

12. GRUPO DE ESTUDOS INTEGRADOS DE DANÇA, TEATRO, DANÇA-TEATRO E TECNOLOGIA EM DANÇA: O ENCONTRO MARCADO

Solange Caldeira¹

Resumo

O presente artigo trata do projeto/espetáculo intitulado *O Encontro Marcado*, baseado na obra homônima de Fernando Sabino. O projeto, que tem apoio da bolsa PROCULTURA/UFV, faz parte das pesquisas desenvolvidas pelo *Grupo de Estudos Integrados de Dança, Teatro, Dança-Teatro e Tecnologia em Dança*. O relato/experiência aborda os caminhos teórico-práticos da pesquisa, partes dos relatórios das criadoras-intérpretes e estratégias da montagem.

Palavras-chave : dança teatro / transcrição / literatura e dança

Abstract

The present article describes the project / show entitled *O Encontro Marcado (The appointment)*, based on the homonymous work of Fernando Sabino. The project, which is supported by grant PROCULTURA / UFV, part of the research developed by the Group for Integrated Studies of Dance, Theatre, Dance Theatre, Dance and Technology. The record/experience covers the theoretical and practical ways, the research reports of the creators, performers and strategies of assembly.

Keywords : dance theatre / transcreation / literature and dance

¹ Doutora em Teatro, Universidade Federal de Viçosa (UFV).

GRUPO DE ESTUDOS INTEGRADOS DE DANÇA, TEATRO, DANÇA-TEATRO E TECNOLOGIA EM DANÇA: O ENCONTRO MARCADO

Solange Caldeira

O *Grupo de Estudos Integrados de Dança, Teatro, Dança-Teatro e Tecnologia em Dança* resulta de equipe constituída e consolidada pelo Projeto Integrado de Pesquisa “Caminhos da Dança-Teatro no Brasil”. O Grupo abriga pesquisadores e discentes da UFV (sede do Grupo), UFBA, UFSC, UNIRIO, UFU, PURDUE e UNIRIO. Resulta de equipe constituída por artistas-professores-pesquisadores que desenvolvem pesquisas de caráter teórico e teórico-prático na área teatral, de dança, fotografia, instalação e tecnologia, orientando projetos de iniciação científica e trabalhos de pesquisa dos cursos de graduação, qualificando pesquisadores junto ao PIBIC-CNPq, PIBIC-FAPEMIG, PIBEX-UFV. Além de projeto discente desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Dança (mestrado) da UFBA e projeto internacional Visual and Performing Arts, com a Purdue University, USA.

Uma dessas pesquisas, que estará sendo finalizada em dezembro de 2011, é o projeto/espetáculo *O Encontro Marcado*, que tem apoio da bolsa PROCULTURA, criada pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFV, e é integrante do Fórum Permanente de Cultura da UFV.

Inspirado na obra homônima de Fernando Sabino, o projeto-espetáculo apresenta-se como um processo de mobilização de comunidades acadêmicas interessadas em participar da construção de redes transdisciplinares culturais, artísticas e político-sociais: Dança, Comunicação Social, Arquitetura, Economia Doméstica e Letras.

Desenvolvendo, em unidades programáticas: preparação corporal adequada, noções de cenografia, figurino e iluminação, a investigação da obra de Fernando Sabino conjuga-se com pesquisas de movimento para

criação de personagens, onde dança e literatura se integra. Ao instrumentalizar o potencial criador do coreógrafo-bacharel em Dança, valoriza e divulga o trabalho do Curso de Dança da UFV - a primeira universidade de Minas Gerais com curso de graduação em Dança.

As metas são identificar: os elementos fundamentais de uma produção artística em dança-teatro, os elementos da parte técnica e sua inserção num espetáculo, as políticas econômicas que apóiam eventos culturais, os processos criativos em dança e teatro. Assim como valorizar o trabalho artístico respaldado pelo aporte político-social que o espetáculo venha a propor, estimular e viabilizar a encenação: prática de montagem com pesquisa laboratorial e projeto artístico e coreográfico, conjugando a linguagem da Literatura (Fernando Sabino) com a da Dança.

A proposta, além da encenação de espetáculo, fruto da pesquisa teórica e prática, prevê debates com o público após apresentações, visando levar o espectador a uma reflexão política e humana, e circular com a produção artística pelos outros *campi* da UFV, assim como em festivais, seminários, congressos, escolas e qualquer espaço ou evento.

