



UNIVERSIDADE CÂNDIDO MENDES

CURSO DE TEATRO

TATIANA MEY ALVIM

PREPARAÇÃO PARA A NARRATIVA: Experimentação e análise de alguns procedimentos de criação do ator rapsodo.

Rio de Janeiro

2014

TATIANA MEY ALVIM

PREPARAÇÃO PARA A NARRATIVA: EXPERIMENTAÇÃO E ANÁLISE
DE ALGUNS PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DO ATOR RAPSODO.

Trabalho de conclusão de Curso para a Escola
de Teatro

Orientador: Prof. José Luiz Rinaldi

Rio de Janeiro

2014

2014

TATIANA MEY ALVIM

PREPARAÇÃO PARA A NARRATIVA:
Experimentação e análise de alguns procedimentos de criação do ator rapsodo.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. José Luiz Rinaldi

Prof. Cecília Gusmão Wellish

Prof. Oscar Saraiva

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo a José Luiz Rinaldi, meu Orientador e Mestre, que participou da minha formação acadêmica desde o primeiro momento e me motivou a nunca desistir, mesmo na busca do improvável.

Agradeço à Luisa Vasconcelos, parceira de trabalho que me abriu tantos caminhos nessa pesquisa.

À Hudson Salustiano, que me inspira e me diverte em todos os exercícios e cenas.

Aos meus colegas de classe: Aimée Serafim, Leonardo Bauberguer, Luis Carlos Ayres e Roberta Alves por esse processo de troca e generosidade.

Às minhas amigas atrizes mais incentivadoras e incríveis que eu poderia pedir, que me ajudaram e inspiraram em todos os momentos de crise desse trabalho: Karina Ramil e Luiza Maldonado.

Ao maravilhoso Igor Cosso, que não só me ajudou a conceber o cenário, mas que esteve presente me estimulando de todas as formas ao longo desse processo.

Aos meus queridos professores que tanto me ensinaram ao longo desses últimos anos: Cecília Gusmão Wellish, Eduardo Vaccari, Maria Assunção e Oscar Saraiva.

E, principalmente, à minha família, que me motivou, incentivou e me deu forças pra seguir em frente em todos os momentos.

RESUMO

PREPARAÇÃO PARA A NARRATIVA: Experimentação e análise de alguns procedimentos de criação do ator rapsodo.

Este trabalho analisa alguns procedimentos de criação do ator narrador presente na Tese de Doutorado de título “Caminho pedagógico para formação do ator narrador”, de Nara Keiserman. Através de exercícios, experimenta-se e identifica-se o possível descolamento da ligação intrínseca entre texto e corpo proposta por Keiserman, com vistas à ampliação das perspectivas de expressividade corporal.

Palavras chave: Narrativa, Procedimento, Criação, Ator, Rapsodo.

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

TÍTULO DO TRABALHO:

subtítulo do trabalho, se houver

Palavras chave:

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	7
2.	Proposta Metodológica	8
3.	Memorial	30
3.1.	Primeira Semana	37
3.2.	Segunda Semana	50
3.3	Terceira Semana.....	55
3.4	Quarta Semana	72
3.5	Quinta Semana	79
3.6	Sexta Semana	86
3.7	Sétima Semana	XX
3.8	Oitava Semana	XX
3.9	Nona Semana	
3.10	Décima Semana	
3.11	Décima Primeira Semana	
3.12	Décima Segunda Semana	
3.13	Décima Terceira Semana	
4.	Conclusão	
5.	Bibliografia	
6.	Anexos	
6.1	Exercícios	
6.2	Contos	

INTRODUÇÃO

Desde o primeiro período tenho dificuldades em perceber e utilizar o corpo em meu favor. Ao longo dos anos, fui percebendo que o que mais me intrigava nos espetáculos que eu admirava era a capacidade dos atores de fazerem qualquer coisa tornar-se visível a partir do próprio corpo.

Escolhi o estudo da narrativa pela confiança de que seus procedimentos são meios potentes para investigar o trabalho de atuação no âmbito criativo-expressivo. Busco, principalmente, novos agenciamentos para o meu trabalho corporal.

Para que eu possa embasar a pesquisa, escolhi algumas referências orientadoras. A principal direção foi “Um caminho para a formação pedagógica do ator narrador”, de Nara Keiserman, principalmente pelas suas “recusas”, que são compatíveis com o meu desejo de trabalho.

A primeira recusa de Keiserman é a “idéia de reprodução do real”. Culturalmente, estamos acostumados ao mundo moderno onde o naturalismo e o realismo imperam em diversos âmbitos artísticos. Acredito que isso se dê por diversos motivos, incluindo a supremacia da televisão e do cinema que vêm crescendo cada vez mais, principalmente nos últimos 60 anos. Por isso, também, apesar do número crescente de pessoas interessadas no fazer teatral, o teatro vem, cada vez mais, lutando por espectadores.

Acredito que essas sejam razões fundamentais para que o teatro tenha, de certa forma e de uma maneira geral, se estagnado na busca de tentar “competir” com as outras artes. A busca da reprodução do real pode ser, então, a meu ver, uma tentativa de se igualar às outras artes mais naturalistas em busca de público.

De qualquer forma, o potencial teatral está no *jogo*, no estabelecimento de convenções entre ator e público, sejam estas realistas ou não. A busca aqui, então, é pelo prazer do *jogo*.

Keiserman afirma que, pelo treinamento rapsódico, a tendência das apresentações de seu grupo tomavam um cunho, de certa forma, performático. Acredito que isso se dá, em grande parte, pela sua segunda recusa: “A necessidade imperiosa da fabulação” (KEISERMAN, 2004, p.303). Isso se dá pelo constante emprego de “quebras” em seus espetáculos – reflexo da pesquisa da companhia de Keiserman sobre Brecht - onde o enredo pode ser inexistente ou apenas indicado aos espectadores, cabendo à eles, preencher as

lacunas quando necessário.

A terceira e mais significativa recusa para este trabalho é a da “ligação intrínseca entre textualidades verbal e gestual.” (KEISERMAN, 2009, p. 303). Essa pode ser, a meu ver, a maior dificuldade e, ao mesmo tempo, a maior busca deste trabalho.

A fala e o corpo não necessariamente devem comunicar a mesma coisa para o espectador. Nós, atores, trabalhamos com duas possibilidades – a princípio – de pesquisa distintas: a verbal e a corporal. Muitas vezes nos concentramos em buscar uma harmonia entre ambas quando, na verdade, ignoramos o leque de possibilidades que se abrem na nossa frente: poderíamos, por exemplo, criar um hiato entre essas ações ou fazê-las se complementarem ou, ainda, contradizerem-se.

Cada uma dessas escolhas leva à uma diferente recepção do espectador, então, ao invés de nos contentarmos em “contar uma história” como forma de narrativa, este trabalho visa, acima de tudo, uma pesquisa sobre as diferentes formas de entrelaçamento entre possibilidades verbais e corporais, mas, pela limitação de tempo, contento-me em, nesse momento, focar nas ações corporais como produtoras de significados.

Disponho, ainda, de algumas referências complementares, como textos de Luis Arthur Nunes, diretor o “Núcleo Carioca de Teatro”, onde Nara Keiserman trabalhou como atriz de 1991 a 2001; alguns outros textos de Keiserman, artigos de José da Costa, dentre outros que focam o olhar crítico no trabalho do ator rapsodo.

2. Proposta Metodológica:

O objetivo principal deste trabalho – como já mencionado – é pesquisar como meu corpo e voz são capazes de contar uma história, sem que os gestos sejam ilustrativos do texto que virá a ser trabalhado.

A partir daí, venho coletando informações sobre o processo de quem já tem vasta experiência nesse campo narrativo, e como a maior inspiração desse trabalho, já dito anteriormente, é a Tese de Doutorado de Nara Keiserman.

Decidi, a princípio, que esse trabalho seria feito em dupla, com minha colega de classe Luisa Vasconcelos. Mas, depois de algumas semanas de pesquisa, caminhos encontrados e orientações, descobrimos que esse momento juntas foi muito importante

para iniciarmos a pesquisa mas que, dali em diante, estaríamos sozinhas. Portanto, durante alguns momentos desse memorial, falarei do trabalho inicial realizado em dupla e, após a sétima semana, abordarei somente a minha pesquisa individual.

Enquanto juntas, definimos o primeiro cronograma e escolhemos alguns pontos para reflexão e trabalho nessas semanas. Para todo o processo, pretendemos focar, retirando da Tese de Doutorado de Nara Keiserman, “Caminho para a formação pedagógica do ator narrador”, alguns exercícios pontuais já que, apesar de nosso desejo de experimentar todos capítulos, deveríamos concentrar nossa pesquisa em apenas um ponto, por uma limitação de tempo para a entrega deste trabalho. São eles:

1. A partir de uma sequência de músicas que nos instigam, investigar quais movimentos surgem voluntariamente através dos estímulos sensoriais percebidos por cada uma durante o exercício. Os movimentos são de caráter improvisacional, podendo seguir algum padrão já experimentado durante o processo.
2. Acrescentar ao exercício anterior um objeto a ser explorado de forma a inserir-se no universo do conto escolhido.
3. Experimentar diversos exercícios de diferentes formas de “narração” sugeridos por Keiserman, a serem especificados ao longo do Memorial.
4. O método das “Manipulações”, também especificado ao longo do Memorial.

Acreditamos que assim, abriríamos caminho para a descoberta de novas possibilidades para o corpo, que toma a narrativa como principal circunstância, já que: “*A gestualidade que resulta da sua execução oferece um imenso arsenal de recursos de linguagem para o estabelecimento da gramática corporal do ator rapsodo.*” (KEISERMAN, 2004, p.45).

Os exercícios foram feitos com registro diário para coleta de gestos significativos. Após esse primeiro momento de pesquisa, acrescentamos aos exercícios um texto e um universo a serem trabalhados. A periodicidade de trabalho estabelecida foi de três vezes por semana, com duração média de 3 horas por dia, sendo a primeira hora fundamental para os aquecimentos. Em seguida, estudamos os procedimentos sugeridos por Nara Keiserman citados acima e, em um último momento, tentei transpôr o material de pesquisa para o exercício cênico.

3.1 – PRIMEIRA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) Narrar uma história simples.
- 2) Narrar um conto já existente.

O primeiro exercício foi baseado no meu desejo de trabalhar com a narrativa. Pedi a cada um que contasse uma história - pessoal ou não - e os outros deveriam prestar atenção no corpo de quem estivesse contando, tentando descobrir se aquela história era verdadeira ou falsa. Todos contaram histórias verdadeiras, ocorridas consigo mesmo ou pessoas próximas.

As observações a partir desse exercício foram:

- A. Nas instruções anteriores à prática, dependendo da postura que o orientador do exercício tem, o resultado será completamente diferente. Por exemplo: Comunicar para os participantes, antes do exercício, que eles terão que descobrir se aquela história é verdadeira ou comunicar como uma segunda etapa, depois de as histórias já contadas.
- B. Mesmo que a história seja pessoal, se ela for contada na terceira pessoa, há um **distanciamento** natural – para o espectador - daquele que conta e o que sofre a história.
- C. A história real contada na primeira pessoa aproxima o espectador do “personagem”, principalmente quando o ator, envolvido no que conta, tem as pausas psicológicas naturais de quem relembra e raciocina, tornando as reações espontâneas¹ a quem assiste, como por exemplo, o corar ao contar algo de que se envergonha, a risada que vem da lembrança do momento, etc.

A pergunta que surgiu a partir do exercício foi: “Qual o limite entre o verídico e a mentira? Como saber?”. Por enquanto, contento-me com essa pergunta, que poderá ser desenvolvida em outro momento.

¹ A palavra “espontâneo” tem uma amplicidade de significados e não deve ser confundida em nenhuma hipótese com: maquinal, automático, mecânico, desafetado, etc. Devemos lembrar, inclusive que a espontaneidade extrema é o próprio oposto do trabalho do ator, e que o lugar da cena teatral é suscitado a partir do exercício e da preparação para tal.

Outra questão acerca do exercício foi levantada a partir da reflexão do que seria a “narrativa” em si. Essa palavra nos traz muitos significados, inclusive a imagem do “contador de histórias”, o que é completamente diferente da minha proposta de estudo. Contar uma história – desse ponto de vista do “contador” - não exige, necessariamente, que o corpo esteja inteiramente envolvido com as ações narradas. Já o tipo de narrativa da qual estamos propensos a pesquisar, a palavra acaba virando pano de fundo para a performance do ator. A imagem corporal é o foco.

A próxima prática foi trazer um exercício que expunha o que viria a ser nosso desejo de trabalho. Optei por um texto de Luís Fernando Veríssimo chamado “Thunderboy”. As observações acerca dessa proposta foram:

- A. O corpo físico não responde como a mente quer. Paralisia da cintura para baixo.
- B. Falta de precisão nos movimentos, tudo foi muito improvisado. O texto predomina e o corpo fica “abandonado” aos estímulos e à inconsciência do fazer.

A busca que me instiga passa a ser, então, no estudo da narrativa, descobrir as possibilidades do corpo junto ao texto, não necessariamente ilustrando o que o texto diz mas, criando uma história paralela à ele com o corpo, sem descartar as noções básicas de “presença” e sempre buscando perceber os estímulos e respondê-los quando sentir necessidade.

3.2 – SEGUNDA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) Alongamentos e saudação ao sol.
- 2) “Manipulações” (Anexo 6.1.1.2)
- 3) Exercícios da “Aula 1” (Anexo 6.1.1.6)

Luiza Vasconcelos e eu nos juntamos para pesquisarmos nosso tema juntas. Preparamos nosso cronograma e decidimos iniciar os exercícios a partir de alongamentos e saudações ao sol.

A busca por procedimentos narrativos nos fez experimentar o método das “Manipulações”², como já dito, proposto por Nara Keiserman. Descobrimos algumas maneiras de se trabalhar esse método: manipulação de contato contínuo até a formação da imagem e manipulação de toque. Optamos por explorar a primeira opção.

Decidimos iniciar pelos dois momentos primários do exercício, que seriam os modelos “Morto” e “Macaco”. No primeiro, pudemos observar a disponibilidade do corpo à resposta dos estímulos. O movimento do manipulador era contínuo, formando uma linguagem com o corpo do manipulado e, logo, já se tornava difícil estipular a força exercida pelo manipulador e a que o corpo do manipulado cumpria para manter a fluidez do movimento, leve.

Descobrimos a partir dessa etapa, - mesmo que ela não tivesse essa finalidade - algumas imagens interessantes em questão de linguagem cênica, que poderiam ser utilizadas em narrativas com os verbos específicos.

Já na etapa “Macaco”, sentimos uma maior sensação de tensão presente nos movimentos, reflexo talvez da posição inicial das pernas e da base bem plantada no chão. A diferença de fluidez do movimento nas duas etapas é essencial para entender a relação manipulador-manipulado, uma vez que ambos tem limitações que devem ser respeitadas.

Compreendemos também que existem movimentos que indicam múltiplos significados, dependendo apenas da posição escolhida e da situação em que se é colocado como boneco. Esses movimentos podem ainda ser experimentados ao mesmo tempo por diversos atores, imprimindo diferentes significados que podem, ou não, se complementar. A leitura de cada pessoa a partir do mesmo gesto pode ser extremamente divergente.

Logo após os exercícios de manipulação, focamos nossos estudos em experimentar os exercícios sugeridos por Nara Keiserman em sua “Aula 1” (KEISERMAN, 2004, p.407), que incluíam aquecimentos individuais, coletivos e um exercício básico de narrativa em primeira e terceira pessoa³.

Observamos que a história, quando contada na primeira pessoa, encaixava-se num universo particular para o espectador, que era, conseqüentemente, envolvido para dentro da

² Descrição detalhada dos exercícios disponível em anexo.

³ Idem.

história. Por outro lado, quando contada na terceira pessoa, havia um distanciamento natural do personagem para o que conta, criando a imagem, exatamente, de um boneco.

Além disso, foi observado que: uma história contada na primeira e depois na terceira pessoa, faz com que haja uma mudança involuntária na voz e no corpo do ator enquanto ele conta. Em alguns momentos, perde-se muito facilmente as imagens que haviam sido conquistadas na primeira pessoa.

3.3 TERCEIRA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) Aquecimento individual.
- 2) “Jogos Improvisacionais de Narração” (Anexo 6.1.1.1)

A partir da leitura de diversos contos/crônicas/peças de Caio Fernando Abreu, Clarisse Lispector, Ionesco, optamos por dois textos de Caio Fernando Abreu: “Sobreviventes” e “Anotações sobre o amor urbano”.

Escolhemos os trechos dos textos que seriam utilizados para a pesquisa daqueles primeiros dias a partir da definição de Keiserman de que “Os atores foram decorando aquilo de que mais gostavam, sem critério pré-estabelecido de uma divisão dos textos entre eles.” (KEISERMAN, 2004, p.274). Trabalhamos em cima das imagens corporais que vinham à nossa mente no momento da leitura.

Enquanto uma lia, a outra buscava simultaneamente gestos extra-cotidianos que complementassem a história ouvida. A partir de uma partitura construída pela pesquisa dessas imagens, quando oferecemos nossas experiências à turma e ao orientador, percebemos que a maneira com que estávamos conduzindo o exercício, nos levava à um caminho corporal ilustrativo da fala.

Com essa conclusão, decidimos experimentar outros exercícios. Sem nos preocuparmos com a construção de uma cena, a princípio, focaríamos nas práticas que nos possibilitassem a compreensão da atmosfera do conto, a partir de ações que tentassem “exteriorizar” as sensações do texto.

3.4 QUARTA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) Aquecimento individual + Saudação ao sol.
- 2) Exercícios de contato. (Anexo 6.1.2.2)
- 3) Exercício da Escrita Automática⁴

Aquecimento: saudação ao sol e exercícios encontrados no artigo de Nara Keiserman: “Teatro Gestual Narrativo”, que trabalham com as noções de impulso; equilíbrio/desequilíbrio; apoios; quedas; peso/contrapeso.

Todos os movimentos deveriam envolver a participação minha e de Luiza, ambas em busca da descoberta de um peso, ritmo e fluência que exprimissem o universo do conto escolhido. Buscamos nesses exercícios imagens que as frases do texto nos traziam. A partir daí, cada uma fez sua própria partitura de gestos significativos encontrados. Partiturei, assim, o terceiro parágrafo do texto “Anotações sobre o amor urbano”.

Ao apresentar o trabalho para nosso orientador, percebemos que a forma com que estávamos trabalhando, nos levaria à forma e, ao mesmo tempo, estava se distanciando do conceito da narrativa que buscávamos e das “Recusas”, já mencionadas, de Keiserman.

Os movimentos descobertos a partir da pesquisa baseada na “supremacia do texto” não nos traziam a ambiguidade desejada, nem o distanciamento. Era construir “formas” corporais que contavam a mesma coisa que o texto. Percebo uma grande dificuldade de me desvencilhar do texto.

O caminho seguido, então, foi o de, ao invés de ilustrar o texto, buscar as *sensações* que ficam a partir de cada frase escrita por Caio Fernando Abreu, e experimentá-las a partir de ações que nos trouxessem um circunstância física condizente com o que acreditamos ser equiparável ao das personagens.

O “Corre, corre” que inicia o quarto parágrafo do texto “Anotações sobre o amor urbano” então, se tornou uma ação a ser explorada. Corri pela sala e quando o espaço ficou

⁴ Esse exercício foi sugerido pelo colega de classe Leonardo Bauberguer e prioriza a escrita pós experimentação, sem vetar possibilidades. O ator acaba o exercício e escreve tudo que vem à mente após a vivência, sem filtros.

pequeno, corri pelo corredor da faculdade diversas voltas. E ia testando maneiras de expressar o “pensei em você” - também trecho do texto de Caio Fernando Abreu, terceiro parágrafo – nessa circunstância que a corrida trazia. E dessa corrida, do cansaço e esgotamento por ela causados, no exercício da escrita automática do que estava latente ainda, o “Pensei em você” se transformou em: “Suor, ofegar, correr de mim, correr de você. Pensei em você. Merda. Corro muito. Por aí. Suor. Ofegar. Correr de mim. Correr de você.”. Segui adiante no exercício. Corri mais e mais, até não aguentar mais ficar em pé. Encontrei meu Orientador na sala que ele estava e resolvi dar continuidade ao texto que tinha vindo antes: “Eram exatamente 15:15h da tarde quando eu pensei em você. 17:17; 20:20; 11:11 eu não tenho dúvida. Meia noite eu tenho certeza que você tá sonhando comigo. Perdi. Que é pra ver se você volta.”

Depois de um ensaio que tivemos nessa semana, tentamos construir uma “partitura” para o que estávamos planejando. A essa altura, percebo que a minha ansiedade, o meu nervosismo e medo, como atriz, têm falado mais alto do que o próprio processo de pesquisa. Ansiamos por um resultado, por uma “cena boa” e esquecemos que o trabalho está, de fato, no dia-a-dia.

Essa ansiedade nos leva à uma fuga – mesmo que inconsciente - do próprio trabalho. Buscamos, pela comodidade, o mais fácil, o que já sabemos fazer, os “truques” que funcionam. Há uma dificuldade de se manter no desconforto, no risco, e uma tendência de controlar todos os movimentos em cena.

Pensando nessa questão, podemos tentar refletir sobre a busca de uma “inteligência cênica”. Nem sempre a “inteligência” da vida se encaixa como a melhor opção para o ator em cena, já que, se o público percebe o ator “raciocinando”, controlando a cena, ele imediatamente perde o interesse pelo trabalho. A “inteligência cênica” que busco é no sentido de saber lidar com imprevistos, mas nunca tendo em vista um controle, no sentido de uma partitura fechada e uma não-disposição de relação com o público, muito pelo contrário.

O ator deve ter consciência de seus padrões próprios para que, na troca com o outro, descubra como sair deles e se integrar com o desconhecido, descobrindo novas possibilidades dentro das próprias capacidades. Devemos deixar que os estímulos cheguem em nós, sem afobação, para que, depois de muito trabalho, possamos garimpar as preciosidades do nosso fazer e ofertá-las ao público.

3.5 QUINTA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) Aquecimento individual
- 2) Exercícios de contato. (Anexo 6.1.2.2)
- 3) “Manipulações” (Anexo 4.1.1.2)
- 4) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais” com “Música” (Anexo 6.1.1.4 e 6.1.1.5)

Além das habituais experiências com “Manipulações”, nos preparamos para os exercícios retirados da tese de Nara Keiserman já citada, que trabalham a manipulação de um objeto com intervenção de músicas⁵. Meu objeto, inspirado pelo universo do conto, foi um lençol. O objeto escolhido por Luisa foi um caixote. As músicas passaram de Ludovico Einaudi, Tchaikovsky à Marisa Monte e Adriana Calcanhoto.

Sobre o trabalho semanal com os objetos, descobrimos diversas possibilidades de ações físicas com os objetos. Havia a dificuldade de ser influenciada pela música, pelo objeto e, ao mesmo tempo, pela minha companheira de pesquisa que ali estava. Havia uma exigência de que eu me entregasse completamente ao objeto, não mandasse nas transições, e que, ao invés de tentar conduzir o exercício, deixasse que o lençol o fizesse. A escuta de ambas estava extremamente comprometida, já que, o trabalho com o objeto tinha tomado um cunho, de certa forma, individual, pela escolha dos objetos e do modo de trabalho.

Aqui nosso trabalho começa a apresentar algumas dúvidas. Quando as duas envolvidas assumem trabalhos diferentes, com relação aos objetos e contos, o exercício

⁵ Tenho sido tendenciosa à exercícios que prezam a ação como construtura cênica central, já que venho sendo influenciada pela leitura paralela de diversos pensadores teatrais modernos. Portanto, fico tentada à experimentar diversas formas de se trabalhar com ações e com inúmeros materiais diferentes (e objetos) que me vêm à mente a partir da leitura do conto de Caio Fernando Abreu. São eles: taças de vidro quebráveis, mesa, cadeiras, buquês, copos, batom, cigarros e telefone. Acredito que, apesar do tempo ser curto, posso tentar experimentar pelo menos mais um ou dois objetos além do lençol, que, junto com ele, podem facilitar a preparação cênica do conto.

passa a ser individual ou devemos procurar nos relacionar entre si com os objetos? Esse seria o próximo passo ou já deveria ter se estabelecido a relação?

A música também foi alvo de questionamentos. Até aonde Marisa Monte, Adriana Calcanhoto e Tchaikovsky nos colocavam no universo desejado? Elas traziam uma qualidade para o corpo que não nos pareceram tão interessantes para o trabalho. E além disso, fico receosa de trabalhar com músicas conhecidas pelo público, pois elas podem remeter à algo muito específico da vida de cada espectador, impedindo, talvez, a possibilidade de estabelecer a música como linguagem. Por isso, optamos por trabalhar músicas diferentes, vindas de outras referências, para a próxima semana.

Nesse momento começamos também a pensar no cenário e em possíveis investigações com objetos que produzissem luz/som. O objetivo agora era começar a entender a “atmosfera” do conto, para que se pensasse o trabalho a ser feito a partir dela, e não a partir de uma partituração da fábula. Até porque, os contos escolhidos para serem trabalhados de Caio Fernando Abreu não apresentam fábulas da maneira convencional. Como define Keiserman: “Eles não possuem propriamente um enredo. São construídos de ações interiores, atmosferas, sentimentos, afetos.” (2004, p.283). Pretendemos explorar o objeto como possível elemento significativo do universo do conto, resignificando o gesto em relação à história contada.

3.6 SEXTA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) “Manipulações” (Anexo 6.1.1.2)
- 2) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais” + “Música” (Anexo 6.1.1.4 e 6.1.1.5)
- 3) Introdução do conto “Anotações sobre o amor urbano”, de Caio Fernando Abreu no exercício de “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais”.

Optamos por continuar a trabalhar as “Manipulações” juntas mas, experimentar o exercício com objeto e música individualmente. A música escolhida para o trabalho dessa semana foi o cd “O Alumioso”, de Di Freitas.

Sobre os exercícios de “Manipulações”, fiz algumas observações do momento, são elas:

1. Na posição do “Morto”, sendo “Manipulada”, o peso do corpo deve estar totalmente entregue ao chão. Esse é o primeiro passo para que, como bonecos, não conduzamos o movimento. Como “Manipuladora”, descobri o quanto é difícil lidar com o corpo do outro. A entrega do “boneco” deve ser total para que, como condutora do exercício, possa sentir o peso real do outro, o que não é possível se ambos estiverem tentando conduzir o movimento. É complicado ainda saber o limite de outro corpo, causando um grau de tensão muito grande ao “manipulador”, que tem a confiança do “manipulado” de que não o machucará.
2. Na etapa “Macaco”, como “manipulada”, descobri algumas “formas” corporais não-cotidianas para ações simples, por exemplo: chamar um taxi. Descobri ainda o quanto uma mesma “forma” pode ser utilizada para diferentes imagens. Por exemplo: o mesmo movimento, que pode indicar um salto, pode também ser identificado como um animal, como uma reverência, e etc. Nesse exercício, minhas capacidades ficaram um pouco limitadas pela posição inicial que ele impõe. Nesse exercício, ainda, tivemos algumas dúvidas com relação à “flexibilidade” do movimento e da imobilidade. O toque do “manipulador” pode sugerir diversas qualidades diferentes, e, quando nos atemos à uma delas, fica a dúvida se não estamos limitando outras possibilidades de contato. De qualquer forma, optamos nesse momento por trabalhar o contato sugestivo, ou seja, a pressão, o tempo e as partes do corpo envolvidas no toque, que são qualidades a serem consideradas pelo “manipulado” quando fosse responder aos estímulos. Como “manipuladora” dessa etapa, percebi algumas imagens que poderiam ser utilizadas em uma narrativa a partir de alguns verbos. O interessante, é que além de traduzirem o verbo, independente da expressão facial do “manipulado”, algumas “emoções” também se abrem como possibilidades do ponto de vista do observador.
3. Quando estudamos o “Bêbado”, enquanto “Manipulada”, percebi que a parte do corpo que deveria conduzir meus movimentos era a bacia. Não podia, entretando, deixar que a ela fosse a única condutora do exercício, já que o objetivo inicial é

responder aos estímulos recebido pelo “Manipulador”. O “Bêbado” é uma conexão fortíssima entre os dois envolvidos no exercício, e devemos tomar cuidado para não conduzir sozinho o caminhar. É difícil encontrar o estado de desequilíbrio constante, sendo necessárias intervenções do “Manipulador” em diversos movimentos para preservar o “Manipulado” – que deve estar completamente disponível e entregue - de cair e se machucar. Como “Manipuladora” fica a dúvida: Qual a força necessária para que o estímulo desejado dessa etapa se dê? Em caso de dispersão, como trazer o “Manipulado” de volta ao contato?

4. A fase “Impulso” foi a que mais trouxe diversão para o ambiente de trabalho. Como “Manipulada”, fica nítido nesse momento quando tentamos conduzir o movimento. Por isso, a respiração e a busca por uma qualidade de leveza da parte deste primeiro nos traz para o presente, e facilita a troca entre os dois envolvidos, clareando, de certa forma, a qualidade do toque e da necessidade de resposta do corpo. Outro fato interessante é que, depois de um tempo explorando essa condição, estabelece-se um código entre os dois atores ali presentes, de qualidade de toque e de resposta, e, uma vez quebrado, a relação ator-boneco se perde, necessitando da respiração dos envolvidos e de um reestabelecimento do código. Como “Manipuladora”, a impressão que me ocorre é que meu objetivo é mais sugerir um impulso do que tentar formar imagens corporais e, a partir desse impulso, o “Manipulado” irá responder da sua própria maneira, criando posições inusitadas e, conseqüentemente, imagens não-cotidianas, não pensadas, tanto para quem observa, quanto para quem exercita. Interessante é que, nessa etapa, a relação com a música fica mais clara e, dependendo da percepção dos estímulos de ambos os participantes, um jogo se estabelece. A música pode ser utilizada para diversas experimentações, como por exemplo, nessa etapa, a de “Manipulador” toca no tempo enquanto “Manipulado” responde no contra-tempo. Existem ainda inúmeras possibilidades de jogo/relação entre os dois atores e a música. Devemos acrescentar que o “Impulso” sugerido pelo exercício, para nós, foi uma busca de extensão do movimento e não tem resposta.

Além da exploração de objetos e estímulos musicais, tentamos ainda, introduzir algumas falas do texto de Caio Fernando Abreu, “Anotações sobre o amor urbano”, e percebemos que devemos ser ainda mais cautelosas com os trechos que escolhemos. O que ele oferece para a narrativa com o objeto?

Além disso, percebemos que, na apresentação para o Orientador e turma, quando tentamos fazer os exercícios e, ao mesmo tempo falar sobre eles, demonstramos um exercício e não o investigamos. Portanto, nos próximos exercícios, devemos focar na imersão do mesmo, e não caminhar para a demonstração. O trajeto é mais importante do que o ponto de chegada, então, devemos cuidar para não antecipar os movimentos.

3.7 SÉTIMA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) Aquecimento
- 2) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais” (Anexo 6.1.1.5)

Essa semana me trouxe uma reflexão sobre o limite - que eu ainda venho tentando descobrir, que é a diferença entre personagem x narrador e ator dramático x ator narrador. Em alguns momentos do trabalho, essa diferença é clara mas, ao mesmo tempo, é complicado colocar no papel. As palavras soam traiçoeiras. Me parece, a princípio, que o ator narrador tem um distanciamento da fábula e uma preocupação com ações extracotidianas que os ajudem a contar uma situação de forma mais “generalizada”. Já o ator dramático é mais apegado à detalhes de fatias de vida. O personagem não sabe seu destino, já o narrador sabe o destino de todos os personagens. “O que se evidencia é que aquilo sobre o que se fala já aconteceu, e os narradores conhecem o seu desfecho.” (KEISERMAN, 2004, p.318). De certa forma, a figura do narrador sempre me remete ao coro grego, já que, ambos são, de certa forma, uma generalização de algo, eles representam “tipos” por exemplo: o coro representa a cidade, os cidadãos, enquanto o narrador representa uma figura onisciente, onipresente, sábia da história que está a contar, é alguém que conhece, ao contrário do público, o começo, o meio e o fim da história.

Foi pensando nessas questões que comecei a semana refletindo e buscando caminhos no trabalho com os objetos, principalmente. Aquecemos com saudação ao sol e exercícios que visam a disponibilidade corporal retirados de “A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator” com orientação do colega Hudson Salustiano.

Sobre os exercícios de objetos, o caminho escolhido para nos guiar objetivamente foi o “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais” com o foco na “desnecessidade da lógica realista no uso corrente do objeto; um foco na busca de significados coerentes com o universo das peças [no nosso caso, dos contos] em jogo.” (KEISERMAN, 2004)

Com o meu objeto escolhido inicialmente, o lençol (acho importante ressaltar que o lençol é branco), descobri algumas ações muito interessantes para o trabalho de narrativa. A linha que percorri nesses dias foi:

1. Lençol como vestido: Ações: Vestir, cair a alça e assustar como se estivesse nua, abaixar para arrastar a cauda, provocar alguém da platéia com “eu aceito”;
2. Batidas com o lençol dobrado no ar;
3. Cobrir com o lençol (individualmente): parte inferior do corpo; parte superior do corpo; o corpo todo;
4. Com o lençol cobrindo o corpo todo, fazer movimentos sistólicos;
5. Dobrar o lençol;
6. Alisar o lençol;
7. Movimentar o lençol no ar;
8. Tentar sair debaixo do lençol e não conseguir (verbos: sufocar, lutar);
9. Lençol como véu;
10. Possibilidades de movimentos com o lençol sem usar as mãos.

Sobre as “Manipulações”, acredito que evoluímos no quesito do “contato” mas, algumas outras dúvidas surgiram, principalmente com relação à etapa “Macaco”. Qual a flexibilidade permitida no exercício? Na posição, o ator-boneco fica em pé? Tem mobilidade da parte superior ou é relaxada ao ponto de não manter nenhuma posição ereta?

Na etapa “Bêbado” percebi que havia uma afobação crescente no meu exercício como “manipulada”. É necessária uma respiração conjunta entre “manipulador” e “boneco”.

No “Impulso”, como “manipulada”, percebi os diferentes “graus” de resposta a partir do estímulo recebido. Devo tomar cuidado com o toque, do *como* o contato é estabelecido, a partir de quais partes do corpo, de quantos dedos, de quantas mãos, da pressão, do peso. O exercício deve trazer uma fluidez, o contato é junto e a resposta, como consequência da proposta, é junta também.

3.8 OITAVA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana:

- 1) “Manipulações”.
- 2) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais” + “Música”
- 3) Exercício de Narração. (Anexo 6.1.2.1)

Essa foi a semana do Exame de Qualificação. Nesses dias, refizemos todos os exercícios já realizados anteriormente e demos prosseguimento à pesquisa.

As questões levantadas pela banca acerca do trabalho, e que nos guiariam a partir desse momento foram:

- O exercício das “Manipulações” é/será utilizado por nós como um procedimento de criação ou de preparação do ator?
- Como transcrever, “criar uma ponte” entre o treinamento e o exercício cênico?
- Qual a metodologia para a construção do exercício cênico?
- Que tipo de atuação narrativa é essa que buscamos?
- Na linha de pesquisa, o que significa um “gesto significativo”? E a qual “dualidade da linguagem” nos referimos?

Tentarei aqui, brevemente, responder à algumas das questões levantadas pela banca, enquanto para as outras que não serão respondidas nesse momento, buscarei as respostas ao longo do trabalho daqui para frente.

O exercício de “Manipulações” nos servia como aquecimento e procedimento. Observávamos que a prática nos indicava um caminho para uma maior disponibilidade corporal, consciência do espaço, treinamento de resposta aos estímulos e, depois de determinado momento, de criação de imagens corporais não-cotidianas que poderiam ser utilizadas como elementos de criação do exercício cênico.

As ações encontradas no treinamento com o objeto estão sendo rememoradas todos os dias para que tenhamos um leque de ações possíveis de serem exploradas no conto

escolhido. Além disso, depois dessa primeira etapa com o lençol, pretendo experimentar outros objetos e expandir o universo do exercício.

A escolha pelo estudo dessa atuação narrativa é pela possível agilidade corporal e cênica que o gênero inspira. A busca é por uma atuação polissêmica, portadora de clareza nas diversas camadas de textualidade possíveis em uma atuação narrativa. (Para isso o exercício 6.1.2.1 do Anexo).

Quanto à dualidade da linguagem, instiga-me o trabalho corporal/gestual que não necessariamente imprime a mesma coisa que o trabalho verbal. A minha tendência, quando se pega um texto a ser trabalhado, é partitura-lo com gestos ilustrativos da fala. Vide as primeiras experiências relatadas neste trabalho, onde o resultado apresentado eram as primeiras impressões gestuais que tínhamos com relação ao trecho trabalhado. Buscamos então, uma desconexão de gestos e fala, podendo, por exemplo, exprimir corporalmente o estado do personagem e falar o pensamento do autor ao mesmo tempo, e vice-versa. Existem inúmeras possibilidades de jogo para o ator narrador, e essas devem ser experimentadas e, depois de um período de pesquisa, selecionadas cuidadosamente – sob o critério da capacidade de produção de significados – para o exercício cênico. Para esclarecer essa questão, ainda, cito Nara Keiserman:

(...) uso de uma linguagem fragmentada em que o enredo pode ser apenas sugerido ou mesmo inexistente; a possibilidade da música, por exemplo, e não o texto ser o ponto de partida para o estabelecimento do evento teatral; o investimento nas duas camadas de textualidades tidas como empreendimentos independentes para a comunicação com o espectador, o que possibilita a criação de diversos tipos de espaçamentos entre elas.

KEISERMAN, 2009, p.303

Devo relatar ainda, as escolhas feitas em função da cena. Cada escolha deve ser fruto de uma necessidade. Tanto em questões de escolhas cênicas do ator quanto em questões cênicas técnicas. É imprescindível fazer escolhas para que o trabalho aconteça mas, venho por aqui, retratar o anseio de invalidar diversas outras possibilidades quando uma decisão é tomada. A partir do momento que uma cadeira é colocada em cena, no meu ponto de vista, ela deve “comunicar” algo para o espectador. E não só em uma questão de estética, mas, sim, como um “localizador” espacial, ou como um objeto que traz diversos significados para a cena. Há o anseio de desenvolver o trabalho mas, ao mesmo tempo, o receio de “limitar” o espaço cênico e as possibilidades que ele traz. Por isso a importância

do desapego. O ator deve saber abandonar suas escolhas quando necessário, sem medo de recomeçar, de partir do vazio, assim, o trabalho será realizado de forma honesta com o espaço e sensações vividas.

As orientações da Banca de Qualificação foram que eu e Luiza fizéssemos um recorte ainda maior no nosso objeto de estudo. As “Manipulações” são um trabalho enorme e há, ainda, nessa altura, uma dificuldade na realização do exercício com relação ao toque, ao contato que é estabelecido e à fluidez do trabalho.

Fomos ainda encorajadas a excluir a música nesse momento e focar, principalmente, na exploração dos objetos como possível “construtor” cênico. Por isso, nos separamos aqui – por mais produtivo que nossos encontros tenham sido - e seguimos caminhos diferentes em nossas pesquisas, cada uma com seu objeto e suas pretensões. Luiza permaneceu em sua pesquisa com os objetos, enquanto eu, parti para a exploração não só de objetos reais, mas também de objetos imaginários. Os caminhos se separam mas as pesquisas continuam.

3.9 NONA SEMANA

Exercícios realizados nessa semana (a partir de agora, sempre sozinha):

- 1) Aquecimento.
- 2) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais”
- 3) Experimentação da prática dos exercícios até agora realizados no conto “Anotações sobre o amor urbano”.

Aqueci com orientação de Hudson Salustiano que propôs exercícios - embasados na sua pesquisa - que visam a disponibilidade corporal e a firmeza da base. Rememorei e aprofundi a minha pesquisa de exploração do lençol e inseri alguns exertos do texto de Caio Fernando Abreu a partir dos movimentos.

Da mesma forma que Keiserman sugere em sua Tese, defini três personagens – uma mulher, um homem e um menino de rua, o narrador - a partir do universo do conto e do autor, e um signo do zodíaco, a princípio relativo à personagem feminina, para me guiar em minhas buscas pelas ações físicas de cada personagem individualmente. O signo

escolhido para minha personagem feminina foi o signo de gêmeos. Descobri diversas características do signo e tentei experienciar fisicamente algumas a partir da pergunta: “Como essa tendência reverbera no físico da personagem Mulher?”.

Quanto à exploração de objetos, inseri na pesquisa uma mesa e duas cadeiras, para composição cênica do espaço, que está sendo concebida de acordo com sua funcionalidade e atrelada às sensações causadas pelo conto de Caio Fernando Abreu.

Percebi que a relação espacial muda completamente e que havia limitado as possíveis concepções de um espaço para a cena. A mesa me trouxe algumas possibilidades de ação, e um tema surgiu a partir das improvisações: A espera. O conto e os exercícios de “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais” me trouxeram possibilidades cênicas, como a interrupção de uma ação para outra, - relacionada, por exemplo- às características físicas encontradas a partir da exploração do signo – e uma continuidade dessas ações. Por exemplo: A partir da característica ‘inquieta’, desenvolvi a ação de alisar o lençol procurando imperfeições em sua superfície dobrada. As interrupções se davam com a contração da parte superior do corpo e com o olhar direcionado para a porta da sala em ritmo rápido. A ação só voltava a acontecer quando os músculos voltassem a um grau baixo de tensão e tudo se dava em ritmo lento.

Ao apresentar para a turma e para o Orientador, este me indicou que trouxesse ainda mais a figura do Narrador para a cena, já que as ações e a personagem inserida não sustentavam o caráter proposto pela pesquisa. De uma certa maneira, a minha proposta cênica inteira era mais dramática do que épica. Acredito que o necessário do momento era trazer uma epicidade através do texto para, assim, estudar os personagens em situação.

Além disso, há um cuidado que deve ser tomado com o texto. O ritmo era constante, sem variações, como se eu o buscasse na cabeça. Os momentos mais interessantes eram quando eu me perdia no texto e ficava no vazio, até algo acontecer. Devo buscar essa “informalidade” do texto e tentar trazê-la para a cena, quase como se o exercício cênico começasse com um personagem nos moldes do Contador de Histórias: Qual a história? Abria-se, assim, um novo caminho.

Na busca pelo texto narrativo, defini alguns trechos do texto para poder, assim, experimentar os outros dois personagens: o Homem e o Menino. Modifiquei alguns pronomes para a terceira pessoa, como sugere Keiserman e decidi focar ainda mais na “(...)

utilização de graus de distanciamento, a atitude de personagem narrador, elaboração de subtexto como forma de comentário, (...)”. (KEISERMAN, 2009, p.305)

Experimentei, assim, após algumas modificações, o texto em diversos tempos e diferentes pronomes pessoais, como sugere Keiserman em sua Tese (Anexo 4.1.3.1). Refletindo sobre o trabalho que busco, penso que há uma calma necessária para que eu faça algo, me veja fazendo e desvele o que eu faço para a platéia. Tudo deve ser experimentado, observado e decidido, – apesar da busca pelo momento, pelo jogo – para que haja a construção, a desconstrução e as quebras cênicas. Como manter, então, o vigor do improvisado? Keiserman diz: “É interessante observar como o fato dos atores pesquisadores atuarem usando os pronomes na terceira pessoa e os verbos no tempo pretérito, mantém sua atuação presentificada e com forte carga afetiva.” (KEISERMAN, 2009, p.307)

3.10 DÉCIMA SEMANA

Exercícios realizados essa semana:

- 1) Aquecimento.
- 2) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais”.
- 3) Trabalho sobre o conto “Anotações sobre o amor urbano”.

Resgatei a ação correr para iniciar a cena porque, a meu ver, a Mulher corre. Corre dos problemas, dos outros, de si mesma. Corre para não pensar no Homem. Mas é inevitável, em algum momento do dia, ela há de pensar nele. E isso acontece quando ela já está exausta de correr, quando o corpo não está mais ocupado e a mente vagueia em direção à ele. Corro rápido e me bato nas paredes (respeitando os limites do meu corpo) até não aguentar mais e cair.

O “correr” é gradual. Começo olhando para um ponto e me encaminho até ele. Olho para outro ponto, me direciono e aumento um pouco o ritmo. Essa sequência se dá até o “cair”. Quando no chão, vomito o texto.

Busco, então, a quebra. Me dirijo à uma das cadeiras e me sento de costas para a plateia. Modifico os graus de tensão no meu corpo e limpo meu suor do rosto com a

camisa. Sinto o cheiro da camisa. E sou o Homem, calmo, com movimentos grandes e lentos, saudoso da Mulher, sentindo seu cheiro.

A narradora, a princípio, pelo universo do conto, aparece como uma menina, ingênua, que questiona a imundice do mundo do alto de sua limpeza. Quase uma “Miss alguma coisa”. Os movimentos são leves, os pés em posição de ballet e, sua inteligência, questionável.

A quebra se dá quando eu caminho até a mesa e me envolvo no lençol, pego um buquê e me transformo novamente na Mulher, vestida de noiva, caminhando ao altar, em uma contradição de texto – que invalida a possibilidade de felicidade entre um casal no mundo urbano moderno - e de ação - andar em direção ao altar. Quando ela chega à plateia, tira um anel de um dos dedos e o faz de aliança. Enquanto pede para alguém colocar a aliança, continua despejando o discurso de que, aquele casamento, como qualquer outro no mundo moderno, não funcionará.

A narradora volta com uma partitura de despir a Mulher do lençol e contar, ao mesmo tempo, o encontro entre Homem e Mulher, no auge da felicidade inicial que envolve os casais modernos. O lençol cai no chão, e o Homem o pega e dobra, como se arrumasse as coisas para partir daquele lugar, enquanto tenta convencer a Mulher de ir embora com ele.

Algumas observações do exercício foram feitas pelo Orientador José Luiz Rinaldi e pelos colegas de turma. A definição das personagens deve ficar mais clara. Pra isso, optei por estudar a visão ocidental da diