as diferenças os expandam.

Procurando perceber a experiência do meu corpo no processo criativo de *Abensonhar* a partir do que Ferracini descreve como “atravessamento de forças singulares/coletivas que detonam processos de subjetivação” uma vez que “por esse mapa de invisibilidades [o corpo] não pode mais ser definido por subjetividades individualizantes, mas pela potência que ele produz”, (2013:36), entendo como sendo válida a minha análise – individual, mas não individualizante – sobre o meu corpo singular e sobre corpo coletivo na cartografia das diferenciações no processo de *Abensonhar*. Suely Rolnik, diz que “a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações” (2014:62). Essa definição do conceito de cartografia, que considera mutações, é adequada à análise do plano composicional de afetos de um processo criativo como o de *Abensonhar*: extenso em tempo; co-autoral e, com isso, múltiplo em desejos; e diverso em singularidades e agrupações coletivas, o que multiplica seus movimentos de diferenciação. Assim sendo, compreendo que as minhas análises tem que ver também com uma perspectiva micropolítica, entendendo que “*micro* é a política do plano gerado [...] na cartografia”. Uma vez que o grau de porosidade entre os corpos-subjéteis pode ser entendido por essa via, poderei distinguir a qualidade dos movimentos de diferenciação das ações poéticas nos distintos momentos do processo.

Focos de análise

Por tudo isso, conduzirei os capítulos dessa monografia sob a perspectiva micropolítica da composição dos afetos envolvidos em cada foco de análise que entendi como instâncias possíveis para investigações necessárias a uma cartografia das diferenciações. O primeiro capítulo é mais extenso e abrange mais as diferenciações no/do coletivo. O segundo capítulo foca na singularidade da experiência com os dois personagens que criei e desempenhei, mas que por princípio não deixa de ser coletiva, principalmente porque nele são consideradas as diferenciações no meu corpo em criação coincidente de ator e dramaturgo, e na relação desse corpo em relação com o

público; bem como as diferenciações na contracena de dois corpos e dessa cena com a dramaturgia do espetáculo.

No primeiro capítulo, contextualizarei os encontros e suas diferenciações para a construção do espetáculo no âmbito de algumas de suas etapas criativas, como o processo de construção do roteiro dramático baseado na literatura do escritor moçambicano, Mia Couto; a interação entre construção da dramaturgia, a encenação do espetáculo, e alguns procedimentos de treinamento que se ritualizaram no cotidiano dos ensaios.

No segundo capítulo, abordarei, na primeira subseção, o personagem Menino, oriundo do conto “Sapatos de tacão alto” (COUTO, 2012:87-91), procurando comentar, brevemente, alguns pontos sobre construção e o desempenho do meu corpo na coincidência das funções de ator e dramaturgo, e a relação desse corpo com a plateia.

Na segunda subseção do segundo capítulo, apontarei algumas análises, possíveis de serem aprofundadas em outra oportunidade, sobre a aprendizagem conjunta da cena com a qual os personagens Glória e Justino, oriundos do conto “O perfume”, (COUTO, 2012:31-35), criam a imagem de um cotidiano específico na cena. Relaciono essa aprendizagem conjunta dos personagens na cena com a sua construção dramática, que contou com um modo de criação um pouco diferente do que predominou na criação do roteiro e do espetáculo. Criação essa que, adiante, começo a analisar.



8

⁸ Ciranda realizada pelo coletivo, como de costume anterior ao início das apresentações. Imagem de corpos em diferença, percebida macroscopicamente. Fotografia de Fernando Santana.

CAPÍTULO 1

DIFERENCIAÇÕES NO/DO COLETIVO

1.1. Diferenciações no encontro com Mia Couto⁹



10

No dia 16 de abril de 2014, pela ocasião da visita do autor à cidade de Brasília, o Departamento de Artes Cênicas, pela iniciativa da nossa turma, junto à Cátedra Agostinho da Silva, do Instituto de Letras, da UnB, promoveu um evento para o diálogo de Mia Couto com a comunidade acadêmica. Para compor a programação do evento, preparamos uma sequência de cenas selecionadas do nosso espetáculo. O intuito foi apresentar esse fragmento do espetáculo ao convidado que tanto prezamos, uma vez que com suas histórias lidamos desde o segundo semestre de 2013.

Tentando sintetizar em algumas palavras o sentimento da turma, e por meio disso sintetizar também a trajetória criativa que até ali tínhamos percorrido, escrevi uma carta que servirá como base do percurso que farei

⁹ Mia Couto é biólogo e escritor, natural de Moçambique. Tem vinte e dois livros publicados, entre romances, livro de contos, poesia e crônica. Em 2013, ganhou o Prêmio Camões, considerado o mais importante da literatura de língua portuguesa.

¹⁰ Cartaz de divulgação do evento.

agora, nessa contextualização atualizada do processo. Antes, é necessário comentar mais um pouco sobre o exercício da síntese durante o processo, pois foi uma atividade fundamental na viabilização da criação de *Abensonhar*. Ao considerar a minha experiência corpórea, e mesmo vibrátil, sinto que em muito exercitei a escuta como possibilidade de manter-me poroso aos afetos dos corpos singulares e coletivos. Como um dos responsáveis pela proposição da dramaturgia,¹¹ a síntese foi o meio pelo qual o meu corpo se esforçava para apreender os anseios poéticos e políticos da turma a cada ensaio, e penso que o mesmo procedimento era realizado pelos demais participantes, em diversas variáveis de qualidade e intensidade.

Um núcleo de dramaturgia, que foi se afirmando no decorrer de todo o processo, era composto pelos atores-estudantes que se responsabilizaram pela organização e co-criação da dramaturgia. Sob essa responsabilidade, na coincidência dessas duas funções, o meu corpo lidou com atividades que Adélia Nicolete¹², em seu artigo “Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico” (2002), bem como na dissertação de mestrado “Da cena ao texto – dramaturgia em processos colaborativos” (2005), aponta como fazendo parte do repertório necessário a um dramaturgo de processo colaborativo, que posteriormente ela define como *dramaturgista*. Segundo Nicolete, aquele que exerce tal função:

intervém com ideias, encaminhamentos e sugestões de texto/cena, transforma as sugestões [...] em núcleos de ação; elabora a síntese de elementos que se repetem ou que são similares; insere dados, promove a unidade textual, sem as ‘amarras’ da quase obrigatoriedade de conservar o material individual (2002:321).

As atividades apontadas por Nicolete em muito se aproximam daquelas realizadas por mim e minhas colegas do núcleo de dramaturgia no processo de condensação de anseios poéticos e transformação dos mesmos em dramaturgia escrita. Gradativamente, tais atividades foram sendo incorporadas nas ações de criação de todo o coletivo, principalmente quando passamos a

¹¹ Responsabilidade essa que dividi com a parceira incansável Lorena Pires, além de Clarice César e, em um segundo momento, Malena Bonfim.

¹² Adélia Nicolete é doutora em Pedagogia do Teatro pela ECA-USP (2013).

lidar com a construção das cenas e com o que posteriormente mencionarei como dramaturgia da cena.

E agora sim, podemos começar a dialogar com a carta. Ela começa assim:

Caro Mia Couto...

Em primeiro lugar as nossas gratidões por contar com a sua presença na tarde de hoje, dia 16 de abril de 2014. Com toda certeza, todos nós guardaremos esse dia no coração.

Teríamos muito o que contar, em muitas horas de conversas e demonstrações, visto que nossa inquietude costumeira muitas vezes manifesta-se em sonora tagarelíce. E depois do muito contar, ficaríamos em encantos para ouvir você dizer, responder, questionar, provocar. É certo que passaremos por isso no precioso tempo que temos na sua companhia, mas, para abreviar o contar e ampliar o ouvir, escrevemos essa carta e a entregamos a você junto com o nosso roteiro dramaturgico, inspirado e baseado em algumas de suas estórias.

Nesse movimento de interlocução dos afetos, a sonora *tagarelíce*, a que me refiro na carta, foi muitas vezes o meio de expressão encontrado, e nessas horas e horas fruídas em torno do muito falar ajustávamos e desajustávamos os afetos em busca de entendimento intelectual do que pensávamos e do que queríamos. E não seria possível outra maneira em um encontro de dezesseis corpos diferentes (quatorze estudantes-atores e duas professoras-orientadoras-diretoras) que no decurso do processo foram se afetando pela intensidade poética dos materiais gerados nos movimentos de composição dos afetos¹³.

Uma das bases da metodologia na qual se deu a criação, e que fomos descobrindo no trilhar dos seus rumos, foi a construção de um roteiro, que por alguns motivos pareceu ser um objeto fundamental para a criação do espetáculo. Um desses motivos foi o limite de tempo, que é determinado pelo tempo dos três semestres letivos, que no currículo do bacharelado do

¹³ Esses dezesseis corpos são, além de mim, Anahi Nogueira, Luciana Matias, Malena Bonfim, Flávio Café, Lorena Pires, Clarice César, Renata Rios, Jessica Grehs, Wanderson de Souza, Pricila Araújo, Douglas Menezes, Julia Rizzo, Giselle Ando, e as professoras, mencionadas anteriormente, Alice Stefânia Curi e Rita de Almeida Castro. O programa do espetáculo está no ANEXO I, onde constam os nomes dos músicos, e das equipes que colaboraram na cenografia e no figurino, bem como os agradecimentos a muitas pessoas que contribuíram para que esse processo criativo tenha logrado um bom resultado.