O elenco, que não estava inserido, a priori, no universo da dramaturgia cênica da Dança Teatro, é constituído por estudantes do curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, as pesquisadoras-intérpretes: Brenda Villatoro, Marcella Alves, Daniele Duran, Ana Lídia Ferreira e Roberta Monteiro.

No primeiro semestre de 2011, o trabalho priorizou estratégias de composição em dança teatro, a fim de preparar o elenco quanto à postura cênica, expressividade e autonomia para a ousada proposta. Toda a perspectiva cênica utilizada foi guiada também por estudos do Teatro Pós-Dramático de Hans Thies Lehmann.

Todos os sábados reuniram-se os integrantes do Grupo de Estudos de Dança Teatro (GEDT) orientado pela prof. Dra. Solange Caldeira, para estudos teóricos-práticos onde, além do aporte teórico da Dança Teatro, foi

possível experimentar na práxis estudos desenvolvidos por autores como Bertold Brecht, Kazuo Ono, Tatsumi Hijikata, Pina Bausch, entre outros. A composição do espetáculo, com estréia para novembro de 2011, continua em processo de criação/construção, e busca dar maior visibilidade para a Dança Teatro tão pouco pesquisada e conhecida dentro do curso de Dança da UFV.

A proposta de apresentação da pesquisa em forma de aula-espetáculo em seminários e congressos é uma escolha proposital, pois provoca significativo debate após a apresentação, resultando em novas estratégias e idéias para a continuidade do trabalho.

O Encontro Marcado, de Fernando Sabino

O Encontro Marcado, escrito em 1956, diferente de outras obras de Fernando Sabino, é uma narrativa longa.

O encontro marcado seria assim um típico romance de geração, isto é, um relato centrado nos problemas específicos de um grupo etário/social de uma determinada época e cujo alcance esgota-se naquela geração. A obra nos faz passear pelas ruas de Belo Horizonte conhecendo um pouco das gerações que por elas passaram e, de alguma forma, marcaram a cidade. A história se passa na década de quarenta e tem como protagonista Eduardo Marciano, alter ego de Sabino. Seus amigos de adolescência, Mauro e Hugo, correspondem a Hélio Pellegrino e Otto Lara Resende, respectivamente. Antonieta, mulher de Eduardo, é Helena Valladares. Toledo, um dos personagens mais importantes da história, mentor do jovem Eduardo (e do moço Eduardo, e do adulto Eduardo), corresponde a Guilhermino César (Glaeser, 2011).

Eduardo Marciano, o protagonista, busca reencontrar o sentido da existência na medida em que "transita das preocupações ideológicas e políticas para os anseios pessoais". As incontáveis cenas do romance "passam da sexualidade mais ou menos satisfeita, pela procura da

felicidade e pelo desejo de encontrar respostas para a grande pergunta existencial sobre a existência de Deus” (Glaeser, 2011).

Essa busca será objetivo do personagem até o final do romance. Eduardo não cessa de investigar, mesmo diante de experiências e expectativas fracassadas, o sentido para a vida e chega à conclusão de que o sofrimento amadurece a pessoa e lhe abre novos caminhos para encontrar os mais verdadeiros valores humanos.

Transformar histórias narradas em encenações é prática antiga na história do teatro e ainda frequente na dramaturgia contemporânea, porém essa transcrição para a dança teatro não é tão simples. A adaptação não pode ser a reprodução o mais fiel possível da história, mantendo o enredo, a caracterização dos personagens e as falas, já que na dança teatro nem sempre há fala.

Para que a obra possa atingir o público através de outro código o trabalho é exaustivo.

O fato de transformar o romance em dança teatro exige um trabalho que não é mera cópia, que requer conhecimento dos recursos da linguagem cênica.

Inovações significativas são imprescindíveis na linguagem da ação, havendo necessidade, por exemplo de condensação ou ampliação de personagens e fatos da narrativa.

Na obra narrada, a palavra é o único elemento para a sua transmissão, enquanto na dança teatro a palavra é um dos componentes. Se no romance o personagem depende das palavras, na dança teatro, o movimento corporal depende dos personagens. Enquanto na obra literária a palavra é tudo, na dança teatro há momentos em que esta não existe e o silêncio pode ser muito expressivo.

