

CLARICE CÉSAR DIAS

**DE UMA MARGEM A OUTRA:
OS PERCUSOS DE UM PROCESSO CRIATIVO ATÉ SUA RECEPÇÃO**

BRASÍLIA – DF

2014

CLARICE CÉSAR DIAS

**DE UMA MARGEM A OUTRA:
OS PERCUSOS DE UM PROCESSO CRIATIVO ATÉ SUA RECEPÇÃO**

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. Orientadora: Professora Mestre Giselle Rodrigues de Brito.

BRASÍLIA – DF

2014

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe por ser minha maior mestra e companheira.

Aos meus mestres que inspiraram minha formação artística: Adriana Lodi, Bidô Galvão, Cecília Borges, César Lignelli, Cyntia Carla, Denis Camargo, Fernando Martins, Giselle Rodrigues, Guto Viscardi, Jonas Sales, Luana Proença, Luciana Hartmann, Márcia Duarte, Marcelo Augusto, Marcus Mota, Nitza Tenenblat, Simone Reis, Silvia Davini, Sonia Paiva e Soraia Silva.

À Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro por todas as horas extras de carinho e trabalho que vocês dedicaram ao nosso processo. Obrigado por olhar tão atenciosamente para cada um de nós.

À minha orientadora nessa monografia: Giselle Rodrigues, por toda sua generosidade e parceria.

Às minhas companheiras artísticas: Anahi Nogueira, Giselle Ando, Lorena Pires, Luciana Matias e Malena Bonfim. Que bom poder sonhar junto de vocês!

Às minhas amigas irmãs Alice Oliveira e Priscilla Barbosa, por terem sempre me apoiado e acreditado em minhas escolhas desde a quinta série. Agradeço sempre por ter vocês em minha vida.

Aos meus companheiros de miragações: Anahi Nogueira, Douglas Menezes, Flávio Café, Giselle Ando, Jéssica Grehs, Julia Rizzo, Lorena Pires, Luciana Matias, Malena Bonfim, Pricila Leite, Renata Rios, Tulio Starling, Wanderson de Sousa, Isabella Pina, Victor Abrão e Rodrigo Resende. Conseguimos sair de um ano e meio de casamento ainda nos amando, isso é lindo!

A Adriana Araújo por toda psicologia e glicose fornecida.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para o espetáculo Abensonhar.

Aos meus amigos que sempre me levam a redescobrir o mundo.

E ao Mia Couto por trazer às nossas vidas poesia.

Nós temos olhos que se abrem pra dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece é que quase todos estão cegos, deixaram de ver os outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. (COUTO, 2012:09).

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 07 |
| 1 CAPÍTULO I –O MERGULHO..... | 11 |
| 1.1 Concepção Dramatúrgica..... | 18 |
| 1.2 Investigação dos Sentidos..... | 20 |
| 1.3 Espacialidade..... | 22 |
| 2 CAPÍTULO II – SEGUINDO A CORRENTEZA..... | 25 |
| 2.1 Dos que nadaram por esse rio..... | 28 |
| 3 CAPÍTULO III – NO DELEITE DAS ÁGUAS..... | 39 |
| 3.1 O nome gordo de Isidorangela..... | 41 |
| 3.2 Quando quem surpreende é o espectador..... | 43 |
| CONCLUSÃO – NA OUTRA MARGEM..... | 46 |
| REFERÊNCIAS..... | 48 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| FIGURA 1 - Foto da disciplina de pré-projeto (2013); Foto de dois mapas pessoais. Fonte: Flávio Café..... | 15 |
| FIGURA 2 - Foto da segunda versão do espetáculo Abensonhar (2014); Gigito (Luciana Matias) contando histórias para Estrelo (Flávio Café). Fonte: Fernando Santana..... | 19 |
| FIGURA 3 – Foto da segunda versão do espetáculo Abensonhar (2014); Atriz (Giselle Ando) recepcionando público a luz de velas. Fonte: Fernando Santana..... | 22 |
| FIGURA 4 – Desenho do espaço cênico da primeira temporada (2013); Fonte: Clarice César..... | 23 |

- FIGURA 5** – Foto da segunda versão do espetáculo Abensonhar (2014); “Menino” (Tulio Starling) espiando o varal do seu vizinho Zé Paulão (Douglas Menezes). Fonte: Fernando Santana.....33
- FIGURA 6** – Foto da segunda versão do espetáculo Abensonhar (2014); Visão de uma das frentes, duas cenas acontecem simultaneamente: as cenas de Justino (Tulio Starling) e a de Infelizmina (Julia Rizzo) e Estrelinho (Flávio Café). Fonte: Fernando Santana.35
- FIGURA 7**– Foto da segunda versão do espetáculo Abensonhar (2014); Isidorangela espiando da janela (Clarice César). Fonte: Fernando Santana.....42

INTRODUÇÃO

Recordo de ter cinco anos, viver em uma cidade onde só era possível chegar pelo transporte de balsa, éramos rodeados por água. Às vezes sentava na beira do rio para ver quem chegava e quem partia e lá longe conseguia ver a outra margem. Ficava horas apenas contemplando aquele outro lado, imaginando as coisas que ali aconteciam, como eram as pessoas, e às vezes até me arriscava a nadar, mas logo percebia que meu esforço não era suficiente para chegar ao meu objetivo. Hoje pensando mais claramente sobre o que eu sentia, compreendo que eu era movida por um sentimento de querer sair de mim, como se só naquele outro lado, quando eu estivesse diante do desconhecido, longe do meu lugar de conforto, eu poderia me encontrar mais profundamente. Me desafiar a descobrir o outro lado do rio me fez crescer muito, assim como tantos outros que fizeram essa travessia. Levo comigo o aprendizado de que sempre podemos perceber o mundo que nos rodeia de outras perspectivas e ao fazermos esse exercício de ampliar nossa visão sobre o que nos cerca ampliamos a consciência sobre nós mesmo e o que somos.

Mesmo estando atualmente tão distante do rio, percebo que continuo tendo que fazer esse movimento de atravessá-lo para ir de uma margem a outra. Após ter vivenciado um intenso processo de criação coletiva em teatro, onde compartilhamos tantas experiências e convivemos tão intimamente como coletivo, me senti com a necessidade de sair um pouco do ponto de vista que estávamos habituados para poder ver o nosso processo sobre outros ângulos, de forma que eu pudesse rever e compreender essa experiência por outros caminhos. Essa vontade se aliou a questões apresentadas pela teoria teatral que estão latentes pra mim. Dessas questões, tentei selecionar aquelas com mais potencial de contribuir para as reflexões e memória que construímos, sobre o nosso processo criativo. A partir de uma análise mais apurada dessa experiência abordarei o que construímos e desejávamos comunicar como coletivo, e como o contato com o outro, neste caso o público, interferiu em nossas reflexões e potencializou nossa criação.

Em palestra realizada na UnB¹, Renato Ferracini inspirou minha pesquisa ao falar sobre a relação de afetos presente nos processos de criação artística, utilizando Espinoza (1632) como referência. Ferracini desenvolveu seu discurso a partir do pensamento de que: o

¹ Palestra realizada no dia 27 de março de 2014 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - UnB.

corpo se define pelas relações que ele pode ter no espaço, e trouxe também a ideia da criação teatral como um “*corpo espetáculo*”, que é composto pelo encontro de diversas partes que ao se unirem aumentam sua capacidade de ação. Segundo Ferracini essas partes são: atores, espaço cênico e público. Tendo em mente a imagem desse “*corpo espetáculo*” que é formado por várias partes, percebo quanto o contato com o público interferiu no processo de criação do espetáculo *Abensonhar*, a experiência da recepção do espetáculo está vinculada diretamente a construção desse e sua constante transformação. O encontro de diversas partes formou nosso coletivo, que descobriu através da criação do espetáculo um meio de se unir a outros coletivos, sendo esses os espectadores que nos assistiram, formando “*corpos espetáculos*” diferentes a cada contato enquanto experiência cênica.

O tema da recepção e sua possibilidade múltipla de interpretações incita a reflexão sobre a maneira que estamos lidando com o fazer artístico, ampliando nosso horizonte para outras perspectivas de construção de espetáculo, nos motivando a pensar como proporcionar coletivamente um estado de experiência. O termo experiência será recorrente nesse trabalho, por dialogar com uma questão que influencia diretamente no fazer teatral: o que nos faz estar receptivos e disponíveis para vivenciar uma experiência? A questão é um dos focos principais dessa pesquisa e é abordada tanto por autores como Jorge Larrosa Bondía, como mais especificamente em contextos teatrais por diretores como Ariane Mnouchkine e Peter Brook, que pesquisam a qualidade do momento e de presença tanto de quem aprecia como de quem faz teatro.

Logo em nossa primeira semana de aula, na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, nossa orientadora Rita de Almeida Castro nos provocou a refletir sobre questões relacionadas à experiência cênica nos fazendo as seguintes perguntas: o que queríamos provocar no outro? O que desejávamos dizer? O que achávamos que o mundo precisava ouvir? Essas foram as questões norteadoras da primeira fase do nosso processo e para a construção dessa pesquisa, pois reverberaram e estiveram presentes durante toda a criação de *Abensonhar*, e atualmente elas continuam me instigando na medida em que pergunto: como estamos lidando com nossa capacidade de afetar e ser afetados? Qual a dimensão ética e política do fazer teatral? Como estamos utilizando nossas capacidades artísticas para gerar experiências e para que sentido estamos direcionando isso? Para esclarecer os aspectos que envolvem a relação espetáculo e público recorri à perspectiva de recepção teatral pesquisada por Flávio Desgranges, que aborda essa relação a partir da multiplicidade e diversidade de sentidos. Segundo este:

É justamente nessa indeterminação, como evento provido de finalidade, mas sem um fim previamente instituído, que se organiza o acontecimento artístico, que, tal como uma nuvem para o poeta, pode explodir em potencial de sentidos se assim quisermos. (2012:17).

A percepção dessa relação horizontal entre público e espetáculo, onde ambos têm o mesmo poder de criação na produção de sentidos do objeto artístico, me auxiliou nesse estudo sobre o processo de recepção de nosso espetáculo, que foi apresentado em duas temporadas. Não só provocamos com proposição artística, como fomos provocados pelo olhar do espectador que transformou o espetáculo *Abensonhar*, pois como nos coloca Lobo e Navas: “Ideias são como seres vivos: evoluem. Se uma ideia tem eficiência para existir no ambiente onde surge, ela cresce e prolifera, ocupando mais e mais espaço”. (2008:05).

Ao buscar o diálogo com o público tivemos que nos transformar conforme a reavaliação do que era essencial em nossa criação. Procurando ter contato com a opinião do espectador, na primeira temporada do espetáculo tivemos acesso ao retorno deste através de debates que eram realizados após as apresentações. Em uma medida mais informal, compartilhávamos após as apresentações os comentários e impressões que chegaram até cada um de nós. Outro ponto fundamental na reavaliação da concepção do espetáculo, foi o contato com a banca formada pelas professoras Fabiana Marroni e Felícia Johansson, que em ambas as temporadas conversaram com a turma trazendo perspectivas tanto do espetáculo como um todo, quanto do trabalho de cada ator. Por último, dos materiais que utilizei para essa reflexão, recolhi depoimentos escritos de alguns espectadores após a segunda temporada.

Nessa monografia trago então a imagem do rio que é tão forte na minha memória e na narrativa do escritor Mia Couto, autor da obra que inspirou nosso espetáculo, para fazer paralelos entre essa metáfora e o nosso percurso de montagem. A escrita dessa monografia vai passar por três movimentos de travessia desse rio: O MERGULHO, SEGUINDO A CORRENTEZA e NO DELEITE DAS ÁGUAS, representando cada qual um capítulo.

