

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

Luara Learth Moreira

A Maria-fumaça
e sua maravilhosa busca pelo teatrinho das pipocas.

Brasília
2013

Universidade de Brasília

Luara Learth Moreira

A Maria-fumaça
e sua maravilhosa busca pelo teatrinho das pipocas.

Projeto de Pesquisa de Monografia
apresentada como exigência parcial para
obtenção do título de **Bacharel em Artes**
Cênicas à Banca Examinadora do
Departamento de Artes Cênicas.

Orientadora: Simone Reis Mott

Brasília

2013

Dedicatória

Dedico esta monografia, à amada vovó Maria das Dores, que me manda dizer que foi ela quem me incentivou a fazer teatro “desde quando eu era menina”. Também à minha vovozinha Maria da Conceição Moreira, que aos 98 se lembrou do meu nome da última vez que a vi, o que me deixou atordoada, com lágrima nos olhos e vontade de viver. Ao meu Pai querido, minha Mãe amada, meus irmãos e ao meu sobrinho Gael, que me ensina que eu tenho que ser criança pra fazer teatro. Dedico aos meus estimados amigos, meus potros selvagens, que me estimulam a fazer do teatro uma brincadeira cada vez mais íntima.

Por fim, dedico ao meu amor, por todo apoio, parceria, por acreditar na minha arte e por reafirmar a minha fé nela todos os dias.

Agradecimentos

Agradeço à Simone Reis e suas contaminações, Márcia Duarte e as inspirações, Giselle Rodrigues e a vontade de dançar, Bia Medeiros e o presente de ser fuleira, bem como a todos os professores do Departamento de Artes Cênicas, que de alguma maneira me ajudaram a trilhar o caminho que me trouxe à este momento. Gostaria de agradecer também a todos os artistas com quem trabalhei, que dividiram comigo sua trajetória e me emprestaram algo de si. Tenho especial gratidão à Valerie Novarriná, Anne Bogart e Ariane Mnouchkine, que com sua escrita calorosa e inspiradora, me incentivaram de longe a me expressar da minha maneira.

Introdução, ou prováveis inícios pra esta história.

“Oque é, o que é?”

Estoura mas não explode,

Pula em assaltos agressivos,

É estranhamente distribuída às crianças e aos macacos...

*Um dia conheci um chipanzé carente que estendia a mão
dando bom dia no zoológico.”*

(Popoca Pororoca.¹)

Pretendo agora começar a introduzir o que é, o que é, que há nas páginas que seguem. Tratam-se de relatos, questionamentos e vivências acerca de minha breve experiência no fazer teatral contemporâneo, abordando prioritariamente as relações criativas entre interpretes, direção e o compartilhamento da criação através de proposições cênicas.

O foco da pesquisa reside no relato crítico acerca do processo de diplomação, do curso de Artes cênicas da Universidade de Brasília do primeiro semestre de 2013, dirigida por Felícia Johanson, onde montamos a peça *Tito Andrônico* de Shakespeare. A pesquisa perpassa o mapeamento das pulsões criativas que pululam durante o processo de criação, as proposições palpitantes, as vontades criativas inseguráveis que aqui, apelido carinhosamente de pipocas. POW!

¹ Popoca Pororoca, pioneira poetiza, parida em Pirapora, padeceu pelo punho de sua paixão, o padérmico padeiro Patrício.

Além de falar de pipocas, lançarei sobre o processo de montagem da peça, visões sobre possibilidades de horizontalização da criação, para isso partirei de conceitos como *divided process* e processo colaborativo para analisar a experiência que tivemos. Assim, pretendo rastrear minhas proposições, e perceber suas modificações ao serem expostas e digeridas pelo grupo e direção. Desde as provocações que fizeram surgir as imagens, às interferências do processo sobre as ideias iniciais culminando no resultado final, que aqui entendo como as apresentações de junho de 2013.

Ao correlacionar a experiência prática com as conceituações bibliográficas pretendo através de uma escrita poética e patética², analisar as modificações e interferências que ocorreram no decorrer da construção deste espetáculo, entendendo a influência do grupo na minha criação individual, assim como a minha influência na construção do coletivo.

² Do site <http://pt.wiktionary.org/wiki/patético>, Do grego pathétikós, ê, ón (acessível às impressões exteriores; capaz de sentir, sensível; que sente as impressões de modo passivo; passivo (gramática); comovente, próprio para comover), pelo latim patheticus, a, um (tocante, impressivo).

1.Ora, pipocas!

Nas enciclopédias *Novíssima Delta-Larrousse*, *Delta-júnior* e *Larrousse Cultural* a primeira linha da descrição do significado da palavra pipoca é: s. f. Grão de milho arrebetado ao fogo para se comer.

Receita de pipoca de panela

Junte em uma panela média:

uma xícara de milho para pipoca,

meia xícara de óleo.

Em mais ou menos um minuto em fogo alto,

o primeiro milho vai estourar,

iniciando uma cascata de estouros consecutivos.

Em mais ou menos 3 minutos as pipocas estarão prontas.

O Estouro da pipoca ocorre pela junção de seus ingredientes específicos, ativados através de um agente catalizador da reação o fogo. A pressão do fogo sobre os materiais ali reunidos, faz com que o interior do milho irrompa a pele fazendo-o metamorfosear-se em seu próprio avesso, em um movimento espasmódico, bruto e violento. Estes estouros ocasionalmente provocam saltos e movimentos desgovernados, recomendando-se fechar a tampa para um processo mais seguro. Existe também a possibilidade do milho não estourar ou sem explicação ou motivo aparente virar piruá³.

³Milho de pipoca iluminado, guru que queima antes de estourar completamente e nunca estoura, retendo-se em uma forma de semi-metamorfose mística/meditativa. Também conhecido como um grande mestre técnico-sensível do teatro do Vazio de Valerrie Novarriná.

Ao observar a reação acima descrita entendi um possível paralelo com o procedimento de criação de um espetáculo, principalmente com meu caminho individual. Compreendo que um processo criativo acontece sob vários níveis de entendimento e percepção, sendo estes racionais ou não, nosso corpo opera sentidos e reverbera ações.

Como reagir às questões que nos atravessam durante o processo? De que modo as provocações da direção são respondidas? De que maneira transportar para a execução corporal as intenções e opiniões sobre o tema? Estas são algumas das questões exigidas ao interprete contemporâneo, que reverberam na produção de conhecimento atual sobre teatro. Os elementos que surgem deste caldeirão são o produto da soma de todas estas tensões, que estão agindo como causadoras e provocadoras para fazer levantar o material criativo.

Josette Ferál, em seu artigo *Por uma poética da performatividade: o Teatro performativo* apresenta as noções de colaboração no processo de criação do séc. XX e XXI, apontando que este modo de fazer acaba por dar importância também ao caminho, e não somente ao resultado final. Desta forma, foram se aprofundando as discussões sobre práticas e métodos.

Parte-se da noção de um tipo de teatro horizontalizado que tem como pressuposto que nem o texto, nem o corpo nem a direção retém o direcionamento sobre a obra, o que exige que se desenvolvam estratégias próprias de fazer surgir o material. O conceito de *devised process* que passa pela tradição do grupo *The Living Theatre*⁴, é um tipo de prática compartilhada que desconstrói a noção hierárquica entre as funções teatrais, em uma busca própria de pesquisa de material através da liberdade de estratégias. Sobre o processo, os autores do livro *Making a performance: Devising histories and contemporary practice* comentam abaixo:

⁴ The Living Theatre é uma companhia de teatro experimental norte-americana fundada em 1947 pela atriz Judith Malina e seu marido Julian Beck na cidade de Nova York.

“Although the material for devised performance may be generated through spontaneous improvisation, the process of working are also likely to include an eclectic an experimental mix of playing, editing, rehearsing, researching, designing, writing, scoring, choreografing, discussion, and debate.”(GOVAN, NOCHOLSON, NORMINGTON, 2006 p. 2)

No livro *Na Companhia dos Atores*, o assistente de direção Fábio Cordeiro aborda movimentos nacionais que abriram caminho aos processos colaborativos no Brasil. Os teatros de grupo dos anos 70 e 80 unidos por sua visão política, como o Arena, Oficina, Grupo Pitú, trabalhavam com a noção política do coletivo como uma representação de ideologias de esquerda, em reação ao período de repressão da ditadura militar.