CEN/UnB, se tem para a criação; sendo que no final do segundo desses semestres é prevista a apresentação do que se construiu até ali – o que ocorreu no 57º Cometas Cenas¹⁴. Portanto, no início do nosso ciclo criativo, após a turma definir que a dramaturgia seria autoral, foi naturalmente entendido por todos que o roteiro seria uma segurança no desafio da autoria dramaturgica, para que não corrêssemos o risco de nos perder no decurso da criação e, ao contrário, conseguíssemos realizar nosso desejo criativo. Seguindo a carta, sigo comentando sobre essas e outras etapas do processo:

O roteiro é um objeto possível para delimitar, mapear uma obra maior, nosso espetáculo, fruto de pouco menos de um ano e meio de sonho e trabalho. E esta carta pretende comentar um pouco sobre esses sonhos, esse trabalho, e essa troca que fizemos com você, olhando através dos seus olhos que se abrem para dentro, e encontrando reflexos de imagens de um mundo que quisemos contar em forma de teatro.

E olha que não fomos direto a esse mundo que se abriu desde o de dentro seu. Antes disso, compartilhamos referências diversas na efusiva missão de encontrar o que poderíamos sonhar juntos. Em algum momento, decidimos que queríamos contar histórias, que à época definíamos como “histórias de gente de verdade” – o que pode soar instigante para os que vierem a conhecer as invenções de Gigito Efraim...

Quanto a Gigito Efraim, personagem do conto “O cego estrelinho”, trata-se um contador de histórias *miraginadas pelos olhos que se abrem para dentro* o que faz com que seus contos parem entre a realidade dos fatos e suas realidades inventadas¹⁵. Sendo assim, que verdade serve às histórias que se quer contar? A relativização do real e sua multiplicidade de percepções é uma das ideias principais de *Abensonhar*, cuja dramaturgia construiu sua linearidade narrativa ao apropriar-se de “O cego estrelinho” e outros seis contos do autor moçambicano. Ao todo, considerando a última versão do espetáculo, foram abordados onze contos, mas foram as ações principais de sete narrativas do livro *Estórias Abensonhadas* (2012) que se entrelaçaram para a construção da narrativa de *Abensonhar*. Dos demais usamos

¹⁴ Mostra Semestral de Artes Cênicas da UnB, iniciada em 1984. Essas apresentações ocorreram de 12 a 15 de dezembro, totalizando 5 sessões, na sala BSS-59, do CEN/UnB.

¹⁵ Neologismo e construção poética retirados de dois contos do livro *Estórias Abensonhadas*. “Miraginação” consta no conto “O cego estrelinho” (COUTO, 2012: 21-26) e “olhos que se abrem pra dentro” consta em “Nas águas do tempo” (*Idem*: 9-14). A junção das expressões de dois contos em função do personagem Gigito, que é personagem somente de um deles (“O cego estrelinho”), decorre de uma manobra narrativa, feita para estruturar a dramaturgia da peça, que será explicada adiante.

fragmentos de estórias e nomes de personagens, que foram retirados também de outro livro de contos de Mia Couto, chamado *O Fio das Missangas* (2009).

As “estórias de gente de verdade” foi um código conceitual que encontramos no primeiro semestre do processo, no âmbito da disciplina “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas”. Foi nessa disciplina que, trocando referências diversas e multilinguísticas, encontramos, recriamos ou importamos alguns conceitos que, restritos ao nosso território, buscaram, “em seu conjunto e porosidade constante, resolver questões abertas demais, amplas demais e indefinidas demais que a arte coloca em seu fazer e seu conjunto de práticas”, como mencionam Ferracini e Cunha sobre o que chamam de metáforas e conceitos de trabalho (2013:45).

Do código conceitual de “estórias de gente de verdade” depreende-se a opção por um teatro de apelo narrativo, bem como uma poética com referência humanista. Nesse momento de trocas de referências sobressaíram-se as influências cinematográficas, em especial os filmes *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu¹⁶ e *Peixe Grande* (2003), de Tim Burton¹⁷, dentre muitos outros filmes que foram compartilhados. No entanto, esses dois que foram referidos têm em comum uma narrativa que recorre à variedade episódica de estórias ou certa multiperspectiva na estória, uma vez que a estória é contada pela perspectiva de múltiplos personagens que vivem acontecimentos correlatos. Com isso, o que entendemos e conceituamos por “cruzamento de estórias” foi o modo de estruturação da dramaturgia que vislumbrei desde o início e que, depois que definimos a centralidade do livro de Couto como referência para nossa criação, o aplicamos aos contos que selecionamos, vendo, no decorrer da construção dramática, ser eficiente e provocador esse modo de estruturação da narrativa.

Então, improvisamos cenas baseadas em todos os contos do Estórias Abensonhadas, e vimos nosso rio de anseios ainda mais caudaloso, crescendo em profundidade, mas com o desenho das margens mais delineado do que antes, já que acabávamos de descobrir um autor

¹⁶ Cineasta mexicano. Dirigiu, além de *Babel*, filmes como *Amores Brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Biutiful* (2010).

¹⁷ Cineasta estadunidense. Dirigiu, além de *Peixe Grande*, filmes como *Os Fantasmas Se Divertem* (1988), *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *Alice no País das Maravilhas* (2010/11).

propondo imaginários próprios, como um leito que define o curso de águas criativas.

Aliada ao modo de estruturação pelo cruzamento de estórias, a qualidade literária da fonte original das narrativas a que recorreremos veio a ser outra especificidade do processo, o que reforçou nossa crença na construção do roteiro como um fundamento para a encenação do espetáculo. O que se conclui, quando se analisa o processo como um todo, é que a construção do roteiro foi um suporte para a criação do que Nicolete nomeia como uma dramaturgia da cena que “consiste na lapidação do espetáculo como um todo e tem por base [...] o conceito de texto cênico e não mais de um texto escrito pelo dramaturgo”, ao qual, ao longo da história do século XX, os desenvolvimentos das ideias sobre encenação teatral reivindicaram se equiparar (2005:57-58). O texto cênico foi possível de ser previsto, ou considerado, já na escrita do roteiro, uma vez que no mesmo momento do processo outros núcleos de criação foram estabelecidos e divididos entre os participantes:

Nessa altura já tínhamos nos dividido em equipes de trabalho, para tornar nosso anseio possível: desde a dramaturgia até a produção executiva – passando pela música, cenografia, figurino e iluminação – os integrantes de cada equipe organizaram as imagens, registraram e recriaram os textos que derivavam delas, introduziram objetos cênicos e instrumentos musicais, materializando, enfim, os conceitos que nosso processo foi revelando. E sobre o campo da dramaturgia, vamos gostar de te contar um pouco sobre a nossa conversa com os contos escolhidos.

Pois foi um trabalho deveras instigante. A turma toda se aproximou muito dos contos depois de termos improvisado cenas com todos eles. Quando escolhemos, por meio de simples votação, os dez contos preferidos, já havíamos passado por uma troca de informações e desejos de produção criativa com várias camadas e, por isso, conhecíamos tendências éticas e estéticas do coletivo.

Depois que improvisamos cenas de todos os contos do livro, escolhemos: O Cego Estrelinho, Nas Águas do Tempo, Sapatos de Tação Alto, O Bebedor do Tempo, O Perfume, As Flores de Novidade, A Guerra dos Palhaços, A Lenda de Namarói. O desejo era cruzar estórias, pois assim teríamos vários personagens, várias imagens, vários assuntos, diversidade necessária a uma turma de uns quantos sonhadores.

Esse processo vinculou-se a outras atividades com toda a turma, que envolviam nova rodada de improvisos cênicos e trabalho de diagramação dos contos em elementos estéticos diversos da literatura de Mia Couto, a fim de separarmos as muitas possibilidades de abordagem que uma obra literária oferece à cena, ou pelos menos aparenta oferecer – já que vi que nem sempre seus recursos e elaborações narrativas acomodam-se como ações cênicas críveis e interessantes para uma narrativa teatral.

Fomos então vendo as possibilidades de cruzamento dessas estórias, e tínhamos uma predileção por O Cego Estrelinho. Decidimos então usar esse conto como fio condutor da estória, ou trama maior por onde os fios das outras estórias iam ser costurados.

Processo esse que foi em muito viabilizado por uma prática do núcleo de dramaturgia, que ao invés de se basear na lógica narrativa da obra literária abordada, estabelece uma nova lógica mais próxima das imagens traduzidas em ação. Consistia em separar o que chamamos de “comos”. Os “comos” partiam da seguinte premissa: se esse conto estivesse filmado na minha cabeça, como eu montaria, editaria, esse filme? Desse modo, destruindo a linha narrativa originária da obra literária, reorganizamos os eventos de maneira a dispor de unidades menores de cada estória e que eram determinados pela maneira *como* os eventos da narrativa sucediam, ou seja, *como* eram executadas essas ações da narrativa, gerando uma sequência de frases que contavam a estória por uma lógica narrativa reorganizada. Dessa forma, com essas frases e a sua correspondência em termos de evento narrativo, abrimos maior zona de contato nas estórias e então tivemos mais possibilidades de conectar eventos de estórias diferentes:

[...] o Avô de Nas Águas do Tempo dizia muito aos nossos olhos, quando se abriam pra dentro. Assim, conseguimos atar os dois contos, criando um parentesco: tornamos a Menina do barquito no pântano, a mãe de Gigito e Infelizmina. Aquele Avô, que conversava com a outra margem, seria a fonte das vontades de miraginação do Gigito. Viria da sabedoria dos olhos que se abrem para dentro, a guia da mão de um contador de estórias que fez desfolhar o universo dos olhos de um cego. Seria a garça branca uma ave costumeira nos lados de lá, na outra margem do pântano.