No primeiro capítulo, intitulado *O Mergulho*, relatarei os desejos iniciais dos participantes do processo criativo e como fomos encontrando o que nos afetava enquanto coletivo e, na medida em que construímos um espetáculo, como pensamos e idealizamos a qualidade da relação que desejávamos ter com o público. Compreendendo como pensar o olhar do espectador afetou as escolhas estéticas do grupo a partir do que considerávamos potente enquanto provocação dentro da linguagem cênica. No segundo capítulo chamado

Seguindo a correnteza, abordarei nossas primeiras experiências com o grande público, quando tivemos a oportunidade de enxergar nosso espetáculo a partir de outros pontos de vista. Amadurecendo através das críticas nossa percepção sobre o que tínhamos criado e fazendo novas escolhas que reverberaram na segunda etapa do nosso processo de montagem. No terceiro capítulo nomeado **No Deleite das águas**, tratarei essa relação de um ponto de vista mais pessoal, de como o contato com o público me possibilitou descobrir caminhos de atuação como intérprete.

CAPÍTULO I – O MERGULHO

Durante o curso de bacharelado em Artes Cênicas convivemos intimamente com as questões que movem nosso ofício e fazem do teatro um espaço de constante investigação. Nesse último ano e meio de curso vivi um processo intenso de criação coletiva, acompanhada de 13 atores e duas diretoras, no qual algumas questões se fizeram mais presentes e me instigaram a pensar esse processo a partir do olhar do espectador. A questão da recepção, como introduzi anteriormente, me motivou principalmente ao perceber que ela se estende além do encontro do público com o espetáculo, e em nossa montagem ela esteve constantemente presente no processo de criação, influenciando nossas escolhas estéticas e artísticas que foram pensadas a partir da preocupação do grupo em relação à recepção do material criativo e de como iríamos provocar o espectador. Sendo assim, desejo abordar nesse primeiro capítulo como adentramos no ato de criação, como foi esse primeiro mergulho e como o que nos instigou foi se tornando mais claro para nós, se formando enquanto vontade coletiva, compreendendo assim os mecanismos de criação que usamos para tornar esse discurso perceptível, traçando os caminhos que esse processo percorreu até chegar à experiência de recepção.

Oficialmente o processo de montagem do espetáculo *Abensonhar* começou no primeiro dia de aula de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas. Porém, anterior a esse momento todos os atores e diretoras envolvidos nesse processo já haviam passado por diversas experiências artísticas e afetivas que refletiram em nossas escolhas. O lugar no qual as nossas vivências convergiram em um ponto comum, se tornou o local de encontro de uma série de memórias e desejos dos participantes, que em menor ou maior medida foram se tornando potenciais em nossa criação. Num encontro somos afetados e afetamos o outro, transformando o que se cria a partir desse atrito, de forma que sempre se deixa um pouco de si e leva um pouco do outro. Estávamos todos lá, com visões e experiências diversas, mas desafiados e motivados a realizar uma criação que de alguma forma pudesse representar um pouco de cada um de nós.

Hoje, observando nosso espetáculo, percebo nosso coletivo sendo representado de tal forma que minhas partes ali já estão tão diluídas que seria muito difícil decupá-las. Minhas contribuições e ideias foram transformadas, assim como eu também transformei aquilo que passou por mim durante o percurso de criação.

Adentrando esse percurso de criação e na perspectiva de visualizar os movimentos que fizemos até desencadear na experiência de recepção do espetáculo, trago uma imagem que dialoga com nosso universo imaginário; a das águas do rio, que seguem em fluxo se renovando ciclicamente. A metáfora do rio enquanto processo criativo é traduzida por Cássia Navas e Lenora Lobo que descrevem poeticamente os percursos desse da seguinte forma:

Nesse mapa que se inicia por uma nascente, seguindo até o mar. As águas do rio principal simbolizam o fluxo e percurso do processo criativo. Neste rio (que é corpo) vão se misturando as águas de várias nascentes que, por tomarem parte do processo em seu decorrer, tomam a forma -de afluentes, podendo ter sido também nascentes- percepção, sensação, emoção, sentimento, memória, devaneio, imaginação e sonho... No delta, o fluxo de todo imaginário percorrido se transforma em expressão artística, obra de arte pronta para desembocar no oceano, metáfora do universal, comunicando e interagindo com o todo. (2008:78).

Percebe-se através dessa imagem que o rio é o espaço de fronteira entre as margens, por onde as águas através do seu movimento tornam possível o encontro de ambos os lados. No processo criativo que gerou o espetáculo *Abensonhar*, a princípio não tínhamos consciência do que queríamos, quais seriam nossas opções metodológicas e estéticas. Porém, ao mergulharmos pelas águas do inconsciente, fomos nos afetando pelas memórias e desejos próprios e dos outros, mudando assim também o que sentíamos, tornando mais claro o que estava latente, e transformando o inconsciente em matéria cada vez mais perceptível e possível de ser trabalhada em cena.

Para nos ajudar a enxergar diante dessas águas turvas desse primeiro mergulho, nossa orientadora nos instigou com as três perguntas norteadoras da primeira fase do processo: o que queríamos provocar no outro? O que desejávamos dizer? O que achávamos que o mundo precisava ouvir? É possível perceber perante essas perguntas, que começamos nosso processo já com a preocupação de dialogar e comunicar com o público, compreendendo que a relação espetáculo e público se constrói desde a idealização do que seria esse objeto artístico até a sua apresentação. Atualmente, me questiono como nosso processo seria afetado se tivéssemos investido ainda mais na relação de criação com o público: como seria ter tido a presença de espectadores na criação de algumas cenas? E, se tivéssemos realizado mais ensaios abertos? Buscando ter contato direto com o espectador antes da etapa final do processo de criação.

Ao rever e refletir como inicialmente idealizamos nossa relação com o público, procurei um conceito de recepção que pudesse dialogar de forma mais próxima com o que tínhamos pensado a respeito do espectador. Para essa pesquisa tomei como base o autor Flávio Desgranges que constrói um panorama sobre a recepção teatral através da colocação de que:

A relação espectador e evento teatral vai variar de acordo com as influências da época em que estão contextualizadas. Perceber o contexto das relações sociais que nos cercam é essencial para compreender como o contato com o outro ocorre e como isso influenciará na recepção teatral. (2008: 11).

No artigo de Desgranges é possível identificar diferentes pontos de vista sobre recepção e como eles influenciaram Walter Benjamin a construir o conceito de *recepção tátil*, que foi o mais compatível ao que desejávamos propor.

Segundo Desgranges, dentro da lógica aristotélica procurava-se a comoção do público pelo efeito catártico, passando para o drama burguês que ainda estabelecia relação com esse efeito de comoção, mas com o foco mais centrado em um propósito de aprendizagem; investindo na empatia do espectador com o personagem principal e em lições que constantemente levavam a conclusões que refletiam os desejos da burguesia. Nessas relações o público acabava por ser direcionado a uma recepção de caráter menos reflexivo, pois era induzido a interpretar aquela experiência de uma determinada forma não sendo estimulado a desenvolver seu senso crítico.

Abordando os movimentos que procuram quebrar essa lógica aristotélica, Desgranges cita as proposições de Bertold Brecht (1898). Em suas propostas Brecht convidava o público a ter uma experiência crítica e reflexiva sobre o que era assistido em cena, nomeando essa postura em relação ao que era presenciado como *ato estético*. Analisando o *ato estético de Brecht*, Desgranges especifica:

O efeito estético dessa produção propõe que o espectador elabore uma análise crítica da vida social a partir da representação dramática. O convite crítico-reflexivo feito ao espectador, nesse sentido, pode ser compreendido como um retorno frequente à própria consciência, deslocando-se da pele do herói e reassumindo o seu lugar que lhe é próprio, elaborar um juízo de valor acerca dos acontecimentos levados à cena. (2012: 107-108).

No mesmo sentido de distanciar a interpretação que o público tem de um espetáculo de uma visão limitada e reducionista, o texto de Desgranges propõe uma visão mais contemporânea de recepção que se relaciona com a qualidade da experiência enquanto afeto segundo o conceito de *recepção tátil* de Walter Benjamin (1993). Ao analisar a teoria de Benjamin, Desgranges diz;

A recepção tátil se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil. O objeto como que avança sobre o indivíduo, toca-lhe o íntimo e, de maneira inesperada, faz surgir conteúdos esquecidos, relacionados com a memória involuntária. (2008:16)

Na proposição de uma *recepção tátil* há a busca de que o espectador construa aquela experiência ativando sua imaginação e entrando em seu jogo de ludicidade; “O espectador opera não sobre, mas a partir da proposta do autor – ou mesmo para além dessa proposta.” (DESGRANGES, 2008: 18). Longe de limitar o espectador a uma ótica, a experiência de recepção do evento teatral segundo a visão de Benjamin é constantemente modificada, pois a cada contanto ela gera afetos distintos proporcionando assim experiências diferentes. Nesse sentido, essa perspectiva expressa o nosso desejo inicial de provocar o público a trabalhar sua imaginação através da variedade de sentidos que uma mesma imagem pode provocar.

Pensar em nosso contato com o público e em como proporcionaríamos coletivamente um estado de experiência nos fez refletir sobre como estávamos lidando com nossas experiências pessoais e como isso reverberava em nosso fazer teatral. De acordo com Jorge Larrosa Bondía:

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião... Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (2002:25).

As ideias de Bondía nos possibilitou refletir sobre nossa contemporaneidade, em que nos encontramos tão repletos de informações que cada vez menos nos abrimos para o momento, para a experiência em si. Trabalhar essa abertura, que permite nos expor as possibilidades do momento, é extremamente importante em nosso ofício teatral, onde lidamos diretamente com a capacidade de afetar e ser afetado.

Seja na relação do nosso espetáculo com o público no dia da apresentação, ou um ator jogando com outro ator em um improviso e até mesmo quando o ator permite que sua ideia se transforme pelo olhar do diretor, é necessário se sensibilizar para ser tocado pelo outro. Nossas escolhas metodológicas e estéticas foram guiadas por esse desejo de descobrir aspectos da encenação e interpretação que fossem potenciais em afetar o outro. Como gerar um ambiente de escuta que se potencializa para um estado de abertura? Falando especificamente do contato com o público, como poderíamos sensibiliza-lo de forma que ele fosse tocado pelo que desejávamos falar?

A partir do momento que começamos a apurar nossa percepção para as questões pessoais que mais ressoavam em nós, fomos nos conhecendo mais profundamente como indivíduos e nos encontrando enquanto coletivo, captando pontos em comum e sendo seduzidos por questões as quais não havíamos pensando ainda. Dentre as estratégias iniciais que conduziram esse processo, participamos de três exercícios que tinham como proposta “revelar-se a si para revelar-se ao outro”. No primeiro exercício cada ator deveria fazer um mapa pessoal e apresentá-lo. Ao observarmos o mapa de cada um percebíamos uma série de aspectos sensíveis daquela pessoa, latências, memórias, anseios, sonhos ainda por serem realizados.

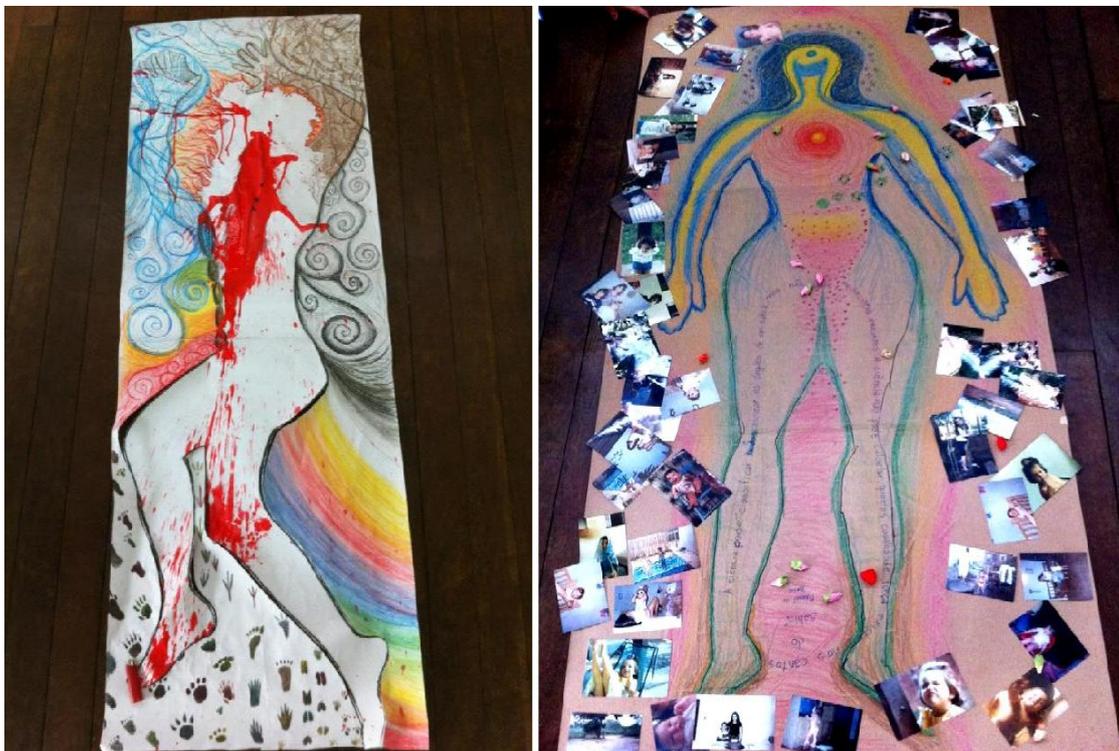


Figura 1. Dois mapas pessoais (Foto de Flávio Café).