Atualmente, contamos com grupos já tradicionais que trabalham dentro da perspectiva colaborativa, como o *Teatro da Vertigem*, encabeçado por Antônio Araújo, o *Teatro de Concreto*, a companhia *Luna Lunera*, e a *Cia dos Atores*. Estes grupos atuaram abrindo tanto um tipo de público e mercado, que encontram-se mais abertos a formas menos tradicionais de composições cênicas, quanto um horizonte teórico de produção sobre a pesquisa prática. Sobre a maneira de trabalhar da Cia dos Atores Fábio Cordeiro comenta:

“A ideia de um sujeito coletivo como origem do discurso teatral poderia ser facilmente associada ao movimento dos grupos teatrais dos anos 70 e sua criação coletiva. Por outro lado há o lado da Cia. Dos Atores, como nos espetáculos *Melodrama* e *Rei da Vela*, uma espécie de sistema de colaborações (...). Em lugar da hierarquia autoral (dramaturgo-diretor-ator), haveria uma hierarquia “funcional”, e ao encenador caberia um desempenho de coordenação de todo processo, cuja autoria, em certa medida, seria coletiva; onde a fonte primeira seria a própria cena, em uma perspectiva de leitura polissêmica do espetáculo, em que vários planos de enunciação se articulam como um discurso; onde cada contribuição contraria como um certo nível autoral.” (CORDEIRO, 2006 P. 135)

Este tipo de teatro de participações horizontais, tem também sido entendido como um novo teatro, não só por seu método de processo, mas também por seus resultados. Josette Féral comenta em seu artigo sobre o chamado teatro performativo, que o hibridismo de linguagens, a influência da performance, a quebra da linearidade do drama, entre outras, são algumas das características que tem

rondado estas produções, entendidas também como pós-dramáticas⁵. No que tange a nova corporeidade exigida dos interpretes dessa área cada vez mais híbrida, surge a necessidade de um corpo *fuleiro*⁶, um corpo pós dramático, que tem de ser poroso, performático, plural, propositor e pipocante.

“No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*).” (FÉRAL,2008)

Este estado em que o interprete se coloca, parece voltar para uma simplicidade primitiva da ação cênica, onde o objetivo seria desvelar-se, e revelar-se através da ação, ao invés de atuar. Se não fosse por essa liberdade contaminada pela performance, talvez a dança não tivesse se misturado ao teatro novamente, nem haveria ocorrido a dissolução entre as fronteiras de texto encenação, interprete, personagem.

No ano de 2011, o grupo CORPOS INFORMÁTICOS, passa a entender a tal da performance como "*fuleragem (sic)*" o performer como *fuleiro*. A *fuleragem* é a poética do pouco, do barato. Do menos que é menos, e por ser tão simples é facilmente acessado, compartilhado. É a arte que não precisa de galeria nem de teatro. Pois o grupo entende que quanto mais instituição, mais distância entre arte e vida, e entre artista e espectador. A *fuleragem* não quer espectador, ela quer é se misturar e deixar a ação tomar conta, perdendo a autoria, o palco, o holofote. O corpo que aceita a *fuleragem*, vira imediatamente o corpo do artista em sua forma mais mundana de arte.

“A performance não é dança, nem teatro, arte visual ou música. Ela é fruta que escorre pelas bordas dos lábios das gentes cansadas dos hábitos, de bons hábitos, cansados de açúcar, de doce, cansados de códigos e de semiótica. A performance, tomando emprestado de Michel Serres, é o duro.” (AQUINO,MEDEIROS P. 2011)

⁵ Conceito cunhado por Hans Thiens-Lehman em *O Teatro Pós-Dramático*.

⁶ Fuleram, conceito cunhado pelo Grupo de pesquisa Corpos Informáticos, que substitui a noção de performance por fuleragem.

Assim emerge um corpo que se despe, que se abre, que comunga com a disposição das crianças para a brincadeira que instiga o corpo a morder a tal fruta, e dela desfrutar do sumo que escorre e desperta a sensação. O corpo *fuleiro*, aquele que não se leva a sério, que entra no jogo e o subverte se tiver chance. Que canta e ri que nem criança, que é sem vergonha e vai sem ver. Se entrega, se permite ser leve, e girar enceradeiras. Se livra do peso do “trabalho de arte” e trabalha o próprio peso fora do eixo, fora do nexos, do sentido, da função.

Neste tipo de fazer, o interprete encontra-se cada vez mais livre, e mais desprotegido, tendo que desenvolver as suas próprias armas para lutar, já que não se apoia mais somente no texto, ou na opinião do diretor. Aqui pretendo discorrer sobre as estratégias que desenvolvi, copiei e roubei durante a minha breve trajetória.

Entre elas estão os entendimentos que perpassam o corpo, que desenvolvi com as experiências profissionais e aulas com as dançantes Giselle Rodrigues, Márcia Duarte e Luciana Lara. São sobreposições de elementos que copiei da estética do Grupo *La Pocha Nostra* e da diretora, cocômica e atriz Simone Reis. E também a mitomania, desbocância⁷ e “cara de pau”, roubada de minha avó materna Maria das Dores Learth Cunha, conhecida como *Dona Ozita*, ou *Dona Madardores*.

Desta forma a minha maneira pipocante de responder ao ambiente da criação fez trazer a tona a experiência performática e *fuleira* do grupo Corpos Informáticos, quando propus as experimentações acerca da personagem Lavínia, que surgiram a partir do processo do texto de Tito Andrônico.

Essas pipocações, são também resultado de uma junção de estímulos, que podem surgir em conjunto com outros autores, como o *paire-de-deux da Tamora* que foi criado em conjunto com o ator Paulo Victor Gandra em um exercício proposto por Felícia Johanson em sala de aula. Além de os dois intérpretes estarem munidos do universo imaginário do texto, compartilhamos de no mínimo dois anos de

⁷ Neologismo para a instância de ser desbocada, adjetivo popular, para pessoa que usa palavras de baixo calão, e fala o que pensa, como Dersi Gonsalves.

aula e trabalhos profissionais juntos, o que possibilita uma identidade de criação em comum, a partir de uma relação azeitada que facilita a criação em grupo. O trabalho de criação em grupo, quando bem aproveitada é quase um privilégio, e deve ser uma oportunidade aplicada, como Josette Férral coloca as palavras de Arriane Mnouchkine:

“(…) Trabalhem juntos. O que é que se pode fazer sozinho em casa? Sozinho, nada. É preciso aprender junto. Escutem-se. Recebam-se. Vocês precisam aceitar as coisas do outro. Se alguém propõe algo, acate. E se a coisa é bem feita imitem-na. Imitar não quer dizer plagiar, quer dizer reconhecer. Existem gerações no oriente que imitam. Não se trata de imitar exteriormente, mas internamente. Imitar não o que o outro faz, mas o que ele é. Se for impossível imitar neste sentido, será impossível imitar quem quer que seja, inclusive uma personagem. É preciso humildade para fazer o percurso já realizado.”(FERRAL, 2010, p.58-61)

A imitação, como Mnouchkine coloca, pode ser um caminho de reconhecimento e compartilhamento das ações e dos pensamentos. Esse percurso, particularmente é de grande importância em minha trajetória tanto pessoal como artística e vem rebentar nas intersecções destes universos. Desde criança mantenho comigo a cópia de alguns personagens reais em um arcabouço corpóreo-afetivo, até que em improvisos e processos criativos acabo me valendo deles, sobrepondo suas histórias ao contexto, os louvando secretamente.

Neste processo, pipocou-me uma homenagem a minha avó materna, ao incorporar o personagem Tito Andrônico em seu momento de falsa loucura. Para isto, resolvi trazer o pessimismo cômico e farsesco de dona Ozita, e sua personalidade irascível e enérgica, amalgamadas pela trajetória do personagem. Ela não assistiu a peça, e não sabe que eu a imitei, mas quando tentei gravá-la em um de seus rompantes de repetidas exclamações dizendo “MERDA, MERDA, MERDA... MERDA!”, ela se negou e contestou-me dizendo-se uma senhora de sociedade, Merda! *“COLOQUE SUA MÃO NA MINHA, PARA QUE JUNTOS POSSAMOS FAZER, AQUILO QUE NÃO POSSO FAZER SOZINHA! SOU O QUE SOU E JÁ DISFRUTO DISSO: MERDAAAAA!”*⁸

⁸ Oração amadora, para o momento pré cena de autor desconhecido.

1.2 Intérprete pipocador e diretor provocador;

de óleo, milho e calor.

“Uma pipoca, pulando na panela, outra pipoca começa a responder, aí começa um tremendo falatório, e ninguém mais consegue se entender!

É um tal de póc, popóc, póc, póc! popóc, póc, póc! popóc, póc, póc!

É um tal de póc, popóc, póc, póc! popóc, póc, póc! popóc, póc, póc!”