Esse parentesco gerou, portanto, a imbricação das metáforas e signos dos dois contos, “O cego estrelinho” e “Nas águas do tempo”. Embora a carta

descreva sucintamente essa imbricação de estórias, torno a explicar para algum leitor que por ventura esteja descontextualizado das narrativas de Mia Couto ou do espetáculo *Abensonhar*. O Avô, do conto “Nas águas do tempo”, passeia às vezes no pântano com sua neta, em um *barquito*. À menina, o avô transmite narrativas de suas crenças, falando dos “olhos que se abrem para dentro”, com os quais se podem ver aqueles que acenam da outra margem, que é uma espécie de metáfora sobre o invisível, o obscuro, o metafísico ao qual nem sempre temos acesso visual, e é de onde o Avô acena para a neta ao final do conto, dissolvendo-se na paisagem, “em desmaio de cor” (COUTO, 2012:13-14), que seria, supostamente, uma imagem de morte do Avô. Morte essa que em “O cego estrelinho” é simbolizada pela *garça branca* que, na imbricação, se relaciona com a *outra margem* de onde o avô acena e cuja visualização sutil demanda a abertura dos olhos de dentro.

Ao criar o parentesco e tornar mãe de Gigito Efraim aquela Menina, do *barquito*, que navegava com seu avô e ouvia suas estórias, demos também tradição, origem familiar, às invencionices de Gigito, o contador de estórias desdobradas das percepções do real que também navegam entre as margens do sonho e da morte, colhidas da abertura dos tais olhos que se abrem para dentro.

Tal parentesco pode ter soado, à época, como um preciosismo à verossimilhança que no momento não se tinha certeza de que seria necessária. Pois não se sabia em que estética dramática se estabeleceria a peça e, embora já tivéssemos optado por uma narrativa linear não tínhamos muita certeza de como construí-la. Eu já havia tido uma experiência anterior de escrita dramática que parte do zero, e já tinha ideia do quanto a trama de conflitos possíveis era necessária e que essas ações em contraponto viriam da interação dos personagens¹⁸. Com isso, já sabia e defendia a ideia de que

¹⁸ Experiência vivida com o processo de criação do espetáculo *Há Mar*, no âmbito da disciplina “Direção I”, constante também no currículo do curso de graduação do CEN/UnB, e que foi orientada pela Prof^a. Dr^a. Simone Reis Mott. E cuja dramaturgia, além da direção, foi concebida e co-escrita por mim. Além disso, outras experiências que envolviam criação ou adaptação de dramaturgia já haviam me ocorrido nos processos criativos dos espetáculos: *Gota* (2012), baseado em Gota D’Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, resultado da disciplina Interpretação e Montagem (2º semestre/2012) do CEN, orientado e dirigido pela professora Alice Stefânia Curi, e apresentado tanto no 55º Cometa Cenas quanto em curta temporada no teatro da Caixa Cultural de Brasília (abr/2013); e *Dormentes* (2008), espetáculo de dramaturgia

teríamos que escrever: criar diálogos, elaborar a nossa própria narrativa dramática.

Realmente não sei o quanto isso era compreendido no coletivo. Às vezes eu tinha a impressão que se pensava que reorganizaríamos trechos dos contos do Mia e pronto: teríamos nossa dramaturgia. Até hoje não sei quais eram os modelos de construção dramatúrgica correntes no ideário dos meus colegas. O que sei, a exemplo da temporada de maio de 2014, mencionada anteriormente, é que o coletivo de uma forma ou de outra foi compreendendo e compondo seus afetos com a estória que pouco a pouco o núcleo de dramaturgia ia criando e escrevendo no precioso roteiro que do início ao fim do processo contou com doze tratamentos¹⁹. Nos últimos tratamentos, passei a incluir na capa do roteiro as seguintes observações:

Baseado em contos de Mia Couto, dos livros "Estórias Abensonhadas" e "Fio das Missangas": O Cego Estrelinho, Nas Águas do Tempo, A Velha Engolida pela Pedra, Sapatos de Tação Alto, O Bebedor do Tempo, O Perfume, O Cesto, Os Olhos dos Mortos, A Despedideira.

OBS: Outros personagens, de outros contos do autor, foram utilizados para batizar personagens da peça e/ou inspirar sua composição.

OBS2: O presente roteiro é uma elaboração detalhada que se permitiu a: indicar as falas das personagens, e apontar muitas vezes suas intenções; descrever a atmosfera das cenas, o tempo, a ordem, e o modo de muitas ações; e algumas vezes observar aspectos de iluminação e cenografia.

Faz-se necessário, no entanto, esclarecer que tal elaboração se preocupa antes de tudo em estabelecer uma linha narrativa coesa e coerente, adequada à linguagem teatral; e permitir ao leitor do roteiro a sua compreensão, além de algum vislumbre cênico dessa narrativa.

É importante, porém, entender que a montagem do espetáculo é resultado do processamento de outras camadas criativas, as quais se valem do roteiro como inspiração e guia de produção de uma outra coisa, essa que felizmente não pode ser descrita somente com palavras.

autoral e colaborativa, com 9 horas de duração, criado no âmbito da oficina Teatrando-Montagem, conduzida durante um ano pela atriz e diretora Adriana Lodi. Além dessas experiências com dramaturgia, a escrita literária sempre foi uma atividade costumeira para mim em toda sorte de cadernos pessoais e pedaços de papel.

¹⁹ O roteiro, em seu último tratamento, está no ANEXO II.

1.2. Encenações, dramaturgia da cena, ensaios e espetáculo: diferenciações no processo colaborativo de criação teatral

Até o final da disciplina “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas” (1º semestre/2013) o coletivo se conheceu, construiu imaginários comuns, encontrou a literatura do Mia Couto e a experimentou na cena, definiu democraticamente os contos que mais agradavam do livro *Estórias Abensonhadas*, e com esses contos construiu um roteiro em que constavam os eventos cênicos que derivaram do cruzamento das estórias contidas nesses contos.

No segundo semestre de processo criativo, na disciplina “Projeto de Diplomação em Artes Cênicas I” (2º semestre/2013), esse roteiro de eventos e ações foi sendo transformado em um roteiro dramaturgico, uma vez que escrevemos boa parte dos diálogos em concomitância a novas estratégias de treinamento e a um aprofundamento na experimentação cênica das estórias que elegemos.

Nesse ínterim, após a distribuição de personagens para os atores e atrizes, houve uma etapa de subsídio da experimentação cênica para o núcleo de dramaturgia na escrita dos diálogos que ainda não haviam sido propostos com consistência, seja pela obscuridade de personagens envolvidos, seja pela necessidade de agilizar o processo na medida em que, com a vivência do improvisado, o personagem se aproximava mais dos corpos dos atores e atrizes de todo o coletivo.

Desse momento em diante, o trânsito de ida e volta entre a encenação e a atividade dramaturgica foi aumentando em velocidade. A coincidência do meu corpo em todas essas funções é um aspecto que será estudado no decorrer dessa monografia. Nicolette afirma que, para o espetáculo decorrente de um processo colaborativo, durante o processo é importante “que o dramaturgo entenda também de direção e de interpretação, que os atores e diretores estudem também dramaturgia, tudo em nome do compartilhamento e da complementaridade” (2002:323). Isso porque a autora avalia, em seu artigo e em sua dissertação de mestrado, casos em que o(s) responsável(veis) pela dramaturgia estiveram presentes no processo colaborativo de criação do

espetáculo, mas não compunham o elenco ou a direção do mesmo. Porém, no caso de *Abensonhar*, o compartilhamento de saberes e sua complementariedade na criação são condições inerentes ao corpo em cena, para estudantes-atores-atrizes, e ao corpo em arte para toda a equipe, que inclui as diretoras e todo aquele que, no fazer e no defender de seu trabalho criativo para cena, acaba influenciando na própria direção do espetáculo. Analisando o processo como um todo é notório perceber que a qualidade do espetáculo, sua execução, foi diretamente proporcional ao conhecimento que todo o coletivo foi ganhando ao longo do processo. Ao longo do segundo semestre de processo, as colegas e os colegas foram compreendendo aos poucos o todo da dramaturgia. Considero que as apresentações do final do segundo semestre intensificaram esse movimento de assimilação da dramaturgia, pois a mesma foi sendo sucessivamente visitada e revisitada nos ensaios cada vez mais intensos e apreensivos. Ou seja, sob certa tensão criativa e em processo de encenação, o que era um roteiro dramaturgicamente não completamente assimilado por todos os participantes foi se tornando a história que todos se esmeravam em contar, chegando à plenitude desse esmero na temporada final, no Teatro SESC Garagem, em maio de 2014. Nesse trabalho que transformou a dramaturgia escrita na dramaturgia da cena os movimentos de diferenciação se davam a toda ordem e variação de intensidades. Em termos micropolíticos, esse foi um momento em que ainda se ajustavam as funções na atividade criativa como lugares de referência na composição dos afetos que muito bruscamente ainda trocavam os territórios do individual ao coletivo. Sobre essa interação criativa entre os colaboradores e sobre essas tensões derivadas desses movimentos, Nicolete cita Antônio Araújo²⁰ em sua dissertação:

Diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro, em geral, são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista 'invadindo' a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, uma 'promiscuidade' criativa não é só bem-vinda a essa prática, como é, o

²⁰ É professor doutor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP desde 1998. É diretor/encenador do Teatro da Vertigem, desde o início da década de 1990.

tempo inteiro, estimulada (*in* ARAÚJO, 2003:105 *apud* NICOLETE, 2005:47).

Estimuladas, bem como mediadas. Papel esse que se revezava nos humores variáveis das singularidades e que era exercido com mais constância pelas professoras-orientadoras-diretoras Rita de Almeida Castro e Alice Stefânia Curi, as quais, cada uma a sua maneira, mediavam os confrontos e otimizavam os diálogos, mas também não estavam isentas da necessidade de se reterritorializar ao passo que sucediam interações criativas, dos estudantes-atores-atrizes, com os papéis da direção e proposição metodológica de criação.

Na disciplina “Projeto de Diplomação em Artes Cênicas II” (1º semestre/2014) o roteiro foi reestruturado de acordo com o que tínhamos percebido na segunda temporada, com as apresentações que fizemos do espetáculo no 57º Cometa Cenas em dezembro de 2013. O esforço foi para que a estória ficasse mais clara, mais coesa e mais bem interpretada na cena, enquanto espetáculo constante de música, iluminação, cenografia e figurino, e que depende também de atividades no âmbito da produção cultural. Nesse último semestre, as interações entre as funções permeáveis dos participantes seguiam em movimentos, nos quais se depuravam as intensidades que não compreendiam fluxos de vibração específicos que a turma já conseguia assentar. Tais fluxos assentados de vibração, em uma turma predominantemente jovem, soavam muito como euforia e entusiasmo, ou seja, atividades de grandes intensidades, mas que estavam sujeitas a uma dinâmica espasmada, que as seccionava e as entremeava com momentos de instabilidade e baixa vibracional.

Os ensaios no terceiro semestre eram mais densos. O corpo do coletivo era mais potente, os corpos singulares mais expandidos e, com isso, mais diferenciados, carregando mais afetos a serem reterritorializados a cada ensaio. Para tanto, alguns procedimentos de treinamento que foram estabelecidos desde o primeiro semestre, e outros que foram surgindo e se transformando no decurso do processo, foram fundamentais para delinear com mais pungência uma multiplicidade de fluxos pelos quais as intensidades vibracionais do coletivo fluíam melhor.

Na próxima seção, apresentarei alguns desses procedimentos e seguirei ponderando sobre como as diferenciações que sucediam nesse/desse encontro do coletivo com a rotina de ensaios e treinamentos.

1.3. Diferenciações nos ensaios/treinamentos

O coletivo sempre se demonstrou preocupado com a organização do seu tempo de trabalho. Assim, sempre estabelecemos horários e cronogramas de trabalho tanto no âmbito de um ensaio, quanto em pequenos e médios períodos de tempo nos semestres. Havia o entendimento de que o cronograma podia ser flexível, para atender demandas de remanejamento que possivelmente acometem as distintas camadas de temporalidade de um processo criativo. Mas era comum o esforço de se manter o planejamento, pois como já dito anteriormente, tivemos prazos a cumprir.

No entanto, um debate que não se resolvia por completo e frequentemente acontecia era quanto à repetição diária do ritual inicial do ensaio. O mesmo consistia em alguns procedimentos meditativos que descreverei adiante, mas, para tal devo, antes, invocar algumas referências que auxiliarão leitores e leitoras no entendimento sobre a relevância dessa prática.

Em seu livro, *Ser em cena: Flor ao vento* (2012), a professora Rita de Almeida Castro²¹ etnografa a interação de artistas cênicos brasileiros com pensamentos e técnicas orientais sobre corpo e performatividade. Em uma leitura parcial, pude colher algumas impressões da autora sobre corpo, treinamentos, ensaios, repetição, vazio e meditação, com o intuito de dialogar com os olhares que a autora traduz em sua etnografia.

Sobre treinamento, aliando-se a Richard Schechner, a autora diz:

o espaço do treinamento é, para o ator, onde a experiência cotidiana pode ser desconstruída: os treinamentos podem ser vistos como rituais de separação e transição, e os ensaios, como ritos de transição e incorporação (CASTRO, 2012:39).

²¹ Rita de Almeida Castro é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Atriz, diretora e pesquisadora, é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Não é meu interesse aqui basear-me na distinção conceitual entre treinamento e ensaio. Embora se possa identificar, no cotidiano da criação de *Abensonhar*, práticas que se aproximem mais de um e de outro, me interesse pela passagem acima como possibilidade de aglutinar características tanto de ensaio quanto de treinamento na experiência afetiva do coletivo em preparação, dos seus corpos singulares e coletivos, para interseccionarem-se com suas ações poéticas.

Tenho a impressão que a noção de treinamento enquanto *desconstrução* lida bem com a realidade agitada das vivências urbanas contemporâneas que, no nosso caso, não variavam muito desse padrão: os ritmos que cada singularidade participante trazia consigo a cada ensaio eram, na grande maioria dos casos, diversos em motivos, mas comuns em intensidade vibracional de corpos dispersos e intranquilos.

Um ambiente que promova, logo de início, a desconstrução desses corpos dispersos e intranquilos foi fundamental para estabelecer paulatinamente os fluxos assentados de vibração a que me referi na última cessão.

Já a noção de treinamento enquanto separação, apresentada por Castro, se aproxima do entendimento que Ferracini apresenta sobre *vivência*. Para ele, o treinamento ou, como prefere o autor, a preparação, “está alicerçado em três pilares básicos que são três multiplicidades complexas e que se comunicam em rizoma: a memória, a vivência e a experiência” (2013:121). Ainda segundo Ferracini, “a memória virtualiza o passado em um presente que sempre passa” e estaria ligada à “capacidade do atuador em buscar uma atualização dessa virtualidade de memória, recriando-a em um fluxo corpóreo e poético” (2013:121-122). A *vivência*, por sua vez, consistiria em “realizar certo desvio de fluxo da vida, mantendo nesse mesmo desvio o todo potente da própria vida; e esse desvio vital – que contém o todo da vida – faz parte da própria vida” (FERRACINI, 2013:122).

Vê-se, primeiramente, que a noção de *preparação* enquanto atualização de virtualidade de memória, que Ferracini apresenta, nos ajuda a aproximar as práticas de treinamento às ações poéticas. Creio que quando Castro apresenta

a noção de *transição* tanto para *ensaio* quanto para *treinamento* ela também promove essa relação entre o corpo sujeito de suas capacidades técnicas e o corpo objeto de suas ações poéticas.

Em segundo lugar, ao entender *vivência* enquanto desvio de fluxo de vida, que não deixa de conter o todo da vida, vinculo-a a *separação* apontada por Castro, no sentido de que o preparar-se pressupõe atenção e escuta concentradas exclusivamente a um único momento de intensidade poética. Nem antes, nem depois; aqui e agora, o presente intensamente.

Assim, contemplando as experiências da preparação e do treinamento, que compõem o que comumente chamamos de ensaio, Ferracini diz:

Preparar-se é parar, ouvir, deixar-se impregnar pelo espaço e pelo tempo. Deixar-se penetrar pelo outro e pelo mundo. Ser afetado por você mesmo. Experimentar é gerar vivências nas micropercepções de espaço-tempo e nas microrrelações com o outro. Treinar é buscar vivências e linhas de fuga na recomposição do encontro com suas próprias linhas de força e com as linhas de força que se compõem nos encontros (2013:123).

A experiência é, portanto, agir vivências. As relações, assim como definem os corpos, definem as experiências. E a porosidade é o pressuposto fundamental para a preparação de corpos que querem experimentar vivências e gerar memórias, que em grupo se coletivizam e passam a promover forças que se compõem e se retroalimentam. O nosso treinamento de porosidade era um ritual meditativo que acontecia no início de todos os encontros. Esse ritual era baseado no exercício *Rei* oriundo da prática tradicional japonesa chamada *Seitai-ho*²². O nosso ritual constava dos seguintes procedimentos:

- Sentar em roda, com os corpos equidistantes no espaço circular e as colunas eretas;
- Controlar a respiração que possivelmente esteja curta e irregular e, com isso, cumprimentar a todos da roda, pousando as mãos, cujos polegares

²² Criado no Japão por Haruchika Noguchi (1911-1976) (CASTRO, 2012:98). O *seitai-ho* é objeto de pesquisa das professoras Rita de Almeida Castro e Alice Stefânia Curi. Algumas de suas práticas e princípios nos foram introduzidos nesse ano e meio de processo criativo-pedagógico que tivemos com as professoras.

e indicadores formam um triângulo, e abaixar a cabeça e o tronco até o chão, junto às mãos, alinhada com o triângulo;

- Retomar a ereção da coluna e posicionar as mãos, com as palmas abertas e contrapostas, à altura preferida por cada um (variava-se primeiramente entre o topo do abdômen e o centro do peito, e acabou-se conquistando outras posições, como à altura da boca);

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

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

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

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

A correspondência macroscópica na face e no olhar dessas microrrelações era de um relaxamento dos músculos da face e de um aprofundamento do olhar que, “em estado de observação, não se fixando em nenhum pensamento ou imagem, deixando que os pensamentos simplesmente passem e não se prendendo a nenhum deles” (CASTRO, 2012:163) uma

singularidade se desvelava desde dentro para encontrar a outra desvelada, e assim estabelecerem uma dinâmica infinita cheia de microações vibráteis que às vezes explodiam em sorrisos de face inteira, ou evoluíam para pequenos sorrisos serenos, ou seguiam compenetradas no fluxo de processamento vibrátil “como se a partir do vazio fosse possível jorrar o todo” (CASTRO, 2012:166), até que se findasse o encontro.