O segundo exercício se assemelhava ao primeiro, porém deveríamos apresentar um portfólio no qual continha o que achávamos que havia nos influenciado a ser atores, assim como nossas experiências na área. Nesse processo de reconhecer o espaço de nossa origem, fomos afetados por um aspecto do qual não tínhamos ainda consciência que reverberaria tanto em nosso imaginário coletivo: a memória, “aquilo que em mim mora”. Revisitar a memória nos fez lembrar pessoas que marcaram nossas histórias de vida e que tiveram, posteriormente, forte influência na construção de alguns personagens, assim como na ambientação de algumas cenas.

Ainda estimulando esse processo de construção coletiva onde estávamos nos conhecendo, e em alguns casos olhando com outros olhos uma pessoa que já considerávamos conhecida, passamos para outro exercício que consistia em apresentar o que nos instigava, respondendo a pergunta: Qual a diplomação do seu sonho? - se aproximando novamente da perspectiva das três perguntas iniciais que nos nortearam.

Dentre as ideias que começaram emergir dessa proposta de atividade, surgiu como curiosidade inicial o tema sobre a concepção de tempo: pois percebemos que a forma como o homem se relaciona com a experiência dialoga diretamente com as interpretações e percepções distintas que podemos ter da ação do tempo. A maneira como percebemos a ação do tempo reflete nas formas de captar as experiências pelas quais passamos. Nosso tema começou a surgir dessa base, pois, enquanto coletivo, tínhamos o desejo de falar sobre a importância de nos sensibilizarmos para a experiência e sua multiplicidade de expressões.

A compreensão de que a realidade se transforma conforme a subjetividade do ser que a interpreta, pois pode haver diferentes pontos de vista sobre uma mesma coisa, nos levou a questionar como a nossa imaginação, potencializada pela nossa capacidade de concretizá-la através de um ato criativo, pode transformar nossas realidades, nos levando para um plano poético onde o real e o imaginário se misturam. Em nosso processo de pesquisa não nos ativemos ao que limitava realidade e imaginação, pois nos interessava mais diluir as fronteiras entre esses dois planos, já que ambos podem influenciar e construir nossas experiências.

Em meio a essa atmosfera onde o imaginário e o real se fundem, e a experiência é passível de ser modificada de acordo com os diferentes pontos de vista, nos veio o questionamento de como isso acontece e reflete em nosso cotidiano. Os nossos dias estão cada vez mais limitados à realização de tarefas, havendo pouco espaço para o exercício da imaginação, nos distanciando assim da nossa habilidade como criadores. Onde estaria o

espaço de se reinventar? Ariane Mnouchkine nos fala que; “A imaginação é um músculo passível de ser trabalhado. Imaginação é pra ser cultivada e alimentada.” (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010:43). É no exercício da imaginação que nos encontramos como criadores capazes de transformar a realidade, provocar o espectador a esse exercício se interliga ao conceito de *recepção tátil*, pois é a capacidade imaginativa que vai gerar a multiplicidade de sentidos.

Direcionamos esse questionamento para nossas condutas e observações pessoais do dia-a-dia, de forma que compreendemos que nos interessava falar sobre a sutileza da magia e do encantamento presentes em nossos cotidianos. Em como nossos dias ainda são permeados de momentos mágicos e pessoas que estão sempre a recriar suas histórias. Através de algumas histórias compartilhadas no processo criativo conhecemos heróis e heroínas que fazem parte de nossas vidas, que vemos todos os dias, e que mesmo em situações difíceis não perdem o brilho e o prazer de viver. Nomeamos essas histórias como: “histórias de pessoas de verdade”, chegando a uma primeira síntese sobre o que queríamos falar: histórias de pessoas que sonham suas realidades e a capacidade que temos de reinventar e mudar a realidade em que estamos inseridos.

A partir dessa primeira etapa começamos a procurar o quê, nesse sentido, nos provocava de material literário, e cinematográfico, objetivando principalmente a construção dramaturgica de nosso espetáculo.

Voltando a imagem dos afluentes do rio e seus encontros, em uma viagem que fiz com minha mãe ela reencontrou uma amiga que não via a muitos anos, que a presenteou com o livro *Estórias Abensonhadas*, do Mia Couto. Ao conversarmos sobre nosso tema em pré-projeto lembrei do livro e o título me chamou a atenção para uma possibilidade de conexão com os temas até então levantados no processo. Após o grupo ler o livro e entrar em contato com a linguagem poética do autor percebemos que a obra conversava com nossos desejos e trazia um imaginário poético que nos alimentava enquanto pesquisa em criação. O livro nutriu e potencializou nossas reflexões a cerca do universo que começávamos a desbravar.

Estórias Abensonhadas do escritor moçambicano Mia Couto, narra uma série de contos que mostram pessoas em suas vidas cotidianas sendo surpreendidas pela magia que há nos acontecimentos mais simples, revelando aspectos genuínos que encontramos no dia-a-dia. Encantados por essas histórias tivemos a árdua tarefa de escolher quais contos mais nos afetavam. Essa escolha foi feita a partir de improvisações que realizamos com todos os

contos, nas quais experimentávamos os ambientes e personagens que ali habitavam. A partir dessa brincadeira inicial foi revelando-se as histórias que mais tocavam nosso coletivo. Começamos então a improvisar cenas, colhendo imagens e textos que considerávamos potentes, selecionando sete contos para compor nosso primeiro roteiro.

Observando a metáfora da água evaporada de Cássia Navas e Leonora Lobo que; “se dilui quanto substância, mas permanece sem ser ao olho nu.” (2008:56). Percebo que apesar de não termos investido em todas as ideias que surgiram de nossas experimentações, elas foram fundamentais para traçar o caminho ao qual chegamos. Sendo que o essencial não emerge e permanece o mesmo, ele vai se remodelando e se adaptando às demandas, sendo constantemente redescoberto. Dentro dessa lógica, abordarei três exemplos de ideias que tivemos que auxiliaram em nossas escolhas estéticas e como elas refletiram nas estratégias de recepção que idealizamos, para então, no segundo capítulo, apresentar como elas ocorreram e se transformaram na prática.

1.1 Concepção Dramatúrgica

A dramaturgia do espetáculo *Abensonhar* é composta por vários contos que vão se estruturando no decorrer de uma história que funciona como fio condutor, que é a história: *O Cego Estrelinho*. O conto fala sobre a amizade de Gigito Efraim e o cego Estrelinho sendo que nesse relacionamento Gigito guia Estrelito por suas histórias cheias de fatos fantásticos: “Gigitinho, porém, o que descrevia era o que não havia. O mundo que ele minuciava eram fantasias e rendilhados. A imaginação do guia era mais profícua que papaeira.” (COUTO, 2012:21). Estrelito vive as *maravilhas*² do mundo pelo olhar do seu amigo, porém sua realidade é transformada quando quem passa a guiar Estrelito é a irmã de Gigito, Infelizmina: “Porque a miúda não tinha nenhuma sabedoria de inventar. Ela descrevia os tintins da paisagem, com senso e realidade.” (COUTO, 2012:24). Gigito e Infelizmina vão revelando suas visões de mundo através das histórias que vão contando enquanto Estrelito traça um percurso onde vai descobrir como conduzir a si mesmo e criar seus próprios caminhos.

² Termo utilizado por Mia Couto em *Estórias Abensonhadas*. (2012:21).

Um elemento forte do nosso espetáculo é a contação de histórias³, um estilo de narrativa que permite que o personagem que está em cena vivendo sua história também possa contar as histórias de outros personagens. Percebemos que esse elemento potencializava a nossa ideia de que a imaginação influencia a realidade que construímos. A partir desse aspecto definimos dois planos: o *plano da realidade*, do qual definimos como sendo as situações que ocorriam com os personagens da linha central, no caso Gigito, Estrelinho e Infelizmina e o *plano da ficção*, que refere-se às histórias paralelas contadas por esses personagens.



Figura 2. Gigito contando histórias para Estrelito (Foto de Fernando Santana).

O fato do plano da realidade e da ficção se misturarem em nosso espetáculo, influenciou a nossa opção pela construção de uma dramaturgia não linear, onde algumas histórias não teriam fim e começo tão definidos, assim como haveria momentos intercalados, prezando a simultaneidade dos acontecimentos. A fim de visualizar o fluxo que os acontecimentos do nosso espetáculo foram pensados, trago a fala de Peter Brook:

O espetáculo é um fluxo que tem uma curva ascendente e descendente. Para atingir um momento de profunda significação precisamos de uma cadeia de momentos

³ A contação de histórias situa-se entre tradições seculares e influencia a prática teatral do Ocidente confrontando-a com tradições esquecidas da literatura popular, reatando laços com a oralidade. O contador de histórias narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, transmitindo uma mensagem poética que é diretamente recebida pelos ouvintes-espectadores. (PAVIS, 2008:69).

começam num nível simples, natural, para nos levar à intensidade e depois nos afastar dela novamente. (2010:70).

A fala do autor nos inspira a pensar como podemos fazer uma composição dramaturgica que potencialize cada momento. Principalmente no nosso caso em que adaptamos uma obra literária para uma linguagem teatral, sendo que essas curvas naturais da historia acabaram se perdendo ao juntarmos vários contos.

Com o intuito de organizar os momentos do espetáculo para construir uma dramaturgia fluida que valorizasse cada acontecimento, dividimos três momentos principais. No primeiro momento temos a referência central do Gigito; que através do universo de contação de historias fantasia o mundo e as historias que o cercam, provocando Estrelinho a acompanhá-lo em suas *miraginações*. No segundo momento a referência central é Infelizmina: que assume o lugar de guia de Estrelo e traz uma visão realista e sem encantamento dos fatos, contraponto a realidade que seu irmão Gigito tinha construído até então. E o momento final onde a atmosfera do sonho e do devaneio é instaurada, o plano da ficção e da realidade não são mais tão definidos, em meio a isso Estrelo e Infelizmina juntos saem em jornada para descobrir uma nova forma de construir suas histórias.

Esse foi o nosso eixo para organizar e intercalar os momentos mais densos e os suaves, almejando que o público tivesse momentos de apreensão e de respiro. Além disso, a construção desses planos influenciou nossas escolhas ligadas à estilo de interpretação e encenação como luz, sonoplastia e maquiagem que nos ajudaram a criar uma atmosfera que favorecesse as características estéticas de cada plano, nos auxiliando a transitar entre atmosfera do real e do imaginário (ficcional).

1.2 Investigação dos Sentidos

O fato de estarmos lidando com o imaginário de um personagem cego nos fez investigar a condição da cegueira metaforicamente e sensorialmente. Em seu viés metafórico percebemos a cegueira não restrita apenas há uma condição fisiológica e sim como a capacidade de se perceber ou não os acontecimentos da vida. Essa reflexão impulsionou a nossa investigação sensorial, pois desejávamos ampliar nossas formas de captar a realidade,

aguçando a nossa atenção aos sentidos que usamos de forma mais desatenta, já que a visão costuma prevalecer na nossa forma de captar os acontecimentos.

Fizemos alguns experimentos ligados a sensibilidade dos cinco sentidos, dentre esses alguns se revelaram possibilidades cênicas, o que se aliou ao nosso desejo de provocar o público sensorialmente, ampliando possibilidades e também pesquisando outras formas de trabalhar a escuta e o olhar sobre a cena. Por exemplo, ao explorarmos o paladar, percebemos enquanto grupo, o poder que a comida e o ato de degustar têm de aproximar as pessoas, baseamos essa compreensão em nossas memórias de comemorações familiares onde alimentos eram partilhados, reunindo muitas pessoas em torno desse acontecimento. Segundo Ana Maria Canesqui: “O modo de alimentar sempre ultrapassa o ato de comer em si e se articula com outras dimensões sociais e com a identidade”. (2005: 36), podendo a comida simbolizar tanto um ambiente quanto determinadas culturas, representando em nosso caso um vínculo entre comida e reunião de pessoas. Ao decidirmos distribuir comida e cachaça na cena do bar, pretendíamos aproximar o público da cena gerando uma atmosfera mais descontraída e de confraternização.

Outro sentido explorado mais especificamente em algumas cenas foi o do olfato. Em nossos experimentos percebemos a forte conexão que esse sentido tem com a memória e as emoções, pois um cheiro como o do café levava as pessoas do grupo a lembrar de experiências diversas, havendo algumas que se distinguiam bastante. Para Carmo Ledna Barbeitos: “O sentido do olfato gera o surgimento de padrões mentais esquecidos, estimula conexões entre referências e desperta experiências retiradas e remotas que de alguma forma deixaram impressões do passado, evocando reações afetivas.” (2011:09). Aproveitamos esse potencial da memória olfativa para criar atmosferas através de essências perfumadas que eram borrifadas no espaço cênico durante o espetáculo. Isso aconteceu nas cenas do *avô* com a *menina*⁴, onde desejávamos ambientar um pântano através de aromas naturais que remetem a terra e plantas úmidas, e na cena de amor entre Estrelo e Infelizmina, onde queríamos envolver o espectador em uma atmosfera lânguida e sensual. A vantagem da utilização de aromas é que ele não limita a leitura da cena somente na imagem que está sendo vista, mas evoca um plano de sentidos, pois as sensações e reações daquele cheiro variam de acordo com cada espectador.

⁴ Personagens do conto: *Nas Águas do Tempo* de Mia Couto.

Buscando aguçar a visão e a audição, apostamos em dois efeitos: o da escuridão e do silêncio, pois percebemos nesses elementos a potência de deslocar a forma em que estamos habituados a enxergar e escutar. De acordo com Cassiano Quilici: “O silêncio pode guardar aquilo que não é capturado no registro verbal, reter uma “intensidade” que, por sua vez, é deslocada para um outro domínio de expressão (corporal, visual, etc.), mobilizando intensidades, sensações e fluxos que resistem às leituras racionais”. (2005:08). Procuramos assim, como esses efeitos poderiam suscitar sentimentos diversos no público como inquietação, tranquilidade, dialogando com a ideia do vazio, do espaço entre, uma passagem que se abre dando espaço para porosidade do momento e a diversidade de sentidos que podem ser criados a partir da subjetividade de cada espectador. Mia Couto também propõe que: O erro da pessoa é pensar que os silêncios são todos iguais. Enquanto não: há distintas qualidades de silêncios. (2012:23).



Figura 3. Atriz recepcionando público a luz de velas (Foto de Fernando Santana).

1.3 Espacialidade

Peter Brook em seu livro *A porta aberta* (2010:4-5) fala sobre como foi importante para o crescimento artístico de seus atores sair da estrutura cênica que eles estavam

habituaados: palco italiano com a divisão de quarta parede⁵, e ter experiências em que eles viam o público, estabelecendo uma relação mais próxima do espectador com o jogo cênico. Instigados por essa perspectiva que possibilita que o jogo cênico seja compartilhado de uma forma mais direta com o espectador, pensamos em criar um espaço que deixasse o público mais íntimo da cena. Optamos pela proximidade, com uma área de cena menor e no formato de arena, com quatro passagens de cena como podemos observar no desenho abaixo.

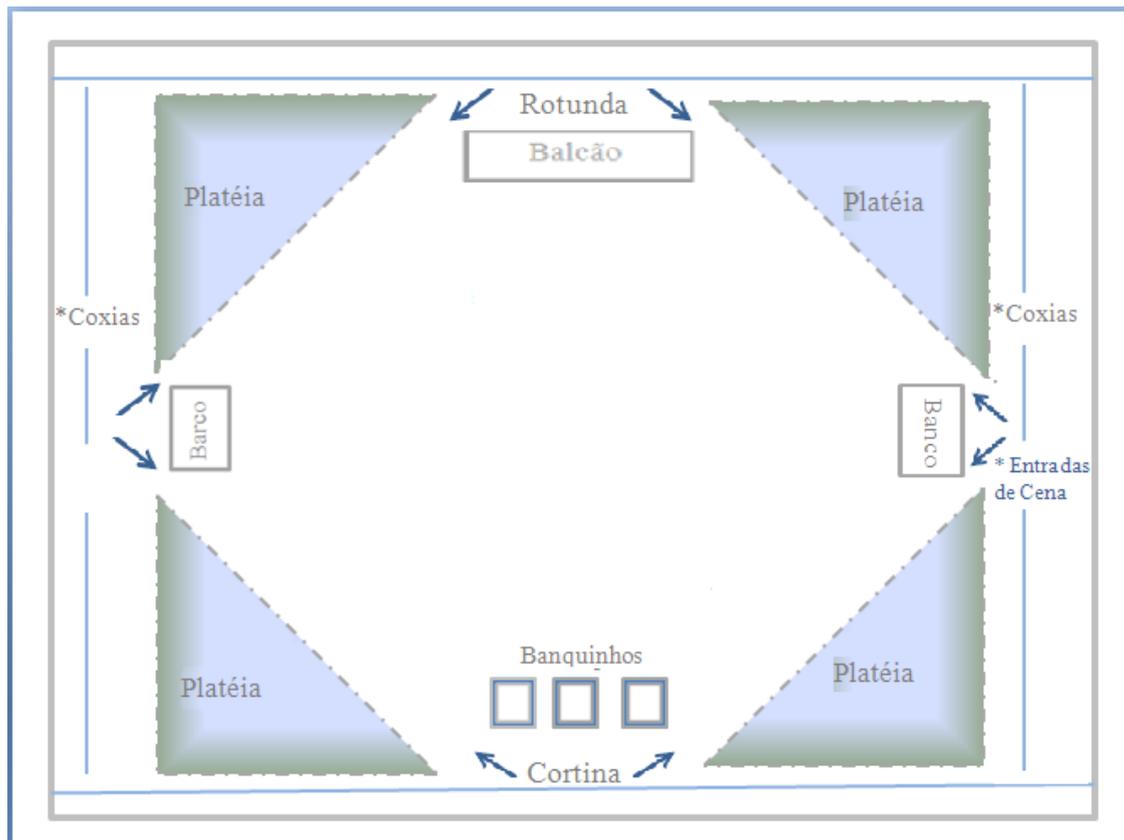


Figura 4. Desenho do nosso espaço cênico da primeira temporada. (Imagem Clarice César).

Os móveis: balcão e barco tinham rodinhas que possibilitavam sua movimentação e os bancos eram fáceis de ser carregados, sendo todos os objetos retirados e colocados em outros lugares do espaço durante o espetáculo, fato que mudava frequentemente a disposição espacial dos objetos e dos atores em cena.

Na relação ator e público essa estrutura se mostra mais complexa na medida em que temos quatro frentes, e para a recepção nem sempre é possível ao público visualizar todos os detalhes da cena, gerando diferentes imagens e logo diferentes visões de uma mesma cena. Com a perspectiva de fazer um trabalho em que os atores comunicassem a cena para todas as

⁵ Parede imaginária que separa o palco da plateia. (PAVIS, 2008: 315).

frentes do espetáculo, recorreremos à técnica da triangulação que é muito utilizada no jogo de palhaço para estabelecer uma comunicação mais direta com o público. Sendo citada por Priscila Padilha em sua pesquisa sobre palhaçaria:

"Termo utilizado para determinar o tipo de relação (jogo) da dupla de clowns com a plateia, onde ocorre um movimento formando linhas imaginárias, supostamente triangulares, como se fosse um jogo de bolas (jogo do foco ou da atenção). Essas linhas também podem ser imaginadas entre problema-ator-espectador-ator. O clown percebe-se desamparado frente a um problema, avisa o público do mesmo olhado para ele, recebe a cumplicidade do público e volta-se para tentar ultrapassar o obstáculo. Na triangulação claramente há a quebra da quarta parede, que separa ator e espectador, gerando um universo penetrável para este último." (2011:05).

A triangulação acaba por estabelecer uma relação de cumplicidade com o público onde o espectador é convidado a participar do jogo cênico. Em nosso espetáculo ela permitia que o ator direcionasse seu olhar para todas as frentes, uma por uma, comunicando o que estava acontecendo e depois de estabelecer esse vínculo, voltar para o foco da sua cena. Como trabalhávamos constantemente com simultaneidade de acontecimentos, tivemos que utilizar recursos para estabelecer qual cena deveria ser enfatizada em cada momento, dentre eles: estratégias de interpretação como a triangulação que permitia que ator direcionasse o olhar do público para algum ponto específico, além de recursos técnicos como foco de luz, definindo primeiro e segundo planos e sons vindos de determinadas direções.

Montamos *Abensonhar* a partir das propostas coletivas citadas acima. O foco central dessas propostas e da relação que pretendíamos construir com o público, era que o espectador ficasse íntimo do espetáculo se sentindo à vontade para exercitar sua inventividade e completar com a sua imaginação alguns aspectos das histórias. De maneira que o público fosse provocado pelas sensações e a diversidade de sentidos. No segundo capítulo, abordarei nossa primeira e segunda experiência de recepção do espetáculo, o que na prática dialogou com o que idealizávamos e como algumas coisas se transformaram.

CAPÍTULO II – SEGUINDO A CORRENTEZA

*Certas felicidades só chegam com o não saber.
Aprendemos a viver não é para terminarmos. A
luz não aceita seu futuro: ser poeira.
(COUTO. 2012:137)*

Apesar de sabermos que estávamos traçando caminhos que nos levariam ao encontro com o público, não tínhamos como dimensionar e nem responder o que resultaria disso e como seríamos afetados. É justamente esse mistério que se faz presente em cada encontro, em nosso caso, a cada apresentação, que desperta em mim o desejo de investigar as dinâmicas do processo de recepção. Em nosso processo o encontro do objeto artístico com o público potencializou nossa capacidade de afetar e ser afetados, pois quanto mais compreendemos a natureza desse encontro como algo incontrollável diante da sua infinidade de sentidos, mais jogamos com as possibilidades de proporcionar uma experiência coletiva. Em análise sobre as dinâmicas do espetáculo teatral, Meyerhold fala sobre essa relação em que o objeto artístico está em constante transformação se refazendo a cada encontro com o público.

Todos os nossos espetáculos são construídos hoje em dia a partir da ideia de que não estarão completamente prontos ao chegarem à cena. Nós procedemos assim conscientemente, porque sabemos que é o espectador que realiza a revisão mais importante da produção. (MEYERHOLD apud DESGRANGES, 2012: 49).

Percebemos diante do tempo de experimentação que tivemos no processo criativo, que era mais benéfico para nossa dinâmica de criação nos permitir estar em constante movimento de renovação, testando outras possibilidades a partir do contato com o espectador. Isso afetou principalmente a segunda fase, que correspondeu ao período que realizamos as primeiras apresentações, onde conseguimos sentir o retorno do público no decorrer do espetáculo, e a partir de diálogos estabelecidos após as apresentações. Retorno que modificou nosso olhar sobre o que tinha sido criado, pois nos ajudou a compreender o que tínhamos de potente enquanto material para afetar o público além das fragilidades da obra.

O espectador também atua como autor do espetáculo, na medida em que recria esse através de sua experiência singular fazendo com que sua participação influencie a obra,

modificando essa a cada apresentação. Pois é no encontro com o público, através da sua leitura do objeto artístico, que o espetáculo se concretiza:

O ato de leitura – ato, pois a leitura solicita produção, invenção- se constitui como instância fundamental do evento teatral. Sem essa atuação do espectador que desempenha um gesto necessariamente autoral, o evento não se realiza. Ou seja, o texto cênico se constitui como obra no momento em que processado pelo espectador. (DESGRANGES, 2012:18).

Dentro dessa perspectiva onde estávamos atentos às influências que o olhar do espectador exerce, realizamos cinco apresentações na primeira temporada e seis na segunda, sendo que na primeira, ocorreram debates com o público após as apresentações. Essa foi a forma que encontramos de tornar a relação entre público e obra mais íntima, tendo um retorno sobre o que estávamos provocando enquanto experiência. Esse procedimento contribuiu muito para o nosso processo de criação, pois através dessas conversas percebemos o que tinha que ser transformado, havendo tanto aspectos que puderam ser modificados rapidamente, repercutindo na apresentação seguinte, quanto aspectos que só puderam ser reformulados na continuação do processo que se deu no semestre seguinte, pois abrangiam questões mais complexas que demandavam mais tempo de trabalho.

Em ambas as temporadas, no mês anterior às apresentações, estávamos habituados a uma rotina de ensaios gerais, em que passávamos todo o espetáculo sem pausas, sentindo o ritmo da cena. Porém, ainda não tínhamos a presença do público. Como ensaiamos por um período grande sem ter contato com o público, acabamos por nos focar mais nas relações de cena, nos aspectos que envolviam contracenar, nos perdendo um pouco da relação que poderia existir entre a cena dialogando com um terceiro, no caso o público. Tivemos alguns ensaios com convidados antes das apresentações ao grande público. Entretanto, esses ensaios não foram suficientes para termos noção do quanto o olhar do espectador transformaria a dinâmica do espetáculo. Estávamos habituados a fazer o espetáculo para pessoas já conhecidas, atores, diretores, pessoas que conhecíamos e que faziam parte daquele contexto. Ao encontrarmos o olhar do público tivemos que lidar com uma relação desconhecida que seria construída durante a apresentação do espetáculo, tendo que ampliar nossa escuta, nos deparando com a sensibilidade e atenção que o ator tem que manter ao estar em cena.

A cena exige que o ator mantenha sua conexão com seu “eu”, seu corpo e seus estados emocionais, com seu companheiro de cena, sendo também afetado pelos estados deste, e com o público, que de maneira mais imprevisível, afeta e transforma essa dinâmica. De maneira

que o intérprete tem que lidar frequentemente com a questão de trabalhar com emoções, e ao mesmo tempo ter que estar atento a aspectos técnicos como triangulação e posicionamentos no espaço cênico e etc. Ao se adaptar a resposta do público, o ator tem que estar com a escuta atenta ao que ressoa de seu interior (seu corpo, como ele está provocando e sendo provocado) e exterior (a cena, os outros atores e o público), de forma que esse fluxo de reação de um para outro possa ocorrer organicamente sem interrupções, dando dinâmica ao ritmo do espetáculo. Eleonora Fabião ao analisar o estudo *Beyond boredom and anxiety* de Mihaly Csikszentmihalyi, frisa a importância de sairmos de uma visão dicotômica que separa interno e externo buscando formas de diminuir o tempo de reação do nosso corpo aos estímulos que recebemos, fortalecendo assim o corpo do ator como uma unidade criativa. “Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. Há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro.” (CSIKSZENTMIHALYI apud FABIÃO, 1975:36), onde “controlar a situação é lançar-se com precisão”. (FABIÃO, 2010: 321).

Percebemos que a partir do momento que encontramos o olhar do público, a atuação e as relações que estabelecemos em cena demandavam outra qualidade de energia. Ao analisar a fala de Fabião que diz que: “No palco, não há imunidade. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta”, (2010:322), percebemos que o contato com o público deixa nossas fragilidades mais evidentes. Compreendo que em cena toda ação, signo ou elemento estético, estão expostos à leitura do público e assim passível de significação. Isso torna mais visível o que é feito de forma mecânica e está carente de preenchimento, pois no momento em que uma intenção não chega ao público, muitas vezes é porque não chegou também a nós atores. Não está claro para o ator a execução e impulsos que envolvem a realização de uma ação, e logo não há como afetar se não conseguimos ser afetados por nossas próprias ações. Foi a partir do contato com o público que ouvimos mais atentamente nossas fragilidades, assim como compreendemos nossas potências, saindo da idealização e entendendo na prática o que na cena poderia conquistar o público a entrar no jogo. Muitas vezes descobrimos e aprimoramos isso em cena, aperfeiçoando nosso relacionamento com o público.

2.1 Dos que nadaram por esse rio

Em um lugar escuro e enevoado, sonhos, fantasias e a realidade se entrelaçam sobre o olhar de um cego. O mundo da mente, dos sonhos, se materializando, se confundindo, se misturando com a realidade⁶.

Em nossa montagem, lidávamos com a criação de uma atmosfera onírica, sendo necessário criar um vínculo com o público que gerasse encantamento pelas provocações da cena, convidando o espectador a entrar em uma atmosfera mais sensorial e a fluir dentro do ritmo do espetáculo. Conforme os elementos de cena: diálogos, entradas e saídas, luz e musicalidade se harmonizam, mais natural será para o espectador entrar nesse movimento. Constatei que essa harmonia entre os elementos do espetáculo realmente influencia a leitura do público, como podemos perceber no depoimento do espectador Filipe Sousa: “A peça foi uma peça que foi mágica pra mim. A história envolve a gente. Existem partes mais pensativas, engraçadas, dramáticas, tem muitos tipos de encenação. Cada momento tem suas particularidades e souberam usar isso⁷”.

Esse trabalho para que as cenas se desenvolvessem com fluidez foi imprescindível em nosso processo, pois a crítica que mais recebemos estava relacionada ao tempo de duração do espetáculo. Devido à variedade de contos que compõem a nossa narrativa, ocorrem várias finalizações de histórias, causando a impressão de um “espetáculo com vários finais”. Na primeira temporada o espetáculo tinha duas horas de duração, e a sensação de ter vários finais acarretava uma quebra na energia que se estabelecia entre público e espetáculo reforçando ainda mais o cansaço do público. Visando melhorar as condições do espetáculo, trabalhamos na busca pelo o que era essencial em cada cena com o objetivo de concentrar as partes mais significativas da peça e de diminuir seu tempo de duração. Conseguimos esse feito nas apresentações da segunda temporada, que teve o tempo reduzido para uma média de uma hora e trinta.

Quando reescrevemos nossa dramaturgia para que alguns aspectos ficassem mais aparentes, entendemos que nem sempre a proposta que está muito clara em nossa concepção se faz presente na leitura do público. Segundo Desgranges:

⁶ Renato Miguel, aluno de Artes Cênicas da Universidade de Brasília- UnB. O comentário foi retirado de uma crítica da segunda temporada do espetáculo feita para a matéria de Encenação III ministrada pelo professor Marcelo Girotti.

⁷ Estudante de Arquivologia da Universidade de Brasília -UnB, que assistiu ao espetáculo em ambas as temporadas. Recebi a gravação do depoimento no dia 07 de junho de 2014.

Ao nos depararmos com uma escrita teatral, começamos a seguir o fio do pensamento de outrem, a seguirmos uma linha imaginativa e analítica um tanto diferente da nossa... Acompanhar outro modo de pensar desafia a nossa capacidade de assimilação e nos tira de uma posição familiar, solicitando, desde já disponibilidade para operar de outra maneira, deslocar-se para outro ponto de vista. (2012:29).

Ao mesmo tempo em que conquistar o público para ver o mundo de outra forma era um dos objetivos mais fascinantes para o nosso grupo, foi também um dos aspectos mais delicados de se trabalhar, pois precisávamos estar atentos às propostas que estavam e as que não estavam comunicando e provocando o espectador. Nesse sentido nosso trabalho dramaturgico foi intenso, pois como unimos a história de muitos contos ao construir a dramaturgia, nem todos estavam dialogando com a linha central, que é a história do Cego Estrelinho. Tivemos que cortar uma história e adaptar cenas, de forma que alguns detalhes ficassem mais visíveis, dando coerência e fluidez à linha dramaturgica para fortalecer o espetáculo como um todo. Podemos observar a leitura dessa linha dramaturgica no depoimento da espectadora Isadora Dias:

Um aspecto marcante na construção da peça é a preocupação em traduzir das obras literárias em que se baseia as movimentações correntes de uma comunidade pequena em torno das águas, e de como esse movimento se concretiza na forma de agir e pensar das personagens e no percurso da história.⁸

Quando definimos mais claramente em nossa concepção o plano da realidade e plano da ficção, tivemos medo de tornar isso muito explicativo, sendo que para nossa perspectiva era fundamental deixar a dúvida sobre os limites desses planos. Porém, compreendemos que definir os planos tornava-os mais claros como elementos, e a partir dessa definição mais precisa poderíamos instaurar o conflito sobre as fronteiras da imaginação e do real, propondo assim que o espectador acompanhasse a construção dessa linha dramaturgica durante o percurso da história desenvolvendo sua própria leitura da obra. Na segunda temporada recebemos retornos mais positivos em relação à construção dramaturgica, pois percebemos que a provocação se tornou mais clara para alguns espectadores através de falas como a da professora Iracema Correia:

A peça provoca uma reflexão sobre a cegueira da alma e a cegueira física. Um espetáculo que prende a atenção pela história que vai se desenrolando pelo cenário

⁸ Estudante do curso de Letras da Universidade de Brasília-UnB, que assistiu ambas as temporadas do espetáculo. Depoimento realizado no dia 14 de junho de 2014.

esfumagante. Aonde a dimensão do real e do imaginário vão interagindo até não sabermos de fato o que é real e o que é imaginação⁹.

Os sentidos não podem ser fixados, eles podem surgir como propostas, mas não como um objeto estável. As interpretações sobre a obra artística se formam involuntariamente, de maneira que não podemos controlar previamente. Segundo Desgranges: “O ato do espectador, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao atendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos.” (2012: 18). É no espaço livre que deixamos para a produção de sentidos e para o uso da imaginação do espectador, que fica entre o que é proposto e o que é produzido, que se potencializa a recepção, gerando o fascínio e prazer da experiência, que se realiza no momento em que o espectador sente-se livre para acionar seu imaginário.

Na procura de realizar um trabalho que gerasse uma experiência na qual o espectador se sentisse convidado a construir seus próprios sentidos em relação à obra, recebemos uma visita que contribuiu para refletirmos sobre esse processo. O autor que inspirou nossa dramaturgia, Mia Couto, assistiu um trecho de 30 minutos do espetáculo e falou com delicadeza sobre a relação de ver algo tão íntimo sendo transformado. Mia Couto afirmou a importância de estimular a imaginação e inventividade que pode surgir em cada um de nós, nos incentivando a continuar com nossa pesquisa, de como fazer proposições cênicas nesse sentido.

Eu gostei muito e digo com muita sinceridade. Que eu vou para essas adaptações sempre com receio de saber o que vai acontecer de uma coisa que saiu tão íntima de mim. Mas passaram na prova, ta muito bem feito, com grande alma, muita criatividade. Utilizaram a língua seja inglesa, portuguesa ou qualquer que seja como uma construção que ainda está sendo acabada, que não somos só utilizadores como portadores dessa construção¹⁰.

Em nosso cotidiano temos pouco espaço para o devaneio e a imaginação, sendo estas atividades consideradas muitas vezes “improdutivas”. Por esse viés o evento teatral, se torna um espaço potencial para reivindicação do exercício da imaginação, onde podemos provocar o espectador a ter outras percepções de experiência. Segundo Desgranges:

O ato de leitura solicita a instauração de um tempo que contrarie a lógica do cotidiano, que abra espaço para outro modo perceptivo, que nos afaste do conhecido, do usual, do esperado... O acontecimento teatral solicita assim, a instauração de

⁹ Professora de Sociologia, em depoimento concedido no dia 07 de junho de 2014.

¹⁰ Mia Couto em entrevista concedida a UnBTV após a nossa apresentação no dia 16 abril de 2014.

outra lógica temporal, interrompendo o ritmo cotidiano, fundando um espaço para a necessária participação do espectador. (2012:17).

Ao procurar construir um espaço propício para instigar a imaginação do espectador, visávamos estimular a autonomia em seu modo de ler e participar da experiência cênica, de maneira que, participando do jogo ele pudesse recriar e resignificar elementos e referências de nosso cotidiano. Buscamos assim estabelecer uma *relação horizontal* com o público aonde: “qualquer um pode empreender atos de leitura legítimo, ainda que distintos e singulares”. (DESGRANGES,2012:25). Almejando essa relação, tivemos que ficar atentos a algumas peculiaridades do nosso espetáculo. Por ser uma adaptação literária do universo ficcional das histórias do escritor Mia Couto, os textos que selecionamos para trabalhar permeiam universos poéticos, estando repletos de metáforas, imagens surreais e neologismos.

A linguagem poética faz alusão aos fatos do cotidiano dos personagens de uma forma fantástica, de forma que captamos mais as sensações e imagens das palavras do que o que está acontecendo, sendo necessário reler a história para perceber os detalhes da narrativa. O que torna mais presente o fato de que a palavra em cena não pode ser só dita, ela tem que estar preenchida de sentido. Em nosso trabalho de pesquisa tivemos que captar a essência dessas metáforas para estabelecer uma conexão com o espectador de forma que este fruisse dentro dessa percepção.

O ator tem que instigar a imaginação do público de maneira a conectá-la com a sua própria imaginação. Nessa perspectiva Peter Brook fala sobre o fascínio que o ator gera ao estabelecer essa relação: “O ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transforme-se num objeto mágico”. (2010:38). Quando o público fica encantado pela cena ele acredita no que está sendo proposto e embarca nessa dinâmica, estabelecendo uma relação de cumplicidade semelhante a que o ator estabelece com outro ator em cena, também participa da criação da experiência cênica.

Na segunda temporada tivemos um retorno maior sobre a nossa provocação de convidar a imaginação do público a fluir através do espetáculo, onde alguns espectadores se sentiram mais próximos de uma atmosfera onírica, como no comentário de Yuri Fidelis:

A primeira versão me situou mais em um contexto africano e o plano da imaginação não foi tão evocado. Já a segunda me tirou de um contexto específico de lugar e me levou para o imaginário, mais o rio como um todo, o rio universal¹¹.

Na procura de alternativas estéticas que deslocassem o público para outras formas de leitura, potencializando sua imaginação, visualizamos em nossa investigação sobre os cinco sentidos, citados no capítulo um, um meio potente para deslocar algumas percepções. Assim, objetivávamos instigar um estado de abertura e disponibilidade do público para uma experiência sensorial que transpusesse a barreira lógico-racional, ativando as emoções, intuições e memórias do espectador, presentes, por exemplo, no depoimento de Tiago Teixeira: “O espetáculo cresceu principalmente nas sutilezas. Me emocionei de várias formas senti raiva, tristeza, felicidade, amor”.¹²

Nas apresentações de ambas as temporadas, tivemos bastante retorno sobre a sensibilização do olfato do público que provocamos através das essências. É interessante observar, como o fato de estarmos habituados a assistir cinema e televisão, faz com que muitas vezes dissociemos a possibilidade da cena ter cheiro. Houve casos em que o público realmente foi surpreendido por esse elemento. Observamos diferentes reações do público em relação aos aromas, pois a essência ativa memórias distintas em cada um. Mas foi fato que, em menor ou maior escala, o aroma teve o poder de levar o público a outros lugares através das imagens remetidas pela memória, sensibilizando o espectador para as atmosferas sensoriais e emocionais presentes nas cenas. Como podemos observar no depoimento de Filipe Sousa, que assistiu ao espetáculo em ambas as temporadas: “O cheiro do começo me lembrou o de uma planta da casa da minha tia que eu ia visitar quando era pequeno”.¹³

Em relação à comida e à bebida distribuídas, essas não foram tão eficazes no sentido de provocar os sentidos do público. Na cena da reinauguração do bar *Brisa do Inferno* desejávamos comemorar o evento oferecendo ao público bebida e comida, pois essa foi a forma que encontramos para sinalizar a ele que poderia se sentir mais a vontade e próximo da cena, pois ali estabelecíamos o espírito de confraternização gerado pela partilha da comida. Porém, a proposta não ficou tão clara, o público muitas vezes não se sentiu a vontade para interagir diretamente com os personagens e pegar o que estava sendo oferecido. Percebemos também, que devido ao fato de estarmos lidando com algo que seria ingerido, houve a dúvida

¹¹ Estudante de Artes Cênicas da UnB, em conversa informal no dia 26 de junho de 2014.

¹² Estudante de Artes Cênicas da UnB, em conversa informal no dia 25 de maio de 2014.

¹³ Em conversa informal no dia 24 de Março, após o espetáculo.

sobre a procedência do alimento e da bebida. Talvez se tivéssemos assumido mais a proposta e distribuíssemos a bebida e a comida para uma quantidade maior de pessoas, o público se sentiria mais motivado e à vontade para aceitar e também para recusar o que era oferecido, havendo menos constrangimento.

Outra proposta que surgiu, foi a de trabalharmos com paisagens sonoras, representando um ambiente pela reprodução de diferentes sons que o compõe. Utilizamos esse recurso principalmente nas cenas em que o personagem do Avô passava de barco pelo espaço cênico junto de sua neta. Compusemos um ambiente de pântano que continha sons de água, vento e bichos. O som pode incitar diferentes imagens de um mesmo objeto. Por exemplo; se a imagem de um pássaro for apresentada, provavelmente todos virão a mesma imagem, mas se apenas ouvirmos o canto do pássaro haverá diferentes pássaros na imaginação de cada um.

Também utilizamos esse recurso para contar a história do *Zé Paulão*, um homem cortejado pelas mulheres de sua vizinhança e que é cercado por boatos sobre uma mulher que às vezes aparecia em sua casa. O filho de uma dessas vizinhas, Bráulio, que é chamado de “menino”, idealiza essa mulher constantemente, fazendo várias suposições sobre quem seria ela e sua aparência. Usamos sombras e sons de sapato altos para que pudessem surgir diferentes mulheres na imaginação de cada espectador. Só depois a mulher foi revelada quebrando muitas vezes a expectativa do público, pois ela era o próprio *Zé Paulão*.



Figura 5. Bráulio (“menino”) espiando o varal do seu vizinho Zé Paulão (Foto de Larissa Souza).

Há um momento onde o garoto da história está em seu estado de solidão, confessando seus sentimentos apaixonados por uma mulher e esse estado de solidão

é auxiliado pela luz, pois o texto não explicita essa circunstância. O palco está todo em blackout e uma pino bem fechada gera essa aproximação, como se estivéssemos ouvindo até mesmo o pensamentos do personagem¹⁴.

Indo pela lógica de deixar um lugar de passagem para que a imaginação do público fluísse, o espetáculo tinha duas proposições fortes: momentos de ênfase no silêncio e momentos de escuridão total prolongada. Ambas procuravam sensibilizar o espectador para percepções mais sutis, tanto de ampliar a escuta para os sons presentes no ambiente, quanto para aspectos emocionais do espectador naquele momento, podendo partilhar tanto dos sentimentos de personagens como o *Cego Estrelinho*, como se envolver nos mistérios da atmosfera noturna. Percebemos essa identificação através de comentários como o de Renato Miguel: “A iluminação inicialmente causa uma experiência de cegueira, de escuridão, de blackout não só no espetáculo, mas também na visão do espectador”.

Creio que os silêncios, assim como a escuridão, foram mais valorizados na segunda temporada, na medida em que a dramaturgia ficou mais clara e os elementos que construímos para que esses momentos ganhassem força ficaram mais perceptíveis, havendo o contraste necessário para que ocorressem os efeitos e que eles gerassem diferentes sensações como, por exemplo, a de Guilherme Almeida: “Me fez parar no tempo e pensar que sonhar pode ser maravilhoso¹⁵”.

Avançando para as proposições de encenação do espetáculo, no início de nosso processo de criação, imaginamos o modelo e disposição espacial que melhor abrigasse o que desejávamos comunicar e representar. Quando optamos pelo modelo arena com seis entradas e saídas de cena, ficamos cientes das possibilidades e dificuldades que essa escolha acarretaria em função de tentar atender todas as frentes do espaço cênico. Por mais que essa opção nos fizesse aceitar que o espectador nem sempre conseguiria ver tudo o que se passava na cena, assumimos essa proposta por acreditar que a peculiaridade da concepção estava na opção de escolha do espectador e nas diferentes visões que o espetáculo poderia proporcionar de um mesmo acontecimento.

¹⁴ Isabella de Queiroz *Barbosa*, aluna de Artes Cênicas da UnB, o comentário foi retirado de uma crítica do espetáculo feita para a matéria de Encenação III ministrada pelo professor Marcelo Girotti.

¹⁵ Estudante do ensino médio, em conversa informal realizada no dia 23 de maio de 2014.



Figura 6. Visão de uma das frentes, duas cenas acontecem simultaneamente: a cenas de Justino (frente) e a de Infelizmina e Estrelinho (fundo). (Foto de Fernando Santana).

Nas apresentações tínhamos que estar sempre atentos à noção espacial nas cenas, tendo o cuidado de nos posicionar de forma que não impedíssemos a visão de nenhum espectador. Era também necessário triangular para todas as frentes, direcionando o olhar do espectador para o foco da cena, de forma que a comunicação pudesse chegar para todo o público. Em muitos momentos nossa movimentação não fluía naturalmente devido a essas preocupações. Na segunda temporada conseguimos lidar de forma mais natural com esse modelo cênico de utilização espacial, permitindo até nos divertir mais com essa dinâmica. Mesmo assim, percebemos momentos em que agíamos pela lógica da disposição do palco italiano, mostrando o quanto essa convenção está presente em nosso inconsciente. Novamente, encontramos dificuldade em fluir dentro do jogo cênico e ao mesmo tempo estar atentos a aspectos técnicos, como espaço e disposição do público. Porém, apesar dos problemas iniciais continuamos apostando nesse modelo circular, pois além da intimidade com o público que ele proporcionava tínhamos ainda público vendo público, o que em certo contexto potencializava a experiência coletiva que queríamos provocar. Conseguimos

observar essa relação de intimidade gerada pela estrutura de arena através de alguns comentários como o de Tiago Medeiros: “Me senti dentro do espetáculo, acolhido mesmo¹⁶”.

Ao definirmos o espaço cênico como arena, criamos um modelo que demonstrou preocupações estéticas e reflexões que foram levantadas no processo de montagem. Essa definição espacial já significava um discurso, que influenciou o ato de leitura do espectador e como esse percebeu o seu lugar naquela experiência. Vimos que se distanciar do modelo italiano e construir um modelo circular, era uma estratégia para aproximar o público da cena e fortalecer a interação com o espetáculo. O formato se tornou mais eficiente conforme os atores ganharam conforto e domínio do jogo com essa espacialidade. Conseguimos nos aproximar da relação horizontal com o público que tínhamos idealizado inicialmente, permitindo que alguns espectadores, como *Isabella Queiroz*, se sentissem confortáveis mesmo com a proximidade da cena:

Cenário e iluminação são utilizados trazendo sempre uma atmosfera de aproximação e quebrando a quarta parede sem agressividade. A composição de tudo junto traz um espetáculo muito agradável e que prende a atenção da plateia¹⁷.

Em relação à apresentação do espetáculo em dias diferentes com a presença de espectadores diversos, ocorreram ocasiões que o diálogo com o público aconteceu de forma mais e menos fluida. Isso acontece em função da variação de aspectos como: a energia dos atores, o humor, se há alguma tensão técnica, as expectativas que levantamos em torno de um dia, a quantidade de espectadores. Todos esses elementos e a variação das pessoas que compõem o público são fatores que vão modificar a experiência de espetáculo. Ao analisar a diferença de reações que ocorre de um dia para outro concordo com o Brook que diz:

Existem apenas plateias mais fáceis e outras menos fáceis; nossa tarefa é fazer com que toda plateia seja boa. Um público fácil é uma benção dos céus, mas o público difícil não é um inimigo. Pelo contrario, o público é resistente por natureza, e devemos procurar sempre algo que estimule e leve seu grau de interesse. (2000:30).

Nesse caso acredito que não devemos nos desestimular inicialmente por uma resposta negativa. Um público resistente, que demora a embarcar ou não reage as nossas propostas, pode nos ajudar a perceber nossas fragilidades e como transformá-las. O ofício de ator exige trabalhar essas questões, ou aceitamos trabalhar com as fragilidades em cena, buscando

¹⁶ Professor de Artes Cênicas, em conversa informal realizada no dia 02 de junho de 2014.

¹⁷ Isabella de Queiroz *Barbosa*, aluna de Artes Cênicas da UnB, o comentário foi retirado de uma crítica do espetáculo feita para a matéria de Encenação III ministrada pelo professor Marcelo Girotti.

formas de reinventar as proposições, ou nos perdemos fazendo o espetáculo mecanicamente e deixando-o exaustivo. Peter Brook fala da importância dos envolvidos no espetáculo lidarem com maturidade a essa situação, reagindo com convicção em relação ao que se defende em cena e buscando em algum momento restabelecer a conexão com o espectador, compreendendo este sempre como aliado do jogo cênico.

O tempo de duração do nosso espetáculo significou também um desafio para os atores no sentido de manter o público atento e interessado. Além disso, o espaço aonde nos apresentamos na primeira temporada, era pequeno e quente, o que interferia na relação que se estabelecia com o público, pois exigia que os atores mantivessem sua atuação coesa e precisa para não gerar dispersão da atenção dos espectadores.

Entender as demandas e peculiaridades de cada público nos permite alcançar o frescor e originalidade de cada momento. Por exemplo: na segunda temporada, houve uma apresentação em que ficou muito claro que deixamos o nível de energia do espetáculo cair porque o público não tinha respondido tão positivamente quanto nos outros dias. Não temos como fixar os efeitos do que é provocado em uma cena. Nos basear em um padrão de reação de público nos tornará inseguros quando não ocorrer o que esperamos. Sobre esse aspecto da recepção, Ariane Mnouchkine fala que a emoção se dá no encontro que acontece entre o ator e o espectador, sendo que o essencial é que o ator esteja em cena buscando um momento verdadeiro.

Acho que, ao usar determinado estilo de interpretação, alguns atores ocidentais confundem o que deveria ser sua emoção, e estar na ação, como que será a emoção do espectador. Os bons momentos são aqueles em que, de repente, um espectador tem lágrimas nos olhos, enquanto o ator interpreta um momento de alegria, de felicidade e de riso. (MNOUCHKINE apud FÈRAL, 2010:72).

Quando nos permitimos ser provocados pela participação do público estamos nos abrindo para o diálogo e nos propondo a trabalhar com o inesperado, nos relacionando com a qualidade de afeto da experiência. O pensamento do espectador, como ele é instigado, não é algo que pode ser controlado voluntariamente, porém, como artistas, creio que não desejamos ensinar uma forma de como deveria ocorrer à leitura do objeto artístico e sim provocar o espectador a descobrir a sua própria maneira, incentivando-o criativamente.

Concluo esse capítulo afirmando que nossa criação se fortaleceu e se formou como espetáculo quando nos encontramos com o público, assim como há aspectos do trabalho do

jogo teatral que só conseguimos descobrir e trabalhar através dessa relação. Ao refletir sobre o que queríamos provocar enquanto experiência cênica, imaginamos alguns caminhos que seriam traçados, porém ao lidar com o espectador sempre somos surpreendidos, e é nessa hora que temos a possibilidade de crescer como artistas e potencializar o espetáculo, quando nos dispomos a ser transformados e a partir daí transformar, ampliando nossa capacidade criativa.

No terceiro capítulo vou abordar mais intimamente a relação do interprete com público, baseando minha experiência como atriz no espetáculo Abensonhar.

CAPÍTULO III – NO DELEITE DAS ÁGUAS

Lembro-me das apresentações do *Abensonhar* e da sensação de antes de entrar em cena, olhar o espetáculo e em meio a tantos sentimentos: ansiedade, euforia, preocupações, pensar o significado de entrar ali, o significado de estar em cena. O que é estar em cena pra mim? Pois creio que a resposta vai variar de ator para ator, conforme as relações diferentes que cada um vai estabelecer com seu ofício. Estar em cena é antes de tudo uma necessidade minha, e não dessas que suspirei de alívio e alegria da primeira vez que entrei em cena: - Ufa! Finalmente, precisava tanto disso! Pelo contrário é uma necessidade que envolve desafios e provocações necessárias aos meus limites, e justamente por isso não foi algo confortável de se trabalhar inicialmente. Mas, como “o medo é um rio que se atravessa molhado” (COUTO:2012,75), continuo trabalhando nesse desafiando constante (e do instante) que é estar em cena. Encontrei sobretudo na cena espaço para expressar minha criatividade e me desafiar.

No meu percurso acadêmico no curso de Artes Cênicas da UnB, tive a oportunidade de lidar intimamente com a cena e as questões que envolvem o ofício de ator. Na descoberta do que envolve esse ofício me deparei com uma perspectiva de trabalho incentivada pelo curso que é a do: *ator-criador*. Em nosso curso e especialmente nas últimas disciplinas de montagem, somos estimulados a pensar a criação como um todo, não nos restringindo apenas ao trabalho de interpretação e pesquisando sobre a estética, o discurso, elementos técnicos e todos os outros aspectos que envolvem o processo de criativo. Refletindo sobre o ator-criador, Rodrigo Fischer analisa o termo:

É importante ressaltar que essa abertura, na qual o discurso do ator interfere na criação cênica, começou a ser desenhada ainda com o diretor russo Constantin Stanislavski. Desde então, muitos pesquisadores têm se inquietado com a arte do ator, implicando assim uma estrutura que permite mais voz e potência para ele dentro da criação cênica. Esse ator recebe atualmente diversas denominações, como “ator-criador”, “ator-pesquisador”, “ator-autor” “ator-compositor”, entre outras. Todas elas diferenciando-se daquele que era responsável apenas por executar as propostas da direção ou por interpretar um texto. (2011:2).

Ao ir me encontrando como atriz-criadora, um termo em especial me instigou a pensar o processo criativo diante de suas relações; que foi o conceito de *presença*, principalmente por esse dialogar tão diretamente com a questão do estar em cena. Ariane Mnouchkine fala sobre a diferença de “estar presente” e “estar no presente”, onde o essencial é que o ator se conecte ao instante, colocando a presença como algo a ser trabalhado e conquistado pelo ator: “A presença progride com a capacidade de desnudar-se do ator.” (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010:75). A presença está conectada a nossa sensibilidade em relação ao outro, seja o outro espectador, instante, cena, o quanto aguçamos nossos sentidos para os elementos externos que nos afetam. Renato Ferracini¹⁸ coloca a percepção de que a “presença é vibrar para o outro”, nesse trabalho o ator se permite estar passível e poroso ao que o cerca, percebe o meio e se torna meio, tendo consciência dos vetores de afeto que estão em movimento ocupando o espaço, e se dispondo a reagir conforme os estímulos. Fabião fala sobre a relação da presença com a nossa capacidade conectiva:

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença*. (2010, 323).

Em nosso processo, na busca pelos *entrelugares da presença*, trabalhamos nossa receptividade de forma que conseguíssemos compreender mais naturalmente o que outro queria passar e dizer. Fato que influenciou tanto nossas discussões sobre o que estávamos criando, quanto o nosso processo de montagem de cenas, que foi feito basicamente a partir de improvisos. A improvisação segundo Sandra Chacra (2010, 23-36), é muito mais do que uma ferramenta para superar situações não esperadas durante o espetáculo. Improvisar é um verbo que move a gênese da arte dramática tanto nos rituais sagrados quanto Téspis¹⁹ ao se destacar

¹⁸ Palestra realizada no dia 27 de março de 2014 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - UnB.

¹⁹ Téspis (500-500 a.C), dramaturgo grego considerado por algumas fontes da Grécia Antiga, especialmente Aristóteles (348 a.C), como o primeiro ator do Ocidente a representar um personagem numa peça teatral (em vez de falar como ele próprio).

do coro de atores, todos criaram uma representação a partir de um contexto do qual não tinham todas as ações definidas, eles improvisavam sobre uma situação dramática.

A capacidade de improvisar pode gerar recursos que potencializem a cena, trabalhando a concentração do ator tanto na parte de criação do espetáculo quanto no momento exato da apresentação, pois na improvisação teatral é necessário estar ciente do contexto em que se encontra para assim se posicionar, criar e operar com os códigos que são oferecidos por aquela situação dramática. Independente do quanto um espetáculo tenha seus diálogos e movimentações marcadas, é necessário que os responsáveis pelo espetáculo tenham a consciência de que estarão em uma situação de improviso, pois cada público tem sua peculiaridade e exige por mais sutil que seja que a representação se adapte a ela. Segundo Chacra:

Dentro do jogo a “falta de saber” por parte da plateia (que não é a mesma em cada espetáculo) gera no ator um sangue novo, uma disposição, energia e presteza que emanam da simples “presença” do espectador. Embora preparados para jogarem, os artistas só saberão o resultado do jogo, jogando diante dos espectadores. A surpresa de cada público diante de cada representação acarreta uma renovação do espetáculo. (2010,18).

Assim como o espetáculo se potencializa como objeto artístico com a presença do público, a receptividade e o jogo de improviso também se potencializam nesse encontro. Senti verdadeiramente que a prontidão e escuta que eu estava trabalhado anteriormente às apresentações, principalmente por ter trabalhado na produção e ter lidado com várias demandas, me auxiliou a lidar com a presença e resposta do público a cena. O improviso em cena foi algo muito presente no meu trabalho de atriz nesse espetáculo, tanto na criação das cenas, quanto no espetáculo onde eu lidava diretamente com o público através das fofocas das vizinhas, pois na maioria das vezes criamos os diálogos e concebemos a movimentação da cena a partir do improviso.

3.1 O nome gordo de Isidorangela²⁰

Isidorangela era o nome da obesa moça. Nome gordo, ao travar da pena. Na rua, na escola, ela era motivo de riso. E havia razão para chacotear: a miúda sobrava de si mesma, pernas rasas arrastando-se em passitos redondos e estofados. O “Monumento”, assim lhe chamávamos, nós os rapazes, em homenagem ao seu tamanho vasto e demorado. (COUTO: 2009,29).

²⁰ Título retirado do livro O Fio das Missangas. (COUTO: 2009,28).

Isidorangela, que depois se transformou em Isadorangela, foi um presente que só consegui reconhecer depois. Em meio às transformações do processo, foi necessário que eu mudasse completamente meus personagens da primeira para segunda temporada. Antes minha personagem era uma palhaça baseada no conto *Guerra das Palhaças* (COUTO:2012,111) e uma das vizinhas do Zé Paulão. Porém, com as adaptações que fizemos na dramaturgia tiramos o conto das palhaças e foi necessário que as vizinhas crescessem para dar suporte à história do Zé Paulão. Encontrei então no livro *O Fio das Missangas* do autor Mia Couto, a redondura de Isidorangela, que foi uma inspiração como imagem para fortalecer minha personagem de vizinha. Embora a personalidade dela se diferenciasse muito da personagem que construí, tanto que ela se transformou em Isadorangela.

“Através de uma fresta de sua janela Isadorangela espia os movimentos da casa vizinha, ela que vêm engordando de desejos nessas últimas semanas, tem certeza que após se nutrir de romances que variam entre o *Orgulho e Preconceito*²¹ aos de folhetins de revistas, conseguiu informações suficientes para embasar sua investigação sobre os mistérios que envolvem o herói rústico dos seus sonhos: José Paulo.”²² Nessa anotação de meu diário de bordo feito durante o processo criativo podemos perceber o quanto a personagem estava



Figura 8. Isadorangela espiando da janela.
(Foto de Fernando Santana).

sempre atenta às informações e acontecimentos que a rodeavam. Como boa fofoqueira compartilhava isso com sua companheira siamensal²³ Das Dores e com o público, que se transformava em uma grande vizinhança aos seus olhos.

Na minha experiência de atriz interpretando a personagem Isadorangela, tive um aprendizado muito gratificante com relação ao público. Houveram dois fatores que apuraram minha escuta para o espectador, primeiro a personagem estabelecia uma ponte dos acontecimentos do espetáculo com o público através do seus comentários, e segundo haviam cenas das quais ela participava que as ações não eram estabelecidas, e

²¹ Romance de 1813 da autora inglesa Jane Austen.

²² Nota tirada de diário de bordo, do dia 05 de maio de 2014.

²³ Termo utilizado por Mia Couto (2012,21).

deveriam ser improvisadas. Como atriz eu realmente tinha que perceber como estava o ritmo do espetáculo, a qualidade de recepção dos espectadores para pensar e recriar minhas ações. Essa escuta do público me motivou muito, pois devido ao pouco tempo que tive para construção da Isadorangela, eu me sentia insegura sobre alguns aspectos da personagem. O retorno do público me conduziu para o esclarecimento de alguns pontos como: quem era essa figura na história, sua movimentação, como ela reagia aos fatos, às relações que ela estabelecia com os outros, com o espaço e o tempo. Me possibilitou trabalhar isso mais claramente e também me fez acreditar mais na potencia que ela poderia ter dentro daquele espetáculo. Chacra fala dessa relação com o público que é capaz de modificar a percepção do ator sobre sua construção: “É diante do espectador que o ator experimentará vários sentimentos, que promanam não exclusivamente do seu desempenho, mas da vibração da plateia”. (2010,87).

Outro ponto de aprendizado no processo foi o trabalho em alguns momentos com o metateatro: “Teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”. (PAVIS:2008,240). A personagem realizava comentários sobre a própria cena podendo se aproximar do público e compartilhar criticamente da visão que eles estavam tendo dos acontecimentos. Nesse sentido o metateatro dialoga com a linguagem cômica, pois ambos lidam com fator de surpreender o público e sua resposta que é imprevisível.

Houve um momento na segunda temporada, em uma cena em que eu fazia um comentário logo após a saída de *Zé Paulão* com sua real amada *Rosalinda*, que vou usar como exemplo de situação na qual eu lidei com a imprevisibilidade do retorno do público. Na passagem dessa cena nos ensaios, essa fala era apenas um comentário rápido, por isso que nas apresentações (principalmente no primeiro dia), eu não esperava 10% do que foi a reação do público. Tive que adaptar minha fala e movimentação para que houvesse tempo do público se manifestar e aumentar minha indignação, o sentimento que a personagem sentia na hora, para corresponder à intensidade da reação do público.

3.1 Quando quem surpreende é o espectador

Um ator não pode prever a reação do público. O espectador, por sua vez não pode pressupor como ele reagirá diante do espetáculo. Ele chega ao teatro e se surpreende diante de algo que lhe apresenta como novo. (CHACRA: 2010,87).

Ao acompanhar o público fazendo seus depoimentos e expressando suas opiniões a respeito do espetáculo, pude observar o espectador em exercício crítico sobre a experiência

artística que tinha vivenciado. Ao ver as pessoas fazendo esse exercício me questionei como eu venho me colocando como público, me aproximando do olhar de Desgranges que nos convida a nos observar como espectadores:

Talvez seja importante não concebermos o espectador dessa cena divergente como um terceiro, dito compreendido como o espectador, um outro, porém, quem sabe, pensarmos a partir da nossa participação em acontecimentos artísticos, a partir de desejos e vontades dos próprios, como algo que de fato nos diga respeito, tratando a “emancipação de cada um de nós como espectador”. (2012,190).

Ao observar o espectador em seu ato de leitura percebi, em alguns casos, aqueles que possuem mais contato e são mais familiarizados com a linguagem cênica e aqueles que viveram menos experiências ligadas à arte teatral. No texto *A Pedagogia do Espectador* (2010), Desgranges fala da importância do ensino de arte no Brasil capacitar as pessoas a se relacionarem com a experiência artística. O autor utiliza a crise nacional do teatro dos anos 1970 para nos auxiliar a compreender a falta atual de público nos espetáculos, sendo que a concorrência da televisão e do cinema agravaram o problema, porém o fator principal segundo Desgranges é a : “falta de preparação e contato do público com a linguagem artística”. (2010:29). O prazer da experiência também está contido na nossa capacidade de dialogar com a obra, “o prazer estético portanto solicita o aprendizado”(2010:32) e logo “o gosto por uma cultura artística é algo que se constrói” (2010:30).

Em nosso processo essa situação refletiu em um trabalho muito sutil ao qual procuramos nos sensibilizar, pois tivemos que perceber as diferentes referências e estratégias que usávamos para comunicar com o público e analisar quais provocações atingiam só uma parte dos espectadores e o quanto estávamos satisfeitos com esses resultados. Tínhamos que estar cientes dessas particularidades, pois desejávamos trabalhar com públicos diversos. Após esse período de apresentação e depois de ter refletido mais profundamente sobre o processo de recepção, me questiono se atitudes que envolvessem um processo de mediação poderiam ter favorecido nosso contato com o público, procurando torná-lo mais autônomo em sua leitura. Segundo Desgranges:

Podemos compreender a mediação teatral, no âmbito de projetos que visem a formação de público, como qualquer iniciativa que viabilize o acesso dos espectadores ao teatro, tanto o acesso físico, quanto o acesso lingüístico. O acesso físico constitui-se na viabilização da ida do público ao teatro. O acesso lingüístico opera nos terrenos da linguagem. E trata não apenas da promoção, do estímulo, mas

especialmente da constituição do percurso relacional do espectador com a cena teatral, da conquista de sua autonomia crítica e criativa. (2010:76)

Tive poucas experiências com mediações, e observo que pensamos pouco sobre esse recurso como uma possibilidade de enriquecer a criação artística. Em minhas próximas experiências cênicas, realmente penso em analisar essa possibilidade, pois ela pode ser apresentada de diversas formas, é uma área a ser reinventada e redescoberta também. Por fim, apesar de tudo, creio que independente do nosso grau de familiarização com uma linguagem estética, somos sensíveis para estabelecer sentidos para a experiência com o objeto artístico. A alfabetização na linguagem provavelmente englobaria essa percepção de que somos naturalmente aptos à experiência em arte. O entender é relativo, muitas vezes como espectadores, nos arraigamos ao modelo de que a obra tem uma lição exata a ser compreendida, porém os próprios “não sentidos” de uma obra já são uma experiência de leitura, eles são uma manifestação da variedade de provocações que uma experiência pode gerar. Da perspectiva de quem recebeu comentários de diversos espectadores, percebi o quanto a diversidade de depoimentos e comentários foram valiosos e imprescindíveis para avaliação e criação do nosso processo.

CONCLUSÃO – NA OUTRA MARGEM

O corpo cênico conhece e se dá a conhecer por entrelaçamento. O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se. (FABIÃO: 2010,323).

Enfim, do outro lado da margem percebemos que o rio não separa as margens e sim as une, de maneira que possamos ir de uma margem à outra, percebendo o rio como um todo. Concluo essa pesquisa ciente de que nossa criação se formou enquanto espetáculo através do encontro e contribuição do público e, fascinada diante da diversidade de reverberações que um objeto artístico pode provocar. A compreensão sobre a experiência da recepção teatral é algo que estará sempre em andamento nesse processo conforme a duração do espetáculo. Não pode ter um sentido fixado, pois pode mudar a qualquer momento, e a cada apresentação nossas convicções correm o risco de se tornar incertezas. E é essa mutabilidade e incompletude que me move à investigação artística e torna minha capacidade de criação infinita.

Quando o grupo idealizou a criação de um espetáculo, cada um tinha seus anseios e sentimentos que desejavam expressar. Diante dessa necessidade de querer comunicar ao outro o que julgamos não caber só a nós como reflexão, construímos uma vontade coletiva e pesquisamos formas de apresentar nossas provocações com as ferramentas potenciais que tínhamos. O espetáculo *Abensonhar* é fruto de pesquisa e da união dessas vontades, expressa as reflexões de um grupo a respeito da nossa sociedade e o seu contato com a experiência, a preocupação com a carência do exercício da imaginação em nosso cotidiano. Através das nossas proposições estéticas revelou-se a forma que estávamos pensando o acontecimento cênico e as relações que envolvem esse.

Ao investigar os caminhos que traçamos pela perspectiva da recepção objetivando provocar a vivência de uma experiência no público, percebo o quanto é importante na linguagem artística nos expormos diante do desconhecido e da possibilidade do inesperado, aceitar que ao provocar também vamos ser provocados, aprendendo cada vez mais a transformar e transformar-se.

Como coloquei anteriormente é impossível mapear todas as reverberações, e creio que nesse sentido as opiniões dos que não se sentiram provocados pelo espetáculo e os aspectos negativos da nossa criação acabam chegando menos ao nosso conhecimento. Porém dentro de um contexto artístico, me sinto provocada positivamente por essas opiniões, pois me faz pensar: o que me falta para chegar nesse outro? Porque não provooco? Porque não estou comunicando? É novamente estar em uma margem e perceber que o seu nado não é suficiente para atravessar o rio, tendo que rever seus caminhos e pensar como desafiar os seus limites.

E quando chegamos à outra margem? Enfim, cansada olho para trás e percebo o quanto nadei, e que o rio que atravei continua cheio de mistérios. Me sinto enriquecida ao perceber que posso compartilhar da mesma visão do outro, e que não estou sozinha em minhas reflexões e sentimentos, que elas também chegam a esse outro como provocação. Poder parar e contemplar a nossa margem de outro ângulo é sempre surpreendente, porém como investigadora não me cabe ficar muito tempo em uma margem, é mais interessante estar sempre transitando, aprendendo a nadar entre as fronteiras do eu e do outro.

Como percepção final de trabalho provooco: que o público (incluindo nós próprios ao nos colocarmos como espectadores) esteja cada vez mais consciente da sua participação na criação do objeto artístico, que é a peculiaridade de cada processo de leitura que enriquecerá de sentidos a experiência estética. E como criadores, que continuemos procurando formas de conscientizar e provocar essa relação do objeto artístico com o público, buscando a *“emancipação de cada um de nós como espectador”* (DESGRANGES: 2012,190).

REFERÊNCIAS

- BARBEITOS, Carmo Ledna. *Percepção do Olfato: Folhas que não guardei*. BA: Revista Ohun. BA, 2011. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ledna.pdf>. Acesso em 28 jun.2014.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de Experiência*. 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDI_A.pdf. Acesso em 28 jun.2014.
- BROOK, Peter: *A porta aberta*. RJ: Civilização Brasileira,2010.
- CANESQUI, Ana Maria e GARCIA, Rosa Wanda. *Antropologia e Nutrição um diálogo possível*. RJ:Editora Fiocruz,2005.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*.SP:Perspectiva,2010.
- COUTO, Mia: *Estórias Abensonhadas*. SP: Companhia das Letras,2012.
- COUTO, Mia: *O Fio das Missangas*. SP: Companhia das Letras, 2009.
- DESGRANGES, Flávio: *A Inversão da Olhadela – alterações no ato do espectador teatral*. SP:Hucitec Editora,2012.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*.SP: Hucitec,2010.
- DESGRANGES, Flávio. *Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador*. SP: Sala Preta, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57346/60328>, Acesso em 28 jun.2014.
- FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. RJ: ContraPontos, 2010. Disponível em: <http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721> Acesso em 30/06/2013. Acesso em 28 jun 2014.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine, erguendo um monumento ao efêmero*. SP: Editora Senac e Edições SESC,2010.
- FISCHER, Rodrigo Desider. *Visões do teatro a partir do filme Noite de Estreia, de John Cassavetes*.DF:Programa de Pós-Graduação em Arte (Unb), 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/4177394/VISOES_DO_TEATRO_A_PARTIR_DO_FILME_NOITE_DE_ESTREIA_DE_JOHN_CASSAVETES. Acesso em 28 jun 2014.
- NAVAS, Cássia e LOBO, Leonora. *Arte da Composição – Teatro do Movimento*. Brasília:Editora LGE,2008.
- PADILHA, Priscila. *Convívio e triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem*. RS:Cena em Movimento, 2011. Disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21632/12467>. Acesso em 28 jun.2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. SP: Perspectiva, 2011.

QUILICI, Cassiano. *Teatro dos Silêncios*. SP: Sala Preta, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>. Acesso em 28 jun.2014.