O espaço cênico poderá abrigar um cenário, efeitos de iluminação e som, figurino, música e coreografia, chegando-se à obra teatral que é o

espetáculo. O espetáculo dispõe de apelos sensoriais - visuais e sonoros, numa verdadeira polifonia informacional, segundo Barthes (1964: p. 258) - inexistente na narração.

Assim, o texto cênico compõe-se de informações da linguagem visual - gestual e plástica -, e sonora - sons e ruídos - e o texto resultante, levado ao palco, constitui o espetáculo.

“Narrada em terceira pessoa, a história de Eduardo Marciano é contada por um narrador que parece ser muito próximo da personagem, pois acompanha passo a passo a sua trajetória e conta com o domínio de quem conhece tudo sobre o rapaz”(Glaeser, 2011). As descrições normalmente são o testemunho daquilo que viu ou ouviu. Na dança teatro, porém, os personagens estão vivendo suas experiências aqui e agora - é presente. Então, o que fazer? Criar um personagem narrador?

No teatro, o mundo se restringe aos personagens e não é possível que eles se ausentem sem criar a situação absurda de palco vazio. Já na obra literária, os personagens se ausentam para que o narrador faça descrições de ambientes, paisagens e objetos. No livro tem-se a narração, mas como solucionar no espetáculo?

Outro problema é o limite de tempo que o espetáculo teatral impõe. O tempo de fruição do espectador é delimitado, enquanto na obra literária o tempo de fruição do leitor é individual e, portanto, variável. O espaço é também delimitado, mesmo que o espetáculo tenha como proposta romper o tradicional palco italiano e partir para relações espaciais diferentes entre atores e público.

A existência física do personagem, a partir da corporeidade, é algo concreto e exige definições de ações que muitas vezes estão diluídas no texto narrativo. Enquanto o leitor realiza uma experiência individualizada, o espectador participa de uma experiência coletiva.

Assim, o trabalho de encenar um texto narrativo é mais do que adaptá-lo, acomodá-lo, adequá-lo ou conformá-lo. Pode-se pensar então que a transposição de uma história para o palco seja um processo de recriação, uma nova criação, uma transcodificação ou, melhor ainda, uma transcrição, como propõe Linei Hirsch, em seu trabalho *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco* (1987).

Então se abandona a idéia de encenar uma história e se adota a de produzir uma peça de dança teatro identificada com o texto original, que seja, porém, uma obra de arte autônoma, com suas próprias características.

Foram esses alguns dos problemas que se encontrou e que se continua a perceber, no desenvolvimento de nosso projeto. Resolveu-se então por não encenar a história original como se apresenta, mas optou-se pelas etapas que o protagonista atravessa no romance.

Da infância foram pinçados alguns momentos, lugares e objetos interessantes como o quintal, o almoço de domingo, a galinha de estimação – criando-se uma releitura e uma estrutura cênica possível.

A sensação de náusea que acompanha Eduardo foi reelaborada em outra cena, assim como o temperamento explosivo e a mania de se arranhar até sangrar para deixar em pânico a família. Testar limites era outro de seus desafios, sempre visando conquistar algo.

Exemplos como esses foram sendo reorganizados, discutidos e, a partir de cuidadosos laboratórios, as cenas foram sendo estruturadas. Neste momento o trabalho que se tem ainda é longo, mas acredita-se que tudo vai valer a pena.

Não se estará contando a história de Eduardo, mas a idéia do *Encontro Marcado* está presente, o roteiro que Sabino nos oferta é incrível: quando três amigos se formam no colégio, decidem marcar um encontro dali a quinze anos, naquele mesmo lugar, e cada um segue seu destino em busca do grande encontro consigo mesmo.

Vários episódios interessantes estarão presentes, como o suicídio do amigo Jadir, o prazer com as vitórias, o gosto pela leitura, os vários desencontros, a morte, a pergunta "Você acredita em Deus?", a grande viagem na busca e compreensão de si mesmo.

O romance apresenta diferentes discursos: o existencialista, que leva à sensação de desalento e angústia; o psicanalítico, que aponta a moral burguesa e uma espécie de subconsciente coletivo; o político-ideológico, na luta pela liberdade e o literário, que no romance eleva as almas.