Mas acabo de descrever o ideal, ou algo perto da plenitude do encontro. Para chegar a esse estado, de sincronidade com a impermanência do tempo na vivência do encontro, era necessário se disciplinar durante todo o ritual até chegar ao momento dos encontros de olhares com a porosidade necessária. Em verdade, essa experiência é tão cheia de camadas que preparar-se para ela seria assumir uma conduta que pudesse permear outros hábitos diários que envolveriam o cotidiano pessoal do participante. No entanto, o parâmetro de fluidez e vazio foi estabelecido pela experiência da turma. Dentro desse espectro referencial eu media a intensidade e a fluidez das vivências e me observava mais e menos poroso, pois, novamente dialogando com Castro,

se a pessoa só sobrepõe informações, fica com uma sobrecarga imagética, significativa, conceitual, e talvez se torne difícil discernir o que se quer comunicar, expressar. Esse recurso de volta ao vazio permite que a pessoa não esteja acumulativa (2012:166).

E esse acúmulo poderia ser de cargas variadas que os próprios movimentos de diferenciação dos/nos encontros todos do cotidiano de ensaios geram. Numa perspectiva micropolítica, o ritual inicial do encontro de olhares, era um convite à sinceridade. Toda sorte de forças retesadas, indiferentes ao movimento dos encontros, podiam ali fissurar-se. Claro que a escolha dos encontros poderia ser arbitrária, para com isso desencontrar o movimento diferente, fugir da possível fissura. Mas essa conduta possivelmente já viria de uma resistência anterior, que não se esvaziou em toda a prática pregressa aos olhares, o que poderia caracterizar um acúmulo maior de cargas e/ou, simplesmente, um dia ruim.

Outra forma de resíduo vibrátil nos movimentos sincrônicos do encontro de olhares se percebia no findar do mesmo. Talvez fosse um dos movimentos mais difíceis de harmonizar com o outro. O acordo tácito de uma duração

média do ritual fazia com que os corpos se (pre)ocupassem dos próximos encontros, para cumprir a tarefa de três encontros no tempo médio que o coletivo sentia ser razoável. Essa sensibilidade era variável de acordo com o maior ou menor grau de ansiedade do dia, que rapidamente na própria composição dos afetos se territorializava na pressa de começar a lista de demandas daquele ensaio. Ou mesmo podia acontecer algo semelhante no campo da euforia, quando risadas e murmúrios afetavam o coletivo e provocavam subtextos nos olhares e nas velocidades dos seus términos.

Enfim, as camadas são inúmeras e a experiência é tão sutil quanto múltipla de sentidos, o que não me permitirá explorá-la nem perto dos seus limites de compreensão. Mas o que me cabe ainda comentar, antes de terminar a seção, é o que apontei no início da mesma quanto ao debate sobre a repetição diária de todo o ritual inicial (os cumprimentos, as vocalizações, os olhares).

O que o coletivo discutiu algumas vezes foi sobre a reclamação de repetir a mesma prática, o mesmo acontecimento, todos os dias e, ainda por cima, o fato de que essa prática podia tender a movimentos de tédio e sono. O que contrapunha a reclamação era o argumento de que tornar uma experiência interessante ainda que repetida muitas vezes é exatamente um dos grandes desafios de um ator/atriz. Preparar-se para reterritorializar forças provenientes de práticas que se repetem e que, por isso, conservam semelhança ou percorrem caminhos semelhantes ao nos atravessarem, é em si um treinamento para o corpo cênico com suas ambivalências que, dramaticamente, deve ser as mesmas ações ficcionais por repetidas vezes.

Larrosa Bondía²³ nos auxilia ao avaliar a dimensão dos acontecimentos ante a experiência, deflagrando na contemporaneidade uma espécie de vício que, em privilégio de certa ânsia pela novidade, impede, no meu entender, certa apreciação às repetições vivenciais que fundam experiências:

O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e

²³ Jorge Larrosa Bondía é doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, e professor de filosofia da educação na mesma instituição.

a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio (2002:23).

A conexão significativa entre acontecimentos, comentada acima, é talvez um dos mais importantes fatores propulsores de diferenciação num processo criativo, e por isso vivencial, em que os afetos, talvez pelo tempo de duração, sejam uma via base de condução. Partir das memórias subjetivas para tentar entender e dialogar com o outro que vivenciou as mesmas ocasiões, mas do qual não se sabe por quais vias acessa e virtualiza a memória. Isso é sempre um grande propulsor de movimentos de diferenciação, mas esses nunca foram, para mim, movimentos fáceis de fruir.

Um exemplo é exatamente este que estou abordando agora: a dificuldade que houve de se lidar com a repetição do ritual meditativo inicial. Nos debates que fizemos sobre isso eu sempre me esforcei para deixar claro este pensamento sobre o apreço às repetições e à multiplicidade de significações de uma experiência. E fazia isso muito pelo interesse que fosse escutado, de que o outro compreendesse a importância daquela questão para a formação de ator/atriz, mas também muito por surpresa do quanto eram diferentes de mim os percursos de atravessamento que os acontecimentos faziam com um e com outro e, assim, como eram diferentes as experiências para cada singularidade.

Esse foi um dos muitos encontros do processo que me fizeram considerar outros territórios, ou seja que me desterritorializaram. E que com isso também me fizeram entender a importância de, sempre que fluido, gentilmente me reterritorializar nas proximidades dos campos éticos que na vida vão se compondo e permeando nosso próprio sistema de singularidades. A porosidade implica capacidade de deixar-se afetar, implica movimento, mas não necessariamente propõe uma espécie de nomadismo ético. Creio que, quando percebo a experiência da temporada final como um ápice de porosidade, vejo exatamente o assentamento de um aprendizado coletivo nesse sentido, que é o de saber deixar-se ao movimento e co-mover o coletivo, e ao mesmo tempo entender o habitual de cada corpo, as habitações

dinâmicas das singularidades e do próprio coletivo em seus mesmos e distintos momentos. Se fosse de outra forma, como teríamos conseguido e percebido os fenômenos de repetição nos bastidores que, antes, descrevi?

A atenção às conexões significativas é um aspecto fundante para um corpo cênico preciso e eficiente. O aprendizado inerente à habilidade de tecer relações entre memórias de vivências próprias é a grande escola de qualquer ator, no meu entender. Experiência, algo tão comumente dito no meio profissional, tem a ver com a atenção às vivências e às atualizações de memória vivencial e não ao simples acúmulo de tempo de trabalho. A experiência é a maior escola sobre as ambivalências de um corpo cênico. Entender as pequenezas transitórias do processo do conduzir-se com o deixar-se, do impor-se com o permitir-se, do colher-se com o doar-se, é algo que necessita repetição e repetição no lento caminho de conectar micropercepções sobre como se é na intersecção de sujeito e objeto, de corpo e de ação.

Ao pensar sobre a lenta conexão dessas microrrelações no âmbito do decurso de uma cena, atualizo-me na memória de um tempo muito corrido que eu consigo espacializar com certo e, na maioria das vezes, controlado vagar. O corpo, nesse controle, tem mais espaço no tempo para projetar-se em ações físicas das intensidades poéticas que o atravessam. Seria como uma capacidade de enxergar mais de perto um mesmo tecido fibroso: sua extensão é a mesma (duração da cena), mas a noção de mais poros, ranhuras, fissuras, nuances do tecido, é maior (controle/espacialização do tempo). Seria então como tornar-se menor e maior ao mesmo tempo: menor para perceber mais de perto, e maior para dominar a grandeza do que agora se percebe mais.

Mas quando me recordo de alguma perda de controle desse paradoxo sobre a percepção do tempo-espaço da cena, me ocorre a sensação de um atropelamento, uma inconformidade no espaço do tempo, como um trem que não consigo mais segurar e perco a carona ou, melhor dizendo, uma corrente de ar da qual não me convenço mais que tenha boa temperatura, orientação, rapidez, umidade possíveis para plair.

A performatividade de *Abensonhar* se conduz por forte apelo dramático no que tange a linearidade narrativa, construção ficcional, personagens em

interação. O decair-se nesse fluxo das correntes de ar, em que se poderia estar plainando, é uma precipitação, uma arritmia entre sujeito e objeto, que nesse contexto dramático deflagra-se na dispersão dos movimentos entre o corpo e as ações do campo ficcional dos personagens.

Esse aspecto rítmico do corpo em cena pode dialogar com o que Alice Stefânia Curi nomeia como “dramaturgias de ator” no artigo “Dramaturgias de ator: puxando fios de uma trama espessa” (2013). Como o próprio título do artigo anuncia, a espessura do tema exige uma análise cuidadosa. Assim, não é meu intuito dialogar com muitos dos aspectos *puxados* por Curi. O que agora irá auxiliar o prosseguimento deste estudo são os modos de ambivalências sintetizados pela autora no seguinte trecho:

A arte do corpo cênico – simultaneamente obra e processo – convoca inúmeras ambivalências. Uma dramaturgia atorial se constrói nos trânsitos, contaminações e reconversões entre *mimesis* e *poiesis*, entre representação e presentificação. Suas pedagogias acionam dimensões ao mesmo tempo formais e vibráteis. Suas narrativas visíveis e invisíveis agenciam ficcionalidades e realidades muitas vezes indiscerníveis. Suas ações e atualizações são *cronotópicas*. Seu mister é o de uma constante repetição, sempre diferenciada, atualizada. Sua atuação, ao mesmo tempo que segue um roteiro, programa ou partitura minuciosamente estudada, precisa se dar em fluxo, por devir. O corpo cênico opera em atividade passiva e receptividade ativa, em movimento de plenitude e esvaziamento. Quanto mais presente, concentrado, mais dilatado, poroso, conectivo. Quanto mais inteiro e expandido, maior sua capacidade de apagamento, diluição e dissolução de si. Seu *interno* e seu *externo* decorrem um do outro e escorrem um no outro num *continuum* ininterrupto [grifo da autora] (CURI, 2013:929).

Tais apontamentos reforçam, ampliam e esclarecem muitos aspectos por mim levantados até aqui, bem como orientam o percurso restante a esse estudo. Ciente dos limites de extensão para esta monografia, seguirei agora na abordagem das construções dos personagens Menino e Justino. Isso farei de maneira sucinta e no mesmo capítulo, separando os casos por subseções e, também, por considerar que um aspecto em especial manterá dialogia mais ou menos presente nos dois casos de construção: a coincidência das criatividades do ator e do dramaturgo no meu corpo.

CAPÍTULO 2

PERSONAGENS: APONTANDO DIFERENCIAÇÕES NO/DO CORPO-SUBJÉTIL

2.1. O Menino

Em seu livro, Rita de Almeida Castro dialoga com o pensamento de Ariane Mnouchkine e comenta que, na visão da diretora, “para ser ator, é preciso cultivar a credulidade infantil, resgatar a infância, brincar como uma criança” (2012:30). De fato, os modos do brincar que se costuma observar em crianças são sempre um bom exemplo para um ator: a capacidade expressiva de fantasiar, e até de dissimular, é sempre muito fluida na alternância dos gestos. A criança tem a capacidade de brincar e não brincar ao mesmo tempo; ser/estar e não ser/estar. Ela sabe que a brincadeira é um jogo de verdades inventadas, e tem completo domínio de quando e como jogar com a clareza da invenção e com a intensidade da crença. Cultivar a infância no ofício de ator é, no meu entender, não só cultivar a credulidade infantil, e sim o espírito da brincadeira, do jogo ágil em transições.

Joana Abreu ampara-se em Oswald Barroso a fim de definir a brincadeira enquanto exercício da performatividade:

Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma da brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual os brincantes a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente (*in* BARROSO, 2004:84-85 *apud* ABREU, 2010:48).

Para Brecht, esse *viver outra vida, no faz de conta*, funciona como preservação de um lugar político do ato teatral. Para tal, o ator:

narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que esta, e apresentando o ‘agora’ e o ‘aqui’ não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas, sim, tornando-os distintos do ‘ontem’ e do ‘em outro lugar’ (2005:149-150).

Entendo que essa brincadeira entre o viver e o narrar funciona através de uma relação de trânsito livre entre o corpo do ator e o público. Essa liberdade é impulsionada, como diz Barroso, pela diversão de se estar junto com o público, no *aqui* e no *agora* mais que metafísico, pois também político, distintos do *ontem* e do *outro lugar*, como diz Brecht.

Sinto que o jogo cênico que se estabelecia no corpo em ação do Menino desfrutava dessa composição de afetos com a plateia. Os movimentos de diferenciação eram permeados por um acordo de diversão, em que a brincadeira com a qual eu me divertia no fazer de conta que sou criança irradiava-se à plateia que, por sua vez, me devolvia a diversão de poder acreditar que eu, um homem de 1,82m de altura, era uma criança.

Sobre a configuração muscular-esquelética, que compõe o corpo do Menino no espaço, posso definir o quadril projetado à frente, os ombros caídos e a cervical também projetada à frente. Cabe ainda detalhar que o quadril posterior gera uma curvatura específica nas pernas, com os quadríceps constante e suavemente estirados, culminando em uma atenção especial ao contato com o chão, seja pela sola dos pés, ou por outras configurações de sustentação usadas nas diferentes cenas: sustentação pela tíbia e peito do pé em jogo de transição para joelhos e laterais dos pés. Todas essas configurações de sustentação fomentam o situar-se do corpo do Menino através do desequilíbrio. O corpo do Menino poucas vezes se sustenta no equilíbrio retilíneo, de peso centralizado no corpo.

Entendo que essa configuração do corpo do Menino era uma primeira proposta para agir um primeiro convite à plateia para a brincadeira de acreditar naquele personagem de veracidade improvável, interpelando-a com construções miméticas que agregavam um simpático grau de exagero ao personagem, e que foi capaz de estabelecer a diversão da brincadeira atravessada no ator e na plateia.

No entanto, nessa brincadeira proposta pelo corpo em ação de divertir-se com o *faz de conta mimético que eu sou criança*, havia também uma *safadeza poética* do Menino, ou como disse Curi em citação anterior: “trânsitos, contaminações e reconversões entre *mimesis* e *poiesis*” (2013: 929).

A brincadeira com o corpo em jogo cênico do Menino foi sendo descoberta no decurso do processo criativo, principalmente no segundo e no terceiro semestres. Mas a primeira proposta para o Menino veio do prazer de outra brincadeira, um pouco mais intelectual, ligada ao envolvimento um tanto nostálgico com o universo infantil que, particularmente, eu sempre gostei de reverenciar. Essa brincadeira com a nostalgia da infância se deu principalmente pelo fato de que eu estive envolvido na construção da dramaturgia. No momento em que foram atribuídos os personagens para os atores, o roteiro, baseado no cruzamento dos eventos e ações das histórias, já estava pronto, e eu sabia que o Menino tinha um percurso na peça muito propício ao estabelecimento dos aspectos infantis que eu buscava ressaltar na construção do mesmo.

E o que ressaltai em um primeiro momento foi um aspecto melancólico que predominava nos sonhos ultrarromânticos do Menino. Essa melancolia decorria em grande parte da possibilidade aberta pelo recurso dramático de ter tornado o Menino em um poeta – que foi um jeito de transformar em ação teatral a função de narrador-personagem que tem o personagem no conto “Sapatos de tacão alto” (COUTO, 2012:87-91). Assim, fui com sede à criação de um personagem do universo infantil com apelo de poeta melancólico ultrarromântico.

O que, de início, deu trabalho para lembrar foi que nessa própria formulação dramática já havia sido forjada um campo propício à acentuação de um justo exagero mimético. Por certo receio de não passar de uma caricatura superficial, quis concentrar-me nas vivências relacionadas a esse universo poético que eu já apreciava. Mas esse procedimento gerou nas primeiras tentativas mais um personagem obscuro com certo grau de autismo, do que uma criança que brinca de ser poeta. Ou seja, gerou um corpo com acúmulo de intensidades: sem ações físicas disponíveis para diluir-se em brincadeira de criança.

Esse lugar da brincadeira infantil foi se tornando o agente poético, mimético e político no corpo em cena do Menino. Mas no processo de criação eu o descobri quando me encorajei a verdadeiramente entender que a

brincadeira é o domínio principal da criança e encontrei a metáfora que possibilitou os trânsitos e reconversões sugeridos por Curi: o Menino poeta ultrarromântico que brinca de *super-herói*, ou como o próprio personagem anuncia em dado momento do espetáculo: o *super-amante*.

Assim, um pano vermelho meio sem função se transformou numa capa, e todos os gestos, então, tinham tons de aventura, espionagem e da falta delas; e todas as agruras amorosas decorriam de uma conspiração vinda do inimigo e do esquecimento de que existe um inimigo. E todas as instâncias da construção passaram a interagir com mais harmonia, sugerindo que as configurações musculares-esqueléticas, descritas anteriormente, se estabelecessem sem tanto esforço de expressão, o que decorria num ingressar nos estados de presença do personagem um pouco mais despercebido, com fronteiras entre um estado de prontidão para cena e um estado de prontidão específica do personagem um pouco mais “borradas”²⁴.

Não quero dizer com isso que se confundia a pessoa e o personagem. Jamais, eu diria. Pois o lugar da brincadeira de criança que encontrei é muito especial, muito calcado na dramaturgia das cenas de *Abensonhar*, e muito distinto dos meus estados pessoais predominantes. Afinal de contas, para ser simples: o personagem, na cena dramática de *Abensonhar*, faz teatro e vive nos limites do fazer teatral, da poesia dramática. Mas o movimento que quis ponderar tange à atualização das memórias do estado de *brincadeira de faz de conta poético e mimético que sou Menino* em relação ao estado poroso de desejo pela cena e aptidão à cena. O movimento de diferenciação desses estados, desses (des)territórios, se tornava mais fluido na medida que encontrava um vazio de juízo no corpo-subjétil, ou seja, na medida em que com menos interferência intelectual o corpo se tornava *ação física presentificada e diluída na sua porosidade e que, assim diferenciada em/por/com afetos, mantém sua* “macroscopia de precisão e plasticidade” (baseado em FERRACINI, 2013:125).

²⁴ Figura de linguagem muito utilizada pela professora Rita de Almeida Castro no ambiente de ensino e criação, da qual me aproprio oportunamente.

Uma espécie de movimento fundamental dessa macroscopia das ações físicas do Menino é o desequilíbrio, quando as transições de peso são veículo para os gestos dessa infância que eu encontrei. A desconstrução da minha estrutura esquelética de homem de vinte e quatro anos resultou na desconstrução do equilíbrio dos meus movimentos no espaço. E esse jogo deve acontecer sempre em uma dinâmica transitória, entre um desequilíbrio e outro, passando por bases estáveis. Essa transitoriedade acabou provendo a vastidão e a liberdade das reações, ou seja, disponibilidade essa irmanada pelo corpo-subjétil liberto de juízos intelectuais intromissores.



²⁵ Brincadeiras do Menino. Fotografias de Fernando Santana.

Na banca de professores avaliadores do espetáculo *Abensonhar*, enquanto resultado do processo de diplomação em artes cênicas, a professora Fabiana Marroni Della Giustina²⁶ fez uma fala que analisou de maneira muito pertinente o meu desempenho em cena, e que coaduna com esta síntese das qualidades de transitoriedade e de disponibilidade que venho intentando aqui. Della Giustina chamou essa disponibilidade de uma qualidade de ser/estar *em ponto de*, que se estabelecesse a partir de uma presença

extremamente concentrada e de uma energia... que eu acho que você tem essa conversão, não sei como a gente chama isso... de deixar isso disponível, tanto concentração, energia, *em ponto de* [...] esses fatores *em ponto de*, que pode ir pra cá pra lá pra onde quiser apontar, e isso é muito legal de ver, essa disponibilidade [...] (DELLA GIUSTINA, banca avaliadora, 26 de maio/2014)

A professora segue desenvolvendo sua avaliação que citarei a seguir, pois ainda coaduna com o que comentei nesta seção e já introduz o personagem Justino, que será o assunto a seguir.

Acho que você transita muito bem entre o real/natural e ao mesmo tempo entre o caricato/ficcional, e acho que seus dois personagens te davam margem pra você ir a esses dois lugares, tanto o Menino como o Justino, entre esse real, que beira ao natural – que apesar de ter um tempo muito do drama, na economia dos gestos, das ações, da forma como você olha... o olhar naquela cena ele é muito próximo do natural, apesar de ser muito dramatizado – comparado com a cena do Menino, que é completamente uma caricatura, uma brincadeira, um *cartoon*, e ele brinca com a projeção da voz que vai lá em cima e volta e te mostra uma versatilidade entre um universo e outro [...] As duas personagens exigem estados muito distintos e ambos os desempenhos estão muito bem resolvidos com relação à natureza do estado de cada um, porque o que te permite ir em um e outro é porque você tem muita clareza do estado de um e de outro e acho que você brinca muito entre um e outro [...] A corporeidade completamente disponível para os dois, tanto na variação da expressividade corporal como vocal. (DELLA GIUSTINA, banca avaliadora, 26 de maio/2014)

O trabalho com o Menino, amparado por essa fala e outras citações ainda renderia uma entre muitas análises no que tange à, por exemplo, uma investigação do conceito de estado bem como um estudo sobre contiguidade de movimento cinético-visual com movimento sonoro-vocal-audível. Ao passo

²⁶ Mestre em Arte pela Universidade de Brasília. Professora do CEN/UnB, desde 2009.

que, também, na fala citada, já se introduz a relação entre economia de gestos e ações com certa textura estilística de naturalidade da cena de Glória e Justino. Sobre a qual, a seguir, apenas delinearei pontos férteis para possíveis análises futuras.

2.2. Na cena de Glória e Justino

A cena de Glória e Justino é baseada no conto “O perfume”, de Mia Couto (2012:31-35). Tanto o método de construção das falas da cena, quanto o seu estilo dramático, se diferenciam de padrões estilísticos predominantes na criação do espetáculo. Se a maioria dos personagens de *Abensonhar* apresenta em seus corpos contornos e tamanhos de gestos e movimentações mais rebuscados, sublinhados, expressionistas, Glória e Justino têm corpos mais contidos, mais próximos do que se entende por realismo/naturalismo. É importante compreender que essa diferença se acentua mais entre os personagens que perpassam a estória de Estrelinho e Gigito, uma vez que esses últimos ficam em mais um *entrelugar* no que tange aos contornos de suas composições corporais: Estrelinho se aproxima mais de uma dimensão realista/naturalista, enquanto Gigito transita seus tamanhos dependendo do personagem com quem ele interage²⁷.

No âmbito da narrativa, essa diferença entre Glória e Justino e os demais personagens pode se justificar pela função de contraponto narrativo que a cena tem. O que estabelece o contraponto é o ingresso da personagem Infelizmina na peça que é a irmã de Gigito. Infelizmina chega para cuidar do cego no lugar de Gigito, que partiu e a incumbiu dessa função²⁸. Portanto, para entender o contraponto narrativo dado por Infelizmina é necessário compreender a diferença de um de outro: parte Gigito, o contador de estórias *miragiantes* que guiam as imagens de realidade do mundo do cego Estrelinho, e chega Infelizmina que, como sugere seu nome, tem uma personalidade mais endurecida, e percebe a realidade um tanto que cruamente: ela não gosta de

²⁷ Lembrando que Gigito e Estrelinho são personagens do conto “O cego estrelinho”, de Mia Couto (2012:21-26), assim como Infelizmina, a quem me referirei a seguir.

²⁸ A partida de Gigito é outro ponto que pode render boas análises no âmbito da construção da dramaturgia enquanto interação criativa entre literatura e teatro, uma vez que a partida de Gigito determina a complicação da estória, e tornar essa ação crível na dramaturgia e na cena teatral foi um dos grandes desafios que tivemos.

miraginar e contar histórias. Estrelinho, desconfiado, insiste para que ela conte uma, a fim de reconhecer algum traço de Gigito naquela que diz ser sua irmã. Infelizmina, impaciente, conta a história que sabe contar: o triste e chato cotidiano de um casal, que é Glória e Justino.

No conto “O perfume”, a narrativa se dá não por uma narradora-personagem, mas no âmbito da subjetividade de Glória. A virada da história é o convite feito pelo entediado Justino para que Glória o acompanhe em um baile. O convite é permeado por uma conduta mais gentil de Justino com Glória. Ele abre a porta do carro, impede certos esforços que Glória diariamente realiza e, afinal, faz um convite para que ela o acompanhe em um baile, para o qual ele a presenteia com um vestido. Mesmo estranhando as nada costumeiras gentilezas do marido, Glória se alegra, se veste e se perfuma com as últimas partes do frasco de perfume que ele a presenteou quando se conheceram. Ela não sabe que a intenção de Justino é deixá-la, o que ocorrerá na cena que corresponde ao baile, quando Justino concede que ela dance com outro homem e, durante a dança, vai embora.

No conto, todas essas ações são conduzidas por uma narrativa cheia de sutilezas que sugerem os fatos, ao invés de informá-los ou defini-los. Mas a parte importante para uma análise possível é dada pela construção dramática do cotidiano desse casal, uma vez que no conto não se tem muita informação sobre a rotina dos dois, e a criação dessas ações para a cena foi o recurso que encontramos para revelar e desvelar o tédio, a dureza, a tristeza de uma relação desgastada.

A construção dos diálogos da cena, ao contrário do que predominou enquanto construção dos demais diálogos da peça, foi feita quase que por completo a partir de uma única improvisação que foi gravada somente em áudio, já que as ações, no improviso, eram principalmente verbais. Outros diálogos de outras cenas tiveram métodos de improvisação como subsídio de criação. Mas há uma singularidade no improviso e na interação do mesmo com a criatividade dos diálogos da cena em questão. Enquanto que na criação das outras cenas o conteúdo do improviso era retrabalhado e adequado a outros materiais já criados pelo núcleo de dramaturgia, na cena de Glória e Justino, o

trabalho foi mais de selecionar fragmentos do improviso e transcrevê-los para o roteiro à semelhança de como foram ditos e gravados na improvisação. Houve sim pequenas lapidações e pequenos adendos feitos através da minha escrita, e também, no decurso dos ensaios, feitos pelos estudantes-atores na criatividade da cena, por mim e pela colega Anahi Nogueira, que criou e desempenhou a Glória. Todo esse procedimento implicou que a cena fosse composta por construções verbais mais próximas de um coloquialismo cotidiano, o que interessa enquanto análise sobre as diferenciações entre construções estéticas distintas na dramaturgia de *Abensonhar* em função da sua estrutura narrativa.



29

Onde, porém, encontro ainda maior realce de questões a serem investigadas vem da interação do corpo do ator com esse coloquialismo cotidiano, da qual se poderia sugerir uma análise quanto ao trabalho interpretativo em abordagem ao estilo geralmente chamado de realista/naturalista. A investigação sobre o realismo/naturalismo encontrado na cena de Glória e Justino, amparado por outros conceitos sobre a estética teatral e esse estilo de atuação, poderia dialogar com algumas ideias de Bertolt Brecht em seu *Pequeno Órganom para o teatro* (1963/1964), tais como:

²⁹ Glória e Justino. Fotografia de Fernando Santana.

A aprendizagem de cada ator deve-se processar em conjunto com a dos outros atores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes. É que a unidade social mínima não é o homem, e sim dois homens. Também na vida real nos formamos uns aos outros (2005: 154-153).

Considero que a unidade social, no caso da cena em questão, seria um homem e uma mulher (ao invés de dois homens). A dinâmica energética que tinha a contracena entre Justino e Glória (ou entre eu e Anahi) sugere relações com a aprendizagem conjunta e com a conjugada estruturação dramática da cena, mencionadas por Brecht, uma vez que as ações nos dois corpos tinham um forte nível de interdependência que, inclusive, fazia com que essas ações, verbais e não verbais, variassem um tanto nos ensaios e apresentações.

Além disso, o conceito de “gesto social” também entraria em diálogo como um modo de os corpos operarem a cena, uma vez que Brecht define o “gesto social” como “as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras” com as quais as personagens “injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc” (2005:155). Levando em consideração que um fator de estranhamento da cena era a repetição dos gestos sociais dos personagens – o que também era uma forma de sofisticar a cena, afastando-se de um realismo/naturalismo pueril – creio que também há diálogo entre a cena, sua criação, o conceito de Brecht e os conceitos de realismo/naturalismo enquanto estilo de atuação.

Tais provocações, enquanto não encontram lugar para investigação teórico-conceitual em âmbitos científicos, podem suscitar práticas que venham, inclusive, a aprimorar a cena em questão. Brecht ainda sugere práticas para a aprendizagem conjunta de personagens:

Convém [...] que os atores vejam suas personagens serem imitadas por outrem, ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por uma pessoa do sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente; se for representada por um ator cômico, ganhará novos aspectos, quer trágicos, quer cômicos. Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o ator consolida, sobretudo, a decisiva perspectiva social a que obedece o seu desempenho (2005:154).

A aplicabilidade de procedimentos como esses, além de aprofundar essa e outras cenas de *Abensonhar*, podem gerar artigos e outros escritos com caráter semelhante ao dessa monografia no que tange ao seu caráter de estudo de caso em diálogo com um arcabouço conceitual específico.



30

³⁰ Potências dos corpos em composições. Fotografias de Fernando Santana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coloquialmente, ainda mais no âmbito das minhas origens mineiras³¹, se costuma dizer ao final de uma conversa: *é, gente... o papo tá bom, mas...* Mas ele precisa ter fim. Finalizar um movimento é, como muitas outras coisas, um aprendizado importante para o ator. A precisão é parte fundamental da ação presentificada na cena. A ação presentificada agora, no momento em que escrevo e, agora – no momento em que você está lendo – é a ação desta monografia. Com ela, o intento foi de atualizar com porosidade a minha experiência na criação de *Abensonhar*.

Após muitas idas e vindas, entendi que o conceito da “composição dos afetos” de Renato Ferracini embasaria a melhor via de atualização das minhas memórias sobre as vivências da experiência de *Abensonhar*. Conceitos como “porosidade” e “movimentos de diferenciação” possibilitaram um entendimento acerca das dimensões macroscópicas e microscópicas das ações em seus âmbitos de afetos, de poéticas, de políticas, de estéticas, e de uma ética particular do coletivo que tentei, em parte, interpretar aqui a partir da minha percepção enquanto singularidade integrante deste coletivo. Estudar com atenção a minha singularidade de corpo entre os movimentos de diferenciação no/do coletivo, e com isso entender as estéticas de porosidade as quais o processo permeou foi uma atividade que trabalhei durante todo o processo e assim, não poderia deixar de ser a tônica deste estudo.

Além disso, o desafio de concretizá-la está sendo, ainda agora (e terá sido no agora dos leitores e leitoras) uma etapa fundamental para o encerramento do ciclo de graduação no bacharelado do CEN/UnB. Ciclo esse que o processo criativo de *Abensonhar* aglutinou em seus três semestres de duração, e que não estaria completo sem o processo criativo desta monografia. Assim, o que estou considerando, finalmente, são os afetos e os autoafetos que se compuseram e se compõem para a produção deste escrito.

³¹ Nasci em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, e lá morei até os 15 anos de idade. Ainda tenho profundo contato com a gente mineira, suas tradições, costumes e humores.

Rita de Almeida Castro fecha precisamente a ação da escrita (ou da leitura) de seu livro. Pegarei carona nesse sopro de precisão derradeira do livro de Castro, que diz assim:

O teatro traz uma dimensão de foco de resistência no mundo contemporâneo. Ao lado da era digital e midiática, e mesmo em interação com ela, a experiência teatral coloca o ser humano frente a frente. Essa situação de troca, de intercâmbio entre homens, que singulariza o teatro e a cena performática, depende de como essas pessoas se encontram a cada dia. Não existe a obra dada ou o produto acabado, pois as artes só se estabelecem nesse encontro cotidiano, atualizado por esse corpo em processo (2012:224).

E assim este corpo de agora, subjétil das ações de seu próprio processo de composição, decomposição, recomposição de potências que, no teatro, se dão em coletividade e que, por sua vez, se atualizam em processo, segue nessa continuidade de processos criativos teatrais que a vida trouxe. É nesse âmbito que este corpo se define e faz dos seus movimentos um constante processo criativo. Assim como é no âmbito de sua coletividade que *Abensonhar* se define e que, provavelmente, continuará se definindo em composições, decomposições e recomposições de potências de materialidades presentificadas.

Durante o processo de *Abensonhar* nos preocupamos quanto à sua função teatral de resistência no mundo contemporâneo, que, como diz Castro, coloca os seres humanos frente a frente, em diferenciação com sua humanidade. A preocupação devia-se ao receio de abordar uma literatura específica e que nasceu de um contexto histórico-social bastante específico e diferente do nosso. Sobre isso, os trechos finais da carta escrita ao Mia Couto comentam e precisam um bom final para esta ação de monografia. A carta é aquela que escrevi em nome da turma, para a ocasião do nosso encontro com ele, que contextualizava nossa criação a fim de também lhe entregar uma cópia do roteiro dramatúrgico. Ela termina assim:

No início de Estórias Abensonhadas você diz sobre o contexto em que escreveu aqueles contos, falando da tensão entre a mágoa e a esperança, após a guerra no seu país. E lendo aquelas estórias quisemos seguir o que elas nos contavam quando depositavam na guerra contrapontos ao sonho, à esperança, à fantasia. [...]

Mas, não conseguimos. Em verdade, não sabemos se não conseguimos entender, se não soubemos costurar dramaturgicamente, ou um pouco dos dois... Mas é fato que nós não vivemos uma guerra e, embora o mundo viva em guerras, não deslocamos nossa atenção para as contradições de uma nação em guerra, uma vez que os mundos de distantes invenções de Gigito, Estrelinho e Infelizmina já nos revelavam umas quantas contradições fundamentais. [...]

Mas nosso desapego à guerra, e outras escolhas, vindas da distância entre Brasil e Moçambique, fez com que decidíssemos não produzir uma estória moçambicana. Optamos por ouvir as impressões que nos chegaram através dos contos e de outras pesquisas na internet, para assim ver surgir um lugar indefinido, um pouco com cara de norte brasileiro, um pouco com cara de qualquer interior nosso, com um pouco dos nossos sotaques, não para afirmar uma nacionalidade, mas para pertencer a um lugar possível em alguma margem que testemunha as magias murmurantes de um rio.

Desde esse terceiro lugar, que não é somente nosso, e não é somente seu; nem só deste lado de aí, nem só deste lado de cá, fazemo-nos presentes na tarde de hoje, e nas páginas deste roteiro que te entregamos, esperando poder te tocar com a nossa singela prova do quão infinitas são as estórias que se abrem desde dentro.

E sobre o infinito, evoco Vera Barreiro, personagem criada pela dramaturgia de *Abensonhar*, e pela colega e atriz Lorena Pires, na sua última cena na peça, quando diz:

O rio não vai secar. Vem um mundo de água nova, mas olhando assim... É a mesma coisa (Vários Autores, 2014:70).

Pois o rio do aprendizado teatral segue fluindo. Os afetos da criação de *Abensonhar* e do seu coletivo também seguem fluindo e refluindo. Correntes de águas se misturam nesse fluxo, singular e coletivo por definição, e que nasce em um ponto do mundo, e que percorre e faz curvas no mundo, e que deságua no mar onde outros tantos fluxos deságuam. O mar que, se visto de longe, com afetos siderais, faz do mundo um imenso azul, como é a água, que nasce em um ponto do mundo... e segue pela infinitude de líquidas afetividades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Joana. *Teatro e culturas populares: diálogos para formação do ator*. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Editora Dulcina, 2012.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão [textos selecionados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, Edição No 19, 2002. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782002000100003. Acesso em 15 de agosto de 2014.

CASTRO, Rita. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CURI, Alice. “Dramaturgias de ator: puxando fios de uma trama espessa”. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 12 de agosto de 2014.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato e CUNHA, Érika. “A potência das metáforas de trabalho”, in FERRACINI (2013), pp. 39-48.

NICOLETE, Adélia. “Da cena ao texto – dramaturgia em processos colaborativos”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/pt-br.php>. Acesso em 9 de agosto de 2014.

_____. “Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico”. *Revista Sala Preta*, edição n. 2, 2002. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>. Acesso em 9 de agosto de 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014.

Gravações:

Banca avaliadora do resultado coletivo da disciplina Projeto de Diplomação em Artes Cênicas II, na Universidade de Brasília, maio/2014.

ANEXOS

ANEXO I

**Frente e verso do programa do
espetáculo *Abensonhar* – temporada
final em maio/2014**

ANEXO II

**Último tratamento do roteiro
dramatúrgico de *Abensonhar***