(Autor desconhecido)

MEMÓRIAS DE UMA DIPLOMAÇÃO

Um processo criativo está atrelado às condições que o rodeiam, como a sala de trabalho, o horário do ensaio e obviamente o número de pessoas no elenco, esse conjunto de fatores interfere diretamente no estado dos envolvidos e conseqüentemente na obra. No nosso caso, o número de alunos na turma foi certamente definidor do nosso destino, e desde o início questionado pelos alunos. Imposta então a inflexibilidade de modificar a quantidade de pessoas no elenco, e omitindo aqui toda uma fase de negociações frustradas junto ao conselho de professores, comentarei sobre o processo ocorrido entendendo suas possibilidades reais, que foram longe das condições ideais.

Coloco como condições não ideais, o tempo restrito de montagem para o espetáculo, a imposição de trabalhar com outros 16 colegas de experiências e pesquisas diferentes, e a vontade/necessidade de dar vazão ao pipocar de ideias, quando há a necessidade de equalizá-las com a visão de todo o elenco e direção. Deu-se então, dentro deste contexto o cotidiano de ensaios e experimentações.

Os primeiros exercícios foram propostos por nós, que nos encontramos uma semana antes do início das aulas. Na primeira semana de aula, apresentaríamos para Felícia um ciclo de cenas/performances que comunicariam a nossa reverberação a partir do texto. Depois dessa semana fizemos uma breve etapa de exercícios e logo começamos a montagem do espetáculo levantando arduamente cena por cena a cada dia.

Podemos dizer que lá estávamos, postos na panela. O óleo, os milhos e o fogo da paixão incendiando o coração, pra fazer brotar o teatro e o tesão. PÓC!!!! PIPOCA DESCONTRAÍDA!

No início do processo de criação, organizamos frentes de trabalho que dariam conta das demandas técnicas, como luz, som, corpo, figurino, etc... Nos ensaios, a equipe de corpo liderava o aquecimento, enquanto a equipe de som preenchia o ambiente sonoro, até estarmos prontos para os exercícios da professora-diretora. Toda esta dedicação que dávamos ao início do processo era capaz de preparar o corpo, e trazer a atenção para ele, em um estado de pressão. Assim, ao falarmos o texto, ao tocarmos uns aos outros, estávamos prontos para comer as pipocas em cena.

Sob seu ponto de vista de diretora da SITI company, Anne Bogart fala do seu entendimento sobre as conjunções de um ensaio de uma pesquisa, e o que ele pode oferecer:

“(…) I believe that is possible for art to occur in the rehearsal room. A director can bring an intensity of gaze that forces the actors to create in the present moment. By treating the time and the space in an intense and demanding way a rehearsal room the site of creations were fliht occurs.”
(BOGART, p.39, 2007)

Do ponto de vista do intérprete, respondo a Anne que também somos responsáveis por manter o espaço do ensaio com a sua mágica, e que a vivência da criação, implica em deixar os ingredientes sempre juntos, prontos para ocasionar um estouro sob o mais leve aumento de pressão.

O PULO DO PIPOQUEIRO

Algumas vezes nos víamos com todas as condições e ingredientes, e parecíamos experimentar um vazio. Até que depois de um certo tempo de insistência, de suor e atenção, um calor começava a tomar o lugar, para que sob a nova atmosfera algo de “sobrenatural” pudesse acontecer. O ambiente de criação necessita de catalizadores, assim como a pipoca precisa de fogo, nós também precisamos.

A qualidade de estado pipoqueiro em um processo criativo, ao se embeber do imaginário dos elementos pesquisados para a cena, traz o olho mágico de achar fagulhas poéticas, de cavar metáforas de se apropriar e regurgitar o material ao estilo de cada um.

Para que brotem as pipocas é preciso que o ensaio se torne um laboratório vivo de criação e experimentação para que o interprete a cada passagem imprima um universo de tentativas, escolhas e buscas acerca do modo de fazer. Fábio Cordeiro, assistente de direção de alguns trabalhos da *Cia dos Atores* também concorda com Bogart, quando fala:

“Essa evolução do trabalho de ensaios, se é que podemos pensar em evolução e teatro, dissipa, ao meu ver, um certo equívoco: ensaiar não consiste em “repetir” ou “reprisesar” de maneira imutável um projeto contido no texto, mas antes de especular, em entregar-se a modos diversos de experimentar o texto em cena, em dialogar.” (CORDEIRO, 2006 P. 135)

Um ambiente fértil pela soma dos ingredientes move-se pela pressão da atenção que damos a ela. Ser um intérprete pipoqueiro é estar pronto e atento para o barulho interno, para o calor externo e para a relação de mútua provocação entre colegas e direção. Temos de entender também, que as pipocas que surgem deste ambiente, não pertencem a nós. Pois a entrada em um processo criativo, nos faz partilhar de um mesmo material, de várias horas juntos, e assim compor um imaginário coletivo sobre o trabalho, que desagua em um estouro na cabeça de quem está mais atento, ou mais avoado, ainda não sei ao certo.

E assim como chegam esses estouros de ânimo em forma de cena (*póC!*), essas fadinhas do teatro que implodem na nossa cabeça (*pÓC!*), esses espermatozoides de Baco, que nos engravidam de teatro (*PÓC!*), eles tem de saber ir. O apego e a superestima por nossa capacidade criativa, não faz da pipoca comestível. Todas as pipocas tem direito de ir e vir, não podemos nos prender a elas e ignorar o que o espetáculo pede enfiando-as a qualquer custo.

No nosso caso, este momento de decisão entre manter ou deixar a ideia ir, teve a direção como presença fundamental. Coube a Felícia, o papel de questionar o cerne da proposição, e também de instaurar na turma esta postura. Deste modo, em nossas discussões a escolha foi por prevalecer nas imagens o sentido da história, não a estetização das ações, a opinião do intérprete ou mesmo da direção.

Não nego porém a assinatura estética da diretora carregada de despreensão e ironia, motivo pelo qual nos fez escolhê-la como professora, mas denoto a postura não hierarquizada que se estabeleceu entre os intérpretes e a direção. Desta maneira a função de dirigir estabelecia-se mais como uma provocadora, de cenas, posturas, cortes e edições. Sobre a função de diretora, e sua relação com o controle, Anne Bogart escreve:

“If the work is too controlled, it feels constricted, and lifeless. If there is too little control, it will be chaotic and hard to see, and hear. Agree to celebrate the paradox of firm decide action and letting go all the same moment. You do not lead the work. The work leads you. You must be willing to discard vast amount of material at any moment. (...)” (BOGART, p.49 2007)

Analisando o trecho acima, podemos perceber que os mesmos conselhos dados por Bogart a uma diretora, servem ao intérprete no que tange o manejo de suas proposições, e o entendimento da subordinação delas ao tema e ao espetáculo. Dar às pipocas o direito de ir e vir, é entender que elas alimentam o espetáculo e que o espetáculo não existe para que exponhamos nossas pipocas.

Na relação entre interpretes e direção, entre pipocador e provocador, há uma simbiose única a cada experiência e indivíduo. Por isso, para falar de minhas proposições, explanei o ambiente de onde elas surgiram e sob qual relação elas se encontram diante do elenco e da direção.

Nos capítulos que seguem, pretendo aprofundar-me em minhas pipocas, e em uma espécie de cartografia crítica, traçar um esboço sobre o processo de criação do espetáculo, a partir da minha visão.

A PIPOCA DOCE

Neste segundo capítulo pretendo discorrer sobre o processo de criação das cenas da personagem Lavínia, aqui denominadas como *cena da toga*, e *cena da dança*. Ambas acontecem no início do espetáculo, tendo a minha interpretação como apresentadora da personagem ao público

Pretendo tecer um paralelo entre o processo pipocador das cenas, motivações pessoais e dificuldades acerca dessas pipocas doces, pintadas com anilina cor-de-rosa, que Lavínia tanto gosta.

2. Caso Lavínia; estouráveis e risíveis.

A primeira proposição que levei para o grupo surgiu a partir da reverberação da história da personagem Lavínia da peça *Tito Andrônico* de Shakespeare. A trajetória de Lavínia é atingida pelo extremo da crueldade, quando ela tem suas mãos e língua decepadas após ser estuprada por dois homens. Seu corpo, que é a hipérbole da pureza, literaliza a repressão e o sofrimento feminino. No desenrolar de suas ações é contida e emotiva, Lavínia flutua entre lágrimas, ora de felicidade ora de tristeza. Reside nela o arquétipo da beleza triste, da obediência, da resignação, que depois se tornam a causa de sua desdita.

O amalgamado de camadas presentes na história da personagem fez-se pulsante em meu imaginário, supitando imagens poéticas no território limítrofe entre a performance, o teatro e a dança. De agora em diante discorro sobre a trajetória poética dos experimentos que se seguiram até a cena em que faço a *dança de Lavínia* no espetáculo *Tito Andrônico* da disciplina de diplomação 1 no primeiro semestre de 2013.