O personagem central e narrador, Eduardo Marciano, transforma as angústias ideológicas e políticas em inquietações pessoais como a da sexualidade insatisfeita, a da existência de Deus e da luta pela felicidade pessoal. As experiências amorosas e profissionais levam-no primeiro à exaltação e à euforia e em seguida à frustração. O fracasso existencial, porém, não o inibe na procura incessante de um sentido para a vida. O relato termina com a idéia de que a passagem pelo sofrimento amadurece o indivíduo e abre-lhe novos caminhos para que busque valores autênticos no mundo.

Como escritor, Sabino extrai de si mesmo a matéria de sua arte, oferecendo elementos, cabe ao ator/bailarino esculpir esse corpo/personagem e sua 'voz'. Esse *performer* não representa uma personagem ou ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade, mas sugere por uma série de convenções que serão identificadas pelo espectador.

"Em vez de se perguntar o que é representado mimeticamente, observaremos o que é contado, como, por quem e segundo qual perspectiva" (Pavis, 2003: p. 18).

A estrutura e divisão das cenas não seguem a sugerida pelo texto do romance, mas são fundadas em ações selecionadas a partir da leitura e discussão do texto original. Porém, há uma preocupação em estabelecer um repertório de signos que se podem observar em toda a encenação, traços e pistas que estabelecem percursos combinatórios.

Trachos do romance, como: "Saiu pela rua, mão no bolso, sentindo que naquele momento começava a viver. Pobreza, fome, miséria_ tudo era preciso, para tornar-se escritor. Escrevera um conto em que dizia isso, mandara para um concurso de contos" (Sabino, 1956: p. 67) também servem de mote para cenas.

Muitas vezes o que é impulso para a cena é a ação proposta na frase: "saiu pela rua, mão no bolso". A esta imagem conectam-se e associam-se outras e dessa acumulação aparece novo universo a ser decifrado e trabalhado.

Trazer a palavra, o som, seu ritmo para o texto cênico também cabe - "mas que coooooisa!" (Sabino, 1956: p. 145), quantas possibilidades sugerem ao texto cênico.

Eixos foram criados a partir de 'gatilhos' dados pelo romance: vida, ânsia, sexualidade, amigos, perdas, desencontros, morte, como outros sintagmas referentes a espaços: o bar, a rua, o baile, a escola. Era preciso reelaborar o romance para um teatro corporal, a busca foi pela corporeidade dos personagens.

"Na Dança, saber ler começa com o ato de ver, de ouvir, de sentir como o corpo se mexe" (Pavis, 2003: p. 20). O espectador tem um modelo mais flexível do funcionamento dos signos, desde que tenha condições de localizar os vetores que organizam o espetáculo.

O espectador é um perceptor que se apropria de tudo. Num ato construtivo mais que analítico, ele faz 'passeios' pelos caminhos do espetáculo e do sentido. O espetáculo está ligado a uma sequência temporal de eventos nos quais tomam parte personagens visíveis e atuantes. Frente à ação cênica, o espectador é levado a se deslocar, o que relativiza a perspectiva adotada.

Assim, decisões coletivas que viabilizassem uma coerência estética foram fundamentais para o projeto, o que foi realizado nas inúmeras reuniões das intérpretes/criadoras. Essa construção ao mesmo tempo abstrata e concreta

do sentido diz respeito a todos os componentes da atuação: gestualidade, voz, ritmo das falas e dos deslocamentos.

Claro que nada era evidente, não havia recortes objetivos, a maior dificuldade era não fragmentar os personagens em especialidades estreitas que pudessem fazer se perder a globalidade da significação.

Um esforço foi feito para se distinguir macrosequências em que diversos elementos se reunissem, se reforçassem ou distanciassem, criando um conjunto coerente e possível de se combinar com outros.

Considerou-se o ator/bailarino como realizador de uma montagem, devendo compor seu personagem a partir de fragmentos: índices psicológicos e comportamentos, que produzissem a ilusão de uma totalidade. Momentos singulares nos trabalhos de improvisação serviram para tal.

Muitas sequências inteiras foram aproveitadas, outras reelaboradas, cortadas e coladas, mas a meta era uma só: considerar o conjunto da representação.

“O ator só tem sentido em relação a seus parceiros de cena” (Pavis, 2003: p. 58), mas na dança é diferente, e as criadoras/intérpretes eram bailarinas, não atrizes! Nesse ponto foi preciso repensar o trabalho do grupo, observando que as atuações individualizadas não se inscreveriam na configuração de determinados momentos do espetáculo.

Ao ficar claro que nesse projeto a elaboração do contexto global era fundamental, a elaboração do sentido do espetáculo se ampliou e fluiu tranquilamente. Os laboratórios foram indispensáveis para as criações. Partindo de exercícios teatrais, e não de dança, as criadoras/intérpretes se revezaram nas propostas de experimentações:

Iniciamos o processo de criação com quatro pessoas, todas sem quaisquer experiências em teatro. A dificuldade maior foi deixá-las à vontade a princípio sem a preocupação de pensar em formas, certo ou errado, e simplesmente permitir as sensações dos estímulos durante os exercícios. A intenção não é formar um coro teatral ou dar-lhes uma formação em um

ano e sim estimulá-las a um novo pensamento de criação artística, saindo do lugar comum e descobrindo novas possibilidades (Duran, 2011: p. 1).

Hoje iniciamos o dia com o nosso ritual de permissão ao espaço e em seguida demos seguimento à nossa proposta de desenvolver o corpo cênico e a concentração. A proposta inicial do dia foi bloquear a comunicação verbal. O jogo, denominado por nós como "Jogo do olhar", consistia em fazer duplas e um de frente para o outro, estabelecer uma comunicação inteiramente visual, guiada pelo olhar apenas, sem movimentações, gestos ou expressões faciais. Em seguida, trocamos as duplas e uma pessoa da dupla com os olhos fechados era guiada pelo parceiro que o conduzia pelo espaço. Esse exercício se desenvolveu até o ponto de unir as duplas e criar um corpo só, o qual se locomovia junto pelo espaço e era envolto pelos estímulos dados pelas pessoas de olhos abertos. Em seguida, mantendo o acordo da não verbalização, fizemos um exercício de concentração a partir do toque: em roda, uma pessoa começava um toque que passava pelos outros da roda, outros toques surgiam sem que o primeiro se perdesse e assim sucessivamente. Finalizamos o dia com os exercícios de preparação vocal, exercícios de respiração, de diafragma e escalas musicais (Villatoro, 2011: p 1).

Fizemos um encontro teórico. Reunimo-nos para assistir os curtas produzidos por Fernando Sabino sobre vários escritores e poetas do século XX: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Vinícius de Moraes, entre outros. Em seguida, assistimos alguns vídeos de uma conferência na Belas Artes, na qual Helena Katz e Christine Greiner expunham sua teoria sobre corpo mídia. Discutimos sobre a relação corpo-espaço e nosso posicionamento diante o mundo. Tivemos boas percepções sobre as conversas e finalizamos com um café (Villatoro, 2011: p. 2).

Hoje, dia (07/04), iniciamos o dia com um aquecimento que denominamos "Comando de voz": as pessoas caminhavam pelo espaço e a cada comando (uma palavra) significava uma ação. Amsterdam = Salto, Saravá = Sacudir, Shutney = Salto+Rolamento, Pula= Rolar. Trabalhamos apenas com duas pessoas nesse dia, estamos com essa dificuldade, pois há muitas faltas, o que impossibilita um trabalho contínuo e permanente. Após esse exercício, fizemos um jogo chamado "Jogo da Pantera", que visa trabalhar a expressão/presença ativa, o corpo cênico, a dilatação dos vetores e expansão da energia. Esse exercício é o primeiro princípio para o segundo

exercício desenvolvido: A Vitória-Régia e o Pinheiro. Consiste em trazer um estado diferente ao corpo, importantíssimo para exercitar a presença cênica, o embasamento desses exercícios estão no que Eugenio Barba (teatrologo) chama de corpo extra-cotidiano, um conceito fundamental para qualquer artista que trabalha com as artes do corpo. Finalizamos o dia com os exercícios habituais de voz, exercícios de respiração, e escalas vocais (Alves, 2011: p. 1).

Essa semana começou as experimentações de cena para concepção do espetáculo. Primeiramente laboratórios, improvisos e jogos de colagem, testes, enfim. Hoje começamos o Encontro com a preparação da voz corporal, pois decidimos trabalhar a voz agregada ao movimento, e a partir de movimentos "lubrificadores" das articulações, a voz se encaixava materializando o som no corpo. Testamos algumas colocações diferentes no espaço e fizemos alterações no tempo e nível de como elas haviam fechado alguma sequência e registramos cada teste. Em seguida, fizemos o jogo do espelho, porém, não só o movimento, mas os sons deviam ser imitados, deslocando no espaço e alternando os níveis. Ainda de frente uma pra outra, sugerimos uma briga, na qual as duas deviam se ofender profundamente, com um detalhe: em outra língua qualquer que elas inventassem. Retomamos então o experimento do Encontro passado, o estímulo era a sensação de perseguição, uma perturbação fora do comum, desespero. Cada uma teve tempo e espaço para retomar a sensação e reagir diante dela. Pedimos uma imagem, sem especificar se estática ou contínua, quando tivessem a imagem, essa seria apresentada às outras. Em seguida, agregamos a sensação da perseguição com a lição de casa: estudar um momento da vida em que tenham perdido o chão. E também com tempo e espaço elas estudaram esse novo estímulo, reagindo a ele, criando, compondo outras imagens que foram registradas (Villatoro, 2011: p. 3).

Como em todo processo, houve um problema com as faltas, problema comum e irremediável em um processo de montagem, que muitas vezes desestimula e gera situações desagradáveis. Afortunadamente essa questão foi resolvida e a produção pode continuar normalmente.

As preocupações sobre as relações dos sistemas cênicos levaram a pesquisa a novos questionamentos, pois se o corpo do ator "apresenta-se em sua materialidade e refugia-se em sua ficcionalidade" (Pavis, 2003: p. 116), o

do dançarino trabalha "a partir de um corpo vetor que não se define em sua estrutura, mas em sua organização de intensidade" (Godard, 1992: p. 138).

Nesse momento percebeu-se a enorme diferença e a necessidade de entender os processos para seguir em frente. O bailarino alterna o gesto dançado e o mimético, mudando sem parar do movimento muscular ao que referenda o mundo que representa. A coreografia ou partitura corporal também usa elementos outros da encenação: cenário, texto e construção narrativa, habitualmente do teatro. Foi necessária uma submissão dos movimentos ao roteiro do romance para que as cenas não ficassem dispersas de sentido.

Conforme afirma Thies Lehmann, "a encenação é uma prática artística estritamente imprevisível pela perspectiva do texto" (Lehmann, 2007: p. 203), essa posição atribui à encenação o poder de decidir sobre suas escolhas estéticas. Nossa montagem se organiza deste modo, prepara-se roteiro, música, cenografia, partituras de movimentos, atuação, muitas vezes de maneira autônoma e depois se efetua a 'mixagem'. Todos são materiais da representação, mas não centralizadores. Porém, a atuação do texto original está lá, ele forneceu as indicações sobre o sentido de texto cênico e o estatuto que se atribui ao espetáculo.



Foto Jonatas Raine

“Assim que um texto é enunciado na cena, não importa sob que forma, ele é tratado plasticamente, musicalmente, gestualmente, ele abandonou a abstração e a potencialidade da escrita para ser ativado pela representação (...) o texto se torna textura” (Pavis, 2003: p. 201), a constituição dessa enunciação cênica é a parte mais trabalhosa, pois depende da estratégia gestual fazer ouvir ou calar certo aspecto ou parte do texto.

Não existe experiência coletiva. Existem acontecimentos, fatos coletivos, como a guerra, peste e morte que em determinado momento podem atingir indivíduo ou sociedade como um todo. No entanto, a experiência de cada um desses acontecimentos só pode ser absorvida individualmente. O que não quer dizer que uma experiência não possa ser compartilhada, imaginada, comunicada e sensibilizada. Ao contrário, é de fundamental importância que toda experiência humana significativa possa ser comunicada tendo em vista a criação de um repertório comum de experiências, material básico para o desenvolvimento de uma consciência coletiva (Abreu – s/d).

A reflexão de Luis Alberto Abreu foi importante para uma das discussões em grupo, num momento em que o estresse começou a afetar a harmonia. É bastante difícil ‘escutar’ e expor opiniões, ainda mais em se tratando de momentos depois de exaustivos laboratórios corporais.

Mas também esse item foi superado e a ‘corporeidade auto-suficiente’ de que fala Thies – Lehmann (2007) apareceu em sua intensidade, potência gestual e irradiação. Os corpos antes individuais foram aos poucos se integrando à proposta e se desvelando enquanto inscrição de histórias coletivas.

As cenas

Um corpo enrolado no chão, uma mulher. Aos poucos se mexe, muda de posição. Coloca-se na posição sentada, o rosto permanece como sonâmbulo. Repentinamente começa a se coçar, a coceira o desperta, de pé, entre gemidos, o coçar assume proporções alarmantes. É como se dilacerasse todo o corpo com as unhas. Corre para a outra ponta do palco onde há um frasco. A

mulher o pega e começa a borrifar todo o corpo. Os grunhidos se transformam em gemidos de alívio. Pára a coceira, mas, de repente, recomeça o coçar, o arranhar desesperado e os gemidos.

Esta cena seria o prólogo. Uma corporeidade específica, um estilo de gestual que exige atenção e que 'fará sentido' em função da encenação. Um tanto surpreendente para quem espera dança ou teatro, mas certamente instaura uma expectativa.



Foto Jonatas Raine

As cenas ainda não têm uma ordem definida, mas observemos outra.

Três corpos no chão, uma parte do corpo se projeta como tentando 'brotar'. Os corpos se movimentam emitindo estranhos ruídos, um dos pés aparecem em destaque, como mãos, os pés acariciam os rostos e são lambidos. Formas de sugestão animalesca vão se evidenciando até se posicionarem de cócoras. As mãos agora tampam o nariz, enquanto as figuras se movem aos pulos emitindo sons estranhos. Subitamente ficam de pé, puxam as vestes com força brutal, enquanto no rosto observa-se a língua estendida de lado para fora. Mais uma vez a sugestão animal se concretiza.



Foto Jonatas Raine

Batendo fortemente com os pés no chão, realizam um deslocamento para trás. Ao grupo juntam-se mais duas figuras, que repetem os movimentos de puxar as roupas, tampar o nariz e pular, numa agressividade crescente que culmina com um grito de uma das figuras.



Foto Jonatas Raine

Essas ainda embrionárias cenas foram apresentadas. Como aconteceram sem uma explicação prévia do texto original, causaram no mínimo espanto. Após

essa mostra é que vem a parte que mais nos interessa na investigação. As criadoras / intérpretes desconstruem as cenas, ou seja, mostram o processo de criação, passo por passo. Interessante notar que o que poderia parecer improvisação é repetido milimetricamente, atestando a técnica empregada. Para a segunda cena explicam que o estímulo foi a náusea. Estímulo que após diversos laboratórios deu ensejo a uma mistura de movimentos que, daquele momento em diante, o espectador começa a associar.

O texto posto em cena ainda é pouco, pois a investigação está no meio do caminho. O grupo propõe então uma estratégia de construção cênica ao público. Distribui pedaços de papel e pede para o espectador escrever uma palavra ou frase associada ao tema 'prazer'.

Os papéis são recolhidos e à leitura de cada um as intérpretes realizam posições corporais relativas aos textos. A integração é ótima e o público começa a entrar no debate da identidade do objeto. São várias as leituras corporais em forma de 'foto'. De uma produção natural, em um contínuo, o objeto vai do papel à materialidade corpórea, sendo mostrado, representado. O objeto nomeado, no texto pronunciado, torna-se fantasiado pela personagem em cena e sublimado, semiotizado, é guardado na memória pelo espectador.



Foto: Jonatas Raine

Uma pergunta da platéia torna-se nova proposta. A questão é: a interação com o jogo das frases escritas é parte do espetáculo? É estratégia para uma das cenas? Não, não era, mas... quem sabe? Como propõe Lehmann (2007) sobre a estética do teatro pós-dramático:

Representação e presença, reflexo mimético e atuação, o representado e o processo de representação: essa duplicação, tematizada radicalmente no teatro do presente, tornou-se um elemento essencial do paradigma pós-dramático, no qual o real passa a ter o mesmo valor do fictício. Contudo, o que caracteriza a estética do teatro pós-dramático não é a aparição do 'real' como tal, e sim sua utilização auto-reflexiva (Lehmann, 2007: p. 167).

É ainda Lehmann que afirma sobre a diferença de percepção da leitura para o teatro;

A percepção do teatro também se diferencia fundamentalmente da leitura pelo seguinte motivo: o texto pode provocar choque, excitação, confusão, mas do ponto de vista da recepção estética essas coisas se convertem em formas de reflexão; já a corporeidade espaço-temporal do processo teatral encerra o esquema inteligível do que é percebido em um momento vital afetivo. Esse é um fato determinante para a lógica de significação do teatro. O sentido da cena está ligado aos dados materiais do palco (Lehmann, 2007: p. 178).

Elementos da cena

A busca pelas músicas que fariam parte do espetáculo foi outro desafio. Era preciso perceber a função dramaturgica das escolhas e também entender 'música' como evento sonoro – vocal, instrumental, de ruídos, tudo que fosse audível.

É preciso chamar música o conjunto de todos os elementos e fontes sonoras: os sons, os ruídos, o meio ambiente, os textos (falados ou cantados), a música gravada (irradiada por alto-falante), etc. A música deve pois ser entendida mais amplamente no sentido de soma organizada e, se possível, voluntária, das mensagens sonoras que chegam ao ouvido do auditor (Frize in Pavis, 2003: p.130).

Nessa perspectiva, foi pensada até música instrumental ao vivo, mas a dificuldade futura para circulação do espetáculo eliminou essa possibilidade. Para esta montagem privilegiou-se a música nas funções de caracterização de atmosfera, efeito sonoro, efeito de contraponto e até como foco central da cena. Nesta última característica a música é o centro de atenção e os atores/bailarinos integram a teatralidade às exigências sonoras.

Primeiro foi discutido as possíveis intervenções musicais e suas formas (música, ruídos, grunhidos) no espetáculo. Também se pesquisou a influência possível do som sobre a imagem e vice versa; as ligações entre cenas; sons que seriam gravados ou ao vivo, enfim, como seria essa 'partitura musical' da encenação.

Tudo contribuindo para a construção ou desconstrução do ambiente e dos personagens. Conforme coloca Castarède *apud* Pavis (2007):

Os diversos humores evocados pela música – alegria, dor, angústia, desejo, satisfação, plenitude – podem ser relacionados seja a uma continuidade do Ego (se falará então de música integrativa), seja a um Ego fragmentário, explodido, estourado (se falará então de música desintegrativa) (Castarède *apud* Pavis, 2003: p. 133).

Mas, sem sombra de dúvida, o elemento mais difícil de acertar foi o ritmo, pois é invisível e interior: "O ritmo geral da encenação, essa 'corrente elétrica' unificando os diversos materiais da representação, dispondo-os no tempo sob a forma de ações cênicas, torna-se o sistema geral da encenação, o que organiza corpos se deslocando no tempo e no espaço de uma cena" (Pavis, 2003: p. 134).

É Meyerhold quem melhor descreve esse elemento:

Um espetáculo organizado de modo musical não é um espetáculo no qual se faz música ou então se canta constantemente por trás da cena, é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, um espetáculo cujo tempo está organizado com rigor. (...) O encenador deve sentir o tempo sem tirar o relógio do bolso. Um espetáculo é uma alternância de momentos dinâmicos e estáticos, e os

momentos dinâmicos são igualmente de diferentes espécies. É por isso que o dom do ritmo me parece ser um dos mais necessários para o encenador (Meyerhold apud Pavis, 2003: p. 134-135).

Esse instrumento vital do encenador é o que define o encadeamento de ações físicas dentro de uma duração definida, o que pode ser acelerado ou ralentado, mas percebendo que isso não é uma questão de alteração de velocidade, mas sim de momentos mais acentuados ou menos acentuados.

No momento, os resultados das investigações em curso apontam caminhos teóricos, práticos e metodológicos para o campo acadêmico e artístico da pesquisa em dança- teatro, bem como o desenvolvimento de novos projetos de pesquisa e extensão em espaços formais e informais de ensino da dança e do teatro em interface. Os membros do grupo também participam de outros núcleos e projetos de pesquisa tecendo assim, relações de contínuo intercâmbio, fator fundamental para qualquer investigação.

Ainda não se sabe como ficará o espetáculo, muita coisa ainda está por vir, a investigação continua com sua singular proposta auto organizadora. Entre erros, acertos e descobertas, como em qualquer processo, estamos caminhando, movidos por um texto que se reabre sem cessar a uma multiplicidade de sentidos. Como a natureza humana, impossível saber o amanhã, maravilhoso não saber qual será o amanhã. Uma certeza nos acompanha a imensa felicidade do processo criativo.

Referências bibliográficas

ABREU, Luis Alberto de. *A Restauração da Narrativa*. In www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml, consultado em 08/10/2011.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

GLAESER, Célia Flud. *O Encontro Marcado*. In www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/o/o_encontro_marcado, consultado em 07/10/2011.

HIRSCH, Linei. *Transcrição teatral: da narrativa literária ao palco*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1987.

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

PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SABINO, Fernando. *O Encontro Marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1984.