A primeira performance foi executada para os alunos da disciplina de diplomação 1 no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Se tratava de um jogo de movimento extremamente violento, inspirado no momento do estupro sofrido pela personagem. Era como um retrato da ação, transposto para o contexto da realidade através de duas regras: eu deveria proteger duas camisinhas cheias de água que se encontravam dentro de uma lingerie preta com qual eu estava vestida enquanto dois homens buscavam estourá-las.

Nesta experiência, apesar do apoio em alguns elementos imagéticos, a movimentação é o foco da imagem. Se levarmos as regras radicalmente à contento, a ânsia corporal que se estabelece transforma os movimentos em uma situação de batalha. Não é preciso atuar, basta manter o corpo fluido para embarcar na proposição do jogo, exigindo uma qualidade de presença sem impositões ou afetações. A despreensão exige a abordagem de simplesmente executar a experiência, aproveitando os ruídos do aqui/agora que tornam o momento único. Sobre o corpo exigido na hora de interagir em um jogo cênico,

Valerrie Novarriná elucida:

“O corpo que está no jogo não é um corpo que exagera, (seus gestos, suas mímicas) o ator não é um “comediante” não é um agitado. O jogo não é uma agitação a mais dos músculos sob a pele, uma gesticulação de superfície, uma tríplice atividade das partes visíveis e expressivas do corpo (amplificar as caretas, revirar os olhos, falar mais alto e com mais ritmo) jogar não é emitir mais sinais, jogar é ter sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes pulsantes sob a pele, todo o corpo anatômico, todo o corpo sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, exigindo, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando.”
(NOVARRINA, 1947, p. 21)

Outros elementos também incorporavam os significados ao quadro vivo, como as penas brancas que eu segurava nas mãos e mantinha dentro da boca, que iam se soltando gradualmente durante a ação. Dentro da lingerie preta, havia sido espalhada anilina rosa, que se revelava com água depois de estouradas as camisinhas manchando a camisa que me vestia, meu corpo e o corpo dos outros participantes.

Alguns destes elementos foram estrategicamente posicionados, como as penas brancas, que soltas, molhadas e manchadas davam uma sensação de sacrifício animal. As que se encontravam na boca foram empurradas para fora depois de haverem estourado o último balão, como uma referência da língua decepada de Lavínia.

A escolha não literal de interpretar os elementos serve também para abrir o significado da ação, sobrepondo com sentidos não pertencentes exatamente ao mesmo território, na combinação de elementos, no lugar em que eles se encontram e na abertura da dramaturgia ou conceito que suportam o exercício.

Porém nem tudo é rigidamente justificável, ou permanece sob controle, a *fuleragem* entra

permitindo que o acaso transforme a ocasião. No primeiro experimento, durante a ação uma camisinha cheia de água caiu no chão, e eu lancei meu corpo contra ela para protegê-la. Esta reação, foi mais tarde comentada como um dos momentos mais potentes do trabalho, como se acontecesse de uma víscera ser exposta, jogada para fora do corpo. O que permite a fluidez é a possibilidade de encarar e aproveitar o jogo e sua possibilidade *fuleira*.

“A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia a obra, ao espaço in situ e mente. (...)” (AQUINO, MEDEIROS, 2011, 2012)

A performance acima citada foi bastante impactante para os colegas que assistiram. O estupro metaforizado pelo estouro de um objeto inflável, trouxe a noção da fragilidade da vida, e também a banalidade de um objeto cotidiano que desaparece sem deixar muitos vestígios. O balão então acabou contaminando os outros colegas que chegaram a propor outros dois trabalhos utilizando-o, hora como barriga grávida de bonequinhos de plástico e sangue falso, hora como saco escrotal cheio de café com água. Até que começamos a experimentar representar as mortes através deste signo, proposição levada pela diretora.

O balão estourado proporcionava uma falsa ação de morte que nos interessava, pois espalhava uma atmosfera de faz de conta e despreensão na qual parecia se fazer possível desenvolver a trama *nonsense* de *Tito Andrônico*, pois como Harold Bloom em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano* comenta sobre a peça:

“(...) Porém pretendo demonstrar que Shakespeare estava ciente que a mesma era uma grande asneira, e esperava que os espectadores mais discernentes percebessem o fato e se esbaldassem.” (BLOOM, p. 115, 2003)

Mais tarde, a pipoca do elemento da camisinha cheia de água que representava a violência sexual sofria por Lavínia ao ser irrompida, foi transmutada em balões cheios de ar, que ao serem estourados,

simbolizavam o fim repentino e violento da vida do personagem. As mortes em sequência sem muita explicação dramática, bem a noção da “morte por um ato de morte”⁹ são sobrepostas pela leveza infantil e despreziosa do universo do lúdico do balão.

O texto e a trajetória da personagem, nesta primeira parte do processo de criação do espetáculo, que podemos chamar de “levantamento de material”, eram uma espécie de instaurador de atmosfera, que fertilizava o nosso imaginário para dar voz ao nosso discurso acerca do tema. Desse modo, palpitar em nossa maioria respostas performativas ao horror contido no texto original. Era como se o drama, ou uma estrutura tradicional das convenções teatrais não pudessem para nós comunicar aqueles sentimentos. E nos contaminando uns aos outros em uma espécie de ciclo de performances, as cenas que se sucederam continham este tipo de apelo para o agora, para o radicalismo das imagens e apoio em elementos simbólicos.

LAVÍNIA E O MEDO DE SER BONITA

Quando penso agora, em falar da cena que faço a personagem Lavínia, quase não quero, pois mesmo depois da produção imagética sobre a sua resiliência e seu estupro, na divisão das cenas acabei ficando com a primeira aparição da personagem.

Uma breve e simples entrada que acabou se tornando um enorme martírio e desafio. Tudo o que havia em mim sobre ela, era da imagem grotesca que se transformava depois, e não da mocinha bem criada que ela se mostrava na sua primeira aparição.

Veio da direção a ideia de que eu dançasse para esta apresentação, e então com a colaboração

⁹ Frase que dá fim ao espetáculo, falado por Lúcio, primogenito de tito.

coreográfica de Giselle Rodrigues, foi feito um duo contemporâneo de Lavínia dando graças a chegada de seu pai Tito Andrônico.

A cena acontecia então apoiada no movimento, mas o texto parecia não acompanhar, e quando finalmente se aproximou de modo mais equânime, o movimento e o texto sobrepostos pareciam um excesso de informação.

A dificuldade do doce, de ser doce como Lavínia, pareciam impedir e reter a minha atuação. Por mais que esta cena não tivesse sido tão criticada, o sal das lágrimas de Lavínia me eram mais fortes em uma execução energética da coreografia, furtando-se a calma e a tranquilidade da pipoca doce cor-de-rosa. Eu nunca como pipoca doce, mas a cena de Lavínia não se trata de mim.

Depois da *cena da dança*, ainda aparecia como Lavínia na *cena da toga*, quando Saturnino é escolhido imperador e chama a personagem para casar-se com ele. Seu irmão Bassiano porém, assume o caso com ela e foge levando-a.

Neste momento, a cena foi tomando cada vez mais um tom cômico. Pois, um tecido branco nos cobre a todos, representando a toga do imperador e ficamos apenas com a cabeça para fora. E então a minha Lavínia foi se tornando uma boa moça, lida por um matiz bem irônico, demonstrando claramente ao espectador que ela não queria ser a imperatriz de Saturnino, mas também demonstrando a minha opinião como atriz sobre esta noção estereotipada de feminino, arquétipo que representa o âmago da personagem.

A plateia em geral sempre respondia instantaneamente aos estímulos cômicos aplicados nesta cena, porém a banca foi capaz de tecer críticas profundas, sobre essa ironia, que se colocava como uma máscara sobre a minha insegurança acerca da interpretação. Mantive-me lá e não deixei Lavínia me tomar, me emprestei para ela. Valére Novarrina, certa vez em uma carta destinada a nós atores, disse:

“O ator não executa, mas se executa, não interpreta mas se penetra, não raciocina, mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu pensamento, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem, mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco. (...)”(NOVARRINA, P.23, 2009)

Anuncio agora antes tarde do que nunca, um ato de morte e mentirinha. Peço licença aos senhores e senhoras da academia, sei que pode parecer estranho, mas preciso me suicidar. PÓC!! PIPOCA SUICIDA!!!

Brasília, 21 de outubro de 2013

Querida Lavinia,

Digo agora adeus a vida, a minha identidade, e ao meu nome artístico. Me despeço de meus pudores, de meus pavores, meus humores, minhas escolhas e melindres. Lhe emprestarei sempre que precisares de qualquer qualidade ou defeito meu, mesmo depois de morta. Tem um copo de veneno lá encima do piano, beberei, e morreréi. Prometo que lhe entregarei meu membros músculos, boca e aparelho respiratório em uma caixinha para que faças bom uso deles como bem quiseres. Em um haraquiri Deleuziano retirarei meus órgãos e repousarei meu corpo-múmia embalsamado sobre as suas mãos, enquanto você ainda as têm.

Desculpe-me, querida Lavinia, por até agora ter me mantido viva enquanto eu era você, não me sentia a vontade te sendo, e descobri por quê. Dois corpos não ocupam o mesmo espaço, e eu ocupei-me de mim, tive medo de ser frágil e estuprável como você. Então te mostrei para plateia ao meu lado, e não quis vestir você. Falei suas palavras e não as senti minhas.

Eu sinto que injusta com você ao fazê-los rirem de você, mas eles não tem nada a ver com isso. O meu suicídio é apenas da nossa conta. Eu prometo, Lavinia depois de morta serei doce e sincera por você.

Luara Learth Moreira

3. Tamora; tudo na panela.

Das pipocações propositivas oriundas do processo de composição cênica, algumas provém de um raciocínio lógico cristalinas em suas imagens, outras porém, parecem surgir de um universo mais rarefeito de sentidos, como se viessem da nuvem de referências que flutua acima do universo conceitual da peça. Mais tarde, esse material turvo ao ser associado a alguma situação concreta, passa a operar seus significados e finalmente a pipoca inspiração encontra seu lugar.

(PÓC!!1) EXERCÍCIO DE DUPLA PIPOCAÇÃO E OUTRAS PANELAS

Uma dessas proposições misteriosas foi um *paire-de-deux* que surgiu a partir de um exercício proposto pela diretora. Após ter assistido a uma semana dos ciclos de performance por nós apresentados, Felícia Johansson propôs que nos juntássemos em dupla e juntos fizéssemos o que quiséssemos acerca do universo da peça, sem utilizar palavras.

Aconteceu então um daqueles momentos em que o fogo está na temperatura adequada e esquenta o óleo da panela para que comecem os estouros consecutivos por todos os lados na sala, um tiroteio de pipocas acertando todos os alunos. Esse ambiente supracitado faz explodir nos músculos o estofo poético da violência do texto a partir da relação física com o outro ator. O corpo, o texto e a fala atraem um estado agridoce. O estouro é da pipoca é forte e é além, é com a força do delta do rio Parnaíba¹⁰, e suas 145 ilhotas. O Piauí é muito. Acho que por isso as vezes dizem que sou over.

¹⁰ Rio que divide o estado o Piauí com o Maranhão, que desagua no maior delta da América Latina.

(P6C!!2) MILK-Shakespeare

Ariane Mnouchkine, em entrevista a Jean Perret comenta sobre o que os textos de Shakespeare oferecem ao corpo do intérprete.

“Look at Shakespeare, and what he offers to the physical imagination of the actor: mad with joy in one line, mad with grief in the next, the human being is there in all its entirety in each succeeding instant. And only the body can translate that. This explains the necessary flexibility of the actors body. The body has to do it instantaneously.” (LEQOC, PERRET, GAUTRÉ, p.135, 2010)

Como a diretora comenta acima, o universo textual Shakespeariano fornece ações opostas em uma mesma fala, o que exige do ator a habilidade de transmutar-se nestes diversos estados. No exercício acima referido, os intérpretes ao se alimentarem da gama de tensões internas do texto buscaram a flexibilidade comentada por Mnouchkine, o que culminou em formações corporais de forte expressividade, construídas a partir de oposições complementares. Ocorreram também relações passionais e violentas, com carregadas vindas de saltos bruscos, apoios de peso e contrapeso e um escorrer pelo corpo do outro.

A potencialidade do material corporal levantado a partir do exercício, provém também da intensa relação estabelecida entre os intérpretes. O ator com quem fiz o exercício, Paulo Vitor Gandra, (mais conhecido como *PV*, *Ronnie Von*, *o Potro do Tocantins ou Madeirinha*) compartilha de minha trajetória tanto de formação, quanto profissional, incluindo dois espetáculos, dois projetos de extensão e três disciplinas juntos, onde conseguimos construir uma troca estética e de formação corporal, amplamente dialogável.

Desta maneira há uma grande abertura de relação na hora de improvisar. A afinidade de linguagens e a intimidade corporal dada a experiência de trabalho, afrouxa as amarras e permite que haja uma sensação de brincadeira e de jogo. Como se fossemos pipocas na panela, o universo infantil do jogo oferece o direito de subir nos corpos e de imaginar ser imperatriz, imperador, mocinha, samambaia, cachorro e

vilão. Simone Reis, em sua dissertação de mestrado aborda o jogo dentro do trabalho do ator, sua relação com a verdade cênica e a sacralidade da brincadeira utilizando conceitos de Johan Huizinga.

A citação abaixo exemplifica a maneira como o jogo cênico tange o universo infantil, e sua qualidade de crença dentro da desconstrução da brincadeira.

“Huizinga ressalta alguns aspectos à esse respeito quando exemplifica os casos da criança e do ator que brincam, absorvidos inteiramente por esse jogo, ‘dentro da mais perfeita seriedade’, que de modo justo, pode ser considerada sagrada. (...)Encontramos ainda em ambos uma combinação paradoxal de regras bem delimitadas com a mais autêntica expressão de liberdade. Em conclusão, apesar do misterioso culto escapar às regras da lógica, seus atos podem ser abrangidos em seus variados aspectos lúdicos pela categoria de jogo, embora essa classificação não implique o não reconhecimento de seu caráter sagrado de prática elevada e mística.”(REIS, p.42)

O jogo ao ser entendido como estado de exploração pode oferecer um ambiente lúdico de imensa crença nas ações. Além disso dá lugar à irreverência de poder transitar entre a fé cênica, a ironia e a desconstrução. Durante o improviso, a combinação paradoxal entre a delimitação de regras e a extrema liberdade comentada pela autora, resulta na possibilidade de circulação entre personagens e ações sem que haja fixação demasiada. Ou seja, os personagens atravessam as ações, mas não as retém, o que mantém seus significados abertos, para que outras imagens possam perpassar.

Importa ressaltar que entrar no estado infantil do jogo e da ludicidade, não se trata de agir literalmente como uma criança, ou imitá-la de maneira caricatural. O objetivo na composição da cena é criar um espaço de fala e fluidez de improvisos. Mesmo que hajam regras, como escreve Simone, há também o livre arbítrio de fruir dentro do jogo, o limiar entre a liberdade total e a fuga de um si mesmo engessado por clichês autorreferentes. Desse modo, ao mesmo tempo que o ator pode acionar memórias pessoais, existe a fascinante possibilidade de fuga e conseqüente potencialização do imaginário. Uma criança não imita uma criança, assim como o ator tem a chance de escapar das infantilizações recorrentes no universo interpretativo da ludicidade em cena. Imitar uma criança não é alcançar o poder de invenção

que ela expressa. Essa é uma questão relevante principalmente no processo de composição de personagens. Ser criança sem ser, assim sendo ator.

Sobre a sensação que tange a infância, a diferenciação entre o estado de brincadeira e a armadilha da fixação no universo infantil Mnouchkine diz:

“Acho que existe alguma coisa no trabalho do ator, que faz não com que ele caia na infância, que se livre das imagens feitas, que são o contrário da imaginação. Essas imagens feitas são clichês, muletas, e é justamente aí que as emoções não existem.” (FERRAL, p.77, 2007)

O limite entre o estado de criação comparado ao das crianças e a fixação em imagens clichês, estabelece-se a partir de uma aproximação enquanto qualidade cênica nos intérpretes. Por exemplo a disponibilidade e irreverência em relação ao material que está sendo levantado, a despreensão que mantém a constante pergunta – o que é arte? Nós não sabemos o que estamos fazendo. Como ter uma identidade singular sendo uma pipoca numa panela multiplicadora de sentidos? É possível criar uma identidade original? Um amigo piruá me disse que sim. Continuamos jogando o jogo *É um tal de póc, popóc, póc, póc! popóc, póc, póc! popóc, póc, póc!*

Silêncio! Piruá está meditando. Retornará no próximo capítulo com maiores provocações magníficas.

De volta a Tamora e Aarão: o quê Maria-fumaça pensará disso?

No improviso, assim que levantamos o material corporal, transitávamos entre diversos personagens do texto, são eles: Lavínia e Bassiano como o “*casal prudente*”, Lavínia e seus estupradores, e enfim Tamora e Aarão.

Estas personalidades perpassavam o exercício, eram tensões que reverberavam em movimento, e assim estabeleciam algum sentido. Como uma maria-fumaça atravessa uma paisagem dentro de uma trilha que ela bem conhece, mas o efeito da fumaça no espaço nunca se repete. O que as árvores vão pensar disso? Será que a maria-fumaça pensa? No fluxo esfumaçado do improvisado somos todos Maria-fumaças na trilha de um trem que nos levará a maiores paragens e pipocações sensoriais. O corpo se associa a outras peças dessa paisagem impermanente.

Neste estágio nebuloso do improvisado, ainda não há ancoragem nas ações nem qualquer significado lógico sobre os personagens. Em um momento da sequência, por exemplo, eu cavalgava nas costas de Paulo Victor, que se encontrava na posição de mesa. Eu era Tamora, me regozijando com Aarão, lambendo a ponta dos dedos. Ele com a mão torcida, tocando a minha genitália, no entanto era Quíron estuprando poeticamente Lavínia.

A imagem acontecia, sem que soubéssemos que estávamos em momentos diferentes do espetáculo, interagíamos com personagens distintos e mesmo assim, nos comunicávamos formando uma única figura, com tensões e imagens complementares. O ator segundo Novarriná, avança sem nome, e ao mesmo tempo que cria, descrevia o que quer que ele seja, mantendo assim abertos os sentidos da criação. E como diria Novarriná: Deu pra entender?

“Coma antes de entrar a carne no vazio! Você não será nunca um ator se você não tiver a destruição como guia. A sua primeiro. Você nunca dançará bem se você não destruir a sua dança toda ao dançar, ao mesmo tempo em que você a dançar. Por que isso?... Por que tudo foi destruído ao mesmo tempo em que foi criado e por que há um movimento ainda desconhecido pela física, que faz com que todas as coisas entrem ao mesmo tempo em que desaparecem. (...) O ator só entra em cena se ultrapassou alguma coisa. O homem avança no teatro para não se reconhecer mais.”
(NOVARRINÁ, pág 38-39, 2009)

Essa criação descrita e desgarrada não nos pertence, por que só respira no fluxo. No entanto pretende ser tangida pela disposição ao jogo e ao improvisado. Uma jovem atriz, ao avançar enquanto locomotiva (louca e emotiva) faz surgir um material bruto e frágil. Porém precisamos encontrar o entre,

sou over como vovó Ozita, minha inspiração. Vale lembrar que é em busca destas nuances, que Maria-fumaça continua a sua jornada plena de neblina. Dentro do processo de criação de um espetáculo, ter essa matéria nas mãos significa ter junto a ela a busca de mantê-la fresca, assim como a procura de seu lugar no universo conceitual da peça, e no planeta ferroviário das fumaças¹¹.

Essa matéria que estoura em si mesma, que se refaz o tempo todo, contem a fagulha de mil piruás: o guru que não é nem milho nem pipoca, que por não estourar por completo, está eternamente em um fluxo contínuo e interminável. O Piruá é o entre, por isso tão incrivelmente talentoso. O Piruá é um virtuose, ele não estoura como uma pipoca medíocre. Um dia serei tão competente como um Piruá. A meditação ativa e silenciosa do Piruá o mantém neste eterno paradoxo de ser em transformação, e ser o destruído.

Silêncio, Piruá está atuando. Vamos assistir o primo irmão de Apolo, e aplaudi-lo...

“ O teatro foi inventado para que ali se queime todas as figuras humanas. Não é um lugar para se fazer de bonito, aparecer sobre duas patas, inteligente e bem domado entre os dogmatas, imitar o homem, mas um grande Gólgota de papel onde se queimaria todas as efígies do homem. Pois a imagem do rosto humano, a que a gente pensa que tem, pensa que carrega, pede periodicamente para ser apagada, lavada. O homem é o único animal que pede periodicamente para ser destruído. É isso que ele é: um ídolo que quer sempre arrancar a sua própria cabeça. É por isso que a violência do homem sempre sobressai, reaparece, vem sempre brotar, primeiro como uma violência contra ele próprio. O rosto humano quer desaparecer, virar pó. O rosto humano pede periodicamente o pó.” (NOVARRINÁ, pág 38-39, 2009)

¹¹ O planeta paralelo da criança perdida, (eu), que ritualisticamente se jogou no bueiro em busca do parque da cidade e misteriosamente naquele momento se revelou atriz. Foi no bueiro mitológico que iniciei a trilha esfumaçada da fé cênica. Acredita no parquinho e vai.

(PÓC!!4) Piruá diz: MUITA PIPOCA PRA POUCA PANELA

Durante o período de montagem das cenas, a coreografia encontrou seu lugar por um acaso necessário. Em um ensaio, experimentamos colocá-la no único momento de interação direta entre eu Tamora e Aarão (Saci Pevê).

A sequência de movimentos foi enxertada durante o texto onde o vilão Aarão faz um prelúdio da vingança que terá início na cena seguinte. Então as figuras que criamos foram se preenchendo do sentido do texto, se embebendo da tensão sexual presente entre os dois personagens. O “casal prudente” que antes se cheirava de maneira afetada, transformou-se em uma dupla de bichos cheirando um ao outro de modo ainda mais exagerado, ainda não encontramos o entre. Piruá, onde está você? Precisamos de um workshop intensivo para nos salvar da explosão. Somos pipocas explosivas. O homem bomba encontrou a mulher bomba. Sem meia bomba, Piruá!!!

Continuamos...

A cavalgada de Tamora sobre Aarão, torna-se um coito que se alimenta das juras de vingança e da descrição das maldades que estão por vir. Somos o clichê da sutileza poética almejada. Em busca do entre, gritamos com os olhos arregalados. Pós expressão. Por quê alguns atores morrem de olhos abertos? Como encontrar a verdade em cena? Eu vou responder a essas perguntas, explicando tudo, quando for promovida a Piruá. Todos estão convidados para esta cerimônia ritualística que será realizada via Skype em data a designar. Receberei, diante de toda a classe artística virtual, a medalha de ouro de melhor atriz piauiense, do jardim de infância de azulejos coloridos. Quem poderá nos coroar?

(PÓC!!5) Advina do Improviso.

A cena advinda do improviso tem a sua própria narrativa. Ela, por pertencer ao mundo da fumaça contém a sua história trazida de outro planeta para conectar-se ao texto. Na cena, uma parte da dramaturgia é contada através do movimento, da trajetória das tensões corporais. A força que se forma entre o texto e a coreografia desagua em uma terceira combinação. A cena brota da sobreposição entre os dois elementos, no choque entre a apropriação contemporânea do texto e os códigos clássicos de Shakespeare.

Dizem que o teatro contemporâneo pode ser essa mistura. No livro *Making a Performance, devising histories and contemporary practice* os autores também acreditam que sim, que nele há a necessidade de métodos prontos, e é possível inventar maneiras de fazê-lo. Esta heterogeneidade alarga possibilidades de abordagens da criação. A experimentação se torna um elemento de grande importância e o processo floresce junto a obra.

“In this conceptualization, devised performance shows practitioner’s interest in exploring physicality before textuality, and in experimental ways of working that emphasises the creative freedom and spontaneity of both performers and spectators. GOVAN, NICHOLSON, NORMINGTON, p.8, 2007)

O fragmento acima contextualiza a tessitura múltipla da peça *Tito Andrônico*, se localiza no confronto texto/corpo, improviso/cena, ideia/ação. Dessa forma, esses elementos vão se chocando e encontrando o seu espaço para assentar-se em uma dramaturgia.

4. Vamos então falar de Tito.

Chegamos ao último personagem que faço na peça, e não me resta mais poesia. Escreverei como uma aluna pesquisadora, uma futura bacharel em artes cênicas. Me desculpem, mas é o que consigo fazer neste momento... Com licença, obrigada!

VAMOS ENTÃO FALAR SÉRIO DE TITO, TITO OZITO.

O protagonista que dá nome ao espetáculo, foi proposto através de uma correlação ligeiramente inusitada. O momento de loucura Tito me instigava na memória uma pessoa real da qual eu poderia emprestar qualidades ao personagem, então, secretamente incluí a minha querida avó dentro da trajetória do general romano, emprestando-o a vivência enérgica de uma velha do Piauí.

A imitação de conhecidos e familiares sempre me surgiu como um processo pessoal de aproximação e reconhecimento do mundo, a percepção do que vejo ressignificada pelo meu próprio corpo. Essa cópia porém não ocorria de maneira alardeada ou caricatural aumentando defeitos e transformando-os em alvos de risos coercitivos. Ela era feita enquanto uma pesquisa interna e silenciosa, seguida de algumas perguntas como,

- A sua perna é assim? Por quê você cruza os dentes desse jeito?

E o corpo acompanhava a dúvida se mimetizando ao objeto em questão. Por vezes me sentava de frente de alguém paciente e tentava copiar as suas feições contraindo os músculos, até lentamente o sujeito me emprestar a sua persona, e seu olhar.

A pessoa que mais copiei em toda a minha vida foi Dona Maria das Dores Learth Cunha (vulgo Dona Ozita). Seus sulcos de rugas sem dentadura e com dois dentes na arcada inferior, seus olhos me olhando pensar cara a cara, só estando, enquanto eu de olho nela e no espelho, perguntando, tá igual?

Essa pesquisa atenta do mundo a minha volta me dá uma série de personagens, que além de observados e entendidos, são experimentados fisicamente, buscando um certo pertencimento físico daqueles arquétipos. Entendo portanto que as primeiras experiências corporais no teatro, tenham sido esse desafio de me transmutar em outro através da imitação.

Leqoc, que dedicou-se aos estudos da fisicalidade do ator, ressalta o poder que a mimese de movimentos alheios na vivência corporal. Além de qualidades técnicas, existem também questões da vida cotidiana e sobrevivência. Como comenta abaixo, mimese faz parte do aprendizado infantil dos hábitos:

“Children gain their understanding of the world around them by miming it: they mimic what they see and what they hear. They replay with their hole body these aspects of life, in witch they will be called on to participate. In this way they lurn about life and little by little take possession of it.” (LEQOC, p.1, 2010)

O meu aprendizado pessoal em interpretação a partir da cópia me empresta outros corpos, trejeitos e lógicas de pensamento alheias ao meu próprio sistema e desta maneira expandem o horizonte de criação. Desde criança buscava através da observação entender o mundo e os que o habitam através da reprodução de alguns comportamentos, não para me enquadrar socialmente, mas para pegar emprestada a sua vivencia transformando-a em algo mais compreensível.

A maneira da qual a criança se apossa da vida, como comenta Leqoc, se dá pela experimentação corporal do mundo através da imitação dos códigos que a rodeiam. Da mesma maneira a coleção de vivências imitadas, possibilita diferentes maneiras de ser e agir dentro de uma mesma persona, que abraça como uma casa diversas matizes de outros eus. Enquanto atriz agradeço esse hábito, pois normalmente preciso ser muitas.

“Nós habitamos uma multidão de corpos, o ator cômico sabe disso: ele se divide ao infinito: Louis de Funés se separava em animais, em mil efígies súbitas no interior de um corpo, como um tóten multiplicado, como um rosto com seicentos e setenta e seis caras”(NOVARRINA, p.54, 2009)

AZEITE DE COCO E TAPIOCA, CHEGA DE PIPOCA – recomenda-se leitura com sotaque piauiense.

Paaaaasa por aqui, sem vergonha! Ela aponta pro chão com uma mão na cintura, com a outra segura a vassoura. Cunhã! Ela me seca sentada na cama depois de um banho que lutei para não tomar. Caminha, praga ruim! muito calor, eu em frente a televisão sem querer ir arrumar a cama, ou comer, ou me banhar. Cão coxo! sempre falado depois de um outro xingamento mais pungente. Ôus menino atentado por arte do demônio! Muitas xícaras espalhadas pela sala com leite em pó misturado com Nescáú e colherinhas de café babadas e preguentas envolvidas pela mistura. Isto é mininazinha esgaláve! Na minha frente, o que é esgalável? sentada na mesa da copa, toalha plástica bebe, bolo de tapioca ou Maria Izabel ou pizza ou danoninho ou pão com queijo e presunto ou cuscuz com manteiga ou beiju. Meu djabim! Lavando a minha cabeça, eu dentro do tanque, cimento quente, sabão de coco, bumbum de criança, ela com roupa de algodão molhada na altura da barriga redonda. Suor, sol, calor, mormaço, choro berrado agarrando sua cintura de quando ela ia embora, os olhos brilhando quando deitava na cama dela de noite. Eu posso até chorar, ela cantava cantigas de criança, é de cú furado, é de cú furado. Me ensinou a dar dedo e chupar picolé, fazia cachos em meu cabelo, e mesmo na cama do hospital com suas mãozinhas fracas tenta fazer baixar meu cabelo de rapariga. Ela catando piolho, ela falando bem triste. Rezem a novena do pai eterno. Ela com medo de morrer, ela com dor sem se sustentar em pé, ela com dor fingindo, ela com dor sem falar direito. Madardô. Por favor, alguém cala a boca da pipoca da memória!!!!!!

Desculpem-me, acabei chorando, preciso de um tempo para me recompor.

De volta ao assunto...

Guillermo Gomes-Peña e Roberto Sifuentes do grupo performático *La Pocha Nostra* no livro *Exercises for Rebel Artists*, mencionam o termo “arqueologia pessoal” usado pelo coletivo, que neste caso se refere a objetos, acessórios e figurinos com profunda conexão com a vivência do performer. Da mesma forma posso entender que os meus personagens ou mesmo fragmentos corporais colecionados ao longo da vida também fazem parte desta arqueologia por terem grande importância simbólica e por pertencer a minha percepção individual do mundo, carregando consigo potências filosóficas, culturais e religiosas, assim como os artefatos inanimados. Meus seres mortos vivos me habitam em um armário de peles e personas, que coexistem comigo em um relicário afetivo, eles se acionam sempre que têm vontade.

“(...) artefacts and costumes that have specific cultural, political, or spiritual meaning to them: items that are strongly connected to their ideas and aesthetics. These objects tend to belong to their “personal archeology” as they evoke important chapters and moments to their lives” (GOMES-PEÑA, SIFUENTES, p.2011)

Além da profunda conexão com a vida do atuante, os elementos pertencem a esta arqueologia por serem capazes evocar memórias importantes da vida do artista. Os movimentos imitados de algumas pessoas também contém este poder por registrar em uma linha do tempo imaginária a partícula de uma relação entre eu e a pessoa em alguma determinada época. Selando assim a habilidade de evocar um momento da vida representada pela escolha de quem foi copiado.

Saquinho arqueológico em primeira pessoa:

Arquivo de vozes número Póci:

- Tommy, *Os anjinhos*;

- Maria do Perpétuo Socorro Learth Cunha esbravejando ou comemorando algo referente aos seus filhos, bem como brigando com algum vendedor incompetente e/ou rindo de si mesma;
- Larissa Learth Moreira dizendo “alô” ao telefone;
- Elizângela, secretária da empresa *Poliservice Informática* nos anos de 1995 a 1998,
- Camila Soato alcoolizada,
- Mulher comum piauiense,
- Homem comum piauiense,
- Adolescente comum piauiense,
- Arthur Learth Azevedo, Renan Learth Saboia na infância;
- Jasmim, Princesa árabe de *Alladin*;
- Messias Carmo Moreira Sobrinho com raiva,
- Maria das dores Learth Cunha com dores, esconjurando, tentando bater em seus netos, cantando cantigas e dançando de maneira cômica, fazendo munganga¹², pedindo a deus para morrer, discursando, falando como uma mulher distinta, fazendo molecagem, antes de dormir, com ou sem dentadura.

LEMBRE-TE DE TITO

Assim que começou o processo de composição da cena e fui experimentar-me enquanto Tito, senti uma semelhança entre o que estava surgindo em mim, e o que observo de minha avó. Havia percebido que sua energia intrépida se conectava com a de Tito, e seus lamentos tragicômicos eram semelhantes aos dele na *cena da mosca*, momento no qual o defendo na peça.

Veio por parte da direção a necessidade de deixa-lo idoso, pois Felícia não conseguia perceber essa idade na interpretação de meus colegas nem na minha. Havia uma dificuldade geral de ser forte, valente, guerreiro e ainda assim velho. A mimese foi então ocorrendo então silenciosamente, quanto percebi que

¹² Careta, distorção corporal com intuito de irritar ou fazer rir. Geralmente direcionado de uma criatura a outra, podendo também dirigir-se a animais de outras espécies.

as intersecções no universo do personagem e de minha avó poderiam oferecer-me um grande manancial de pesquisa e inspiração.

Fui então buscando paralelos entre os momentos nos quais ele passava no texto, e as reações conhecidas e adivinhadas que conhecia de Dona Ozita. Sua maneira de falar enquanto triste, sua maneira de fingir ou exagerar algo e sua incontrolável raiva impaciente.

Além das motivações psicológicas, utilizei também impulsos físicos para viver a avó em Tito. Para envelhecer meu corpo procurei copiar suas contrações e sua rigidez física, trajando sua postura através de tensões musculares que acabavam me direcionando a um estado de força e violência. Sobre essas tensões corpóreas e suas interações Maura Baiocchi comenta:

“O corpo passa por estados mutáveis de tensão que se devem a interação de suas relações ambientais internas (musculatura interna) e externas (musculatura estrangeira). Dentro dos corpos a tensão tem um correlato perceptível: tensão muscular, eletroquímica, intra e intercelular, tensão de superfície, tônus. Fora dos corpos, no encontro entre corpo e corpo, a tensão é menos perceptível, envolvendo-os não de um modo aditivo, mas atravessando-os sem no entanto perde-los.” (BAIOCCHI, PANNEK, p.53 2007)

Na citação acima, Baiocchi discorre sobre tensões que evadem o corpo, tensões que atravessam corpos e os unem através de um magnetismo. A autora não comenta porém, acerca da relação entre um corpo fictício e um real, mas ainda me permito crer que estas foram as tensões que uniram Tito e Dona Maria das Dores pela compatibilidade de suas musculaturas estrangeiras. Seus corpos estavam unidos arquetipicamente, formando uma espécie de cordão de afinidades unidos dentro do meu corpo.

A conjunção das tensões trazia muita força para um só corpo, dois velhos enormes e fortes gritando dentro de mim. Há quem diga que era terrível, há quem diga que era incrível. Acredito que o exagero possa ser ao mesmo tempo um desastre e um desbunde, contanto que haja verdade. E esta, a minha jó

me deu de presente de aniversário, aos cinco anos em uma caixinha azul. Pra entrar em cena, o ator tem de abrir a sua caixinha, pra atuar com seu buraco aberto, com seu vazio.

“(...)Como um sopro de vazio que sairia pelo avesso, como uma toada que nos cantaria a matéria oca, como uma canção que nos diria que o homem não é de forma alguma um animal que se pôs a falar, mas uma matéria toda cheia de vazio que esse próprio vazio fez falar.”(NOVARRINÁ, P.45, 2007)

O ator ao fazer do vazio sua matéria prima, abre-se em possibilidades por não ser, e por isso ser outro. Acredito que a cópia oferece uma fonte de vazio, por treinar não me ser. Além disso, mantém um arquivo pessoal de personagens reais a serem utilizados como um matéria de reserva criativa em cena, pronta para ser combinados e transformados.

Ao personagem Tito, agradeço a possibilidade de homenagear secretamente a minha amada avó materna. Não havia dito nada a ela, nem aos meus colegas. Nem mesmo a diretora, ou a plateia sabem dessa ode a minha amada anciã. Esse é um segredo só nosso. Por favor não conte para ninguém...

Pipótese conclusiva: Maria-fumando e crescendo para além do poste.

Eu adoraria um final megalomaniacamente trágico, ou academicamente romântico, o resquício de algo que mudasse o curso de minha história esfumada na arte dramática da Universidade Nacional de Brasília¹³... Talvez tenha que me contentar com essa que sou agora, Maria-Fumaça, candidata a Ph-ruá. Depois de ter passado por esses três processos dos personagens Lavinia, Tamora e Tito sou diferentemente igual? Claro que não, simples conclusão. Como diria Clarice Lispector, “tenho duas caras, uma quase feia e outra quase bonita. Sou um o que? Um quase tudo.”.

Posso enxergar através deste texto espelho multiplicador de seres-estares¹⁴ a possibilidade de conexão de meu trabalho com outros autores e atores em volta do miúdo mundo do teatrinho acadêmico de Maria-Fumaça. Percebo também que sem os passos traçados por trajetórias e quebras de paradigmas pipocais¹⁵ seria para mim impossível ser quem sou: uma outra versão da aversão da outra versão, sendo o contrário do que deveria ser, exatamente o que se espera que eu fosse: a lenda da não se pode¹⁶.

Enquanto ser-estar pipocante, num estado faquir de Piruá, consigo perceber que essas pipocações criativas surgem de um ambiente fértil e se contaminam do todo e de todos os agentes do processo de composição. A Maria-pipoqueira por sua vez, tem de se manter desapegada e porosa para saber atravessar as proposições entre os estouros interpretativos, mas este é um longo caminho.

As pipocas podem partir de referências pessoais e artísticas, de tudo que assistimos, queremos e detestamos, enfim do resultado da mistura do que somos-estamos. Surgem de estímulos diversos,

¹³ UNB, a letra n maiúscula, significando a abreviação de nacional.

¹⁴ Da frase de Clarice Lispector “Entre ser e estar eu prefiro serestar”

¹⁵ Conceitos ululantes.

¹⁶ Lenda piauiense, de mulher que que espera junto ao poste alguém que acenda seu cigarro. E quando acesso, transmute-se em cara de caveira, e cresce metros e metros além do poste. Não posso me estender mais, estamos na conclusão, não estamos?

podendo transmutar-se em formas e naturezas distintas, como no caso das pipocações da peça *Tito Andrônico*. Uma vem da performance, outra do jogo e a última da arqueologia pessoal.

Esse teatrinho que transborda por meio dos poros do saco de pipoca, é cheio de milhos políglotas, estourados em outros continentes, outras épocas e espaços, sinto que posso uní-los imaginariamente através da conexão inconsciente de sacos porosos. As noções de performatividade, pós dramático, e *divided theatre* entre outras maneiras libertárias de fazer teatro, permitem que hajam essas transpipocações, e que elas transitem entre linguagens e possibilidades. Entre excessos e auto-controles virtuosisticamente piruáticos¹⁷.

Goste de imaginar um teatro um pouco mediúnico, que aceita as forças do processo como se ele fosse uma entidade e respeita as suas vontades, cultua-o e ama-o. Esse teatrinho sagrado, que não é regido pela vontade dos atuantes, mas segue seu próprio caminho enquanto nós apenas observamos de olhos arregalados.

Pipocas queimadas e piruás sobreviventes quebrando dentes de espectadores inocentes.

E o que resta no fundo desta panela? Pipocas morenas do Piauí, piruás entumecidos e medíabundos. Creio que estourar cansa. Fiquemos fiquemos na busca do Entre nós que nele acreditamos. Enquanto isso, me jogo dentro de um bueiro mágico em dia de enxurrada, encontro Piruá escondido em seu barquinho de papel. Ele se espreme na sua casca, meio milho, meio gente. Ele chora bem baixinho, em uma fresta de cimento, sabor manteiga com sal. O piruá não existe, ele é uma trilha de Maria-fumaça se movendo na direção do horizonte, quebrando dentes, fumando e crescendo para além do poste.

Ui...

¹⁷ Qualidade de agir como Piruá.

Referencias Bibliográficas

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de. *CORPOS INFORMATICOS*. Performance, corpo, política. Brasília: PPG-Arte-UnB, 2011.

AZAMBUJA, Diego; MARTINS, Fernando Aquino; MEDEIROS, Maria Beatriz de. *CORPOS INFORMATICOS. Arte, cidade, composição*. Brasília: PPG-Arte-UnB, 2009.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro, teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2007.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. São Paulo: Objetiva, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FABIÃO, ELEONORA. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Revista sala preta v.8 n.1 ppgac (2008)

FABIÃO, ELEONORA. *Performance: poéticas e políticas do preenchimento*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FÉRRAL, JOSETTE. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. -São Paulo - Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008. P. 191 a 210;

FÉRRAL, JOSETTE. *Encontros com Ariane Mnouchkine, Erguendo um monument ao efêmero* Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP 2010.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. *Exercises for Rebel Artists, Radical Performance Pedagogy*. Nova York: Routledge, 2011.

GOVAN, Emma; NOCHOLSON, Helen; NORMINGTON, Katie. *Making a performance, devising histories and contemporary practice*. Nova York: Routledge, 2007.

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

LECOQ, Jaques. *Theatre of moviment and gesture*. Nova York, Routledge, 2010

LECOQ, Jaques. *The moving Body*. Nova York, Routledge, 2001

MEDEIROS, M.B. *Aisthesis*. Chapecó: Argos, 2005.

NOVARRINÁ, VALERIE. *Carta aos atores e para Louis de Funes*. São Paulo: 7 letras, 3 ed. 1947.

Anexos e seus nexos desconexos



18

¹⁸ Luara Learth na personagem Lavínia. Foto: Camila Soato



19



20

¹⁹ Luara Learth em Tamora, e suas articulações sensuais. Foto: Camila Soato.



21

²⁰ Luara Learth enquanto Tamora, montada em seu potro Moreno, o personagem Aarão feito por Paulo Victor Gandra. Foto: Camila Soato

²¹ Fotos de Luara Learth atuando o personagem Tito. Foto: Camila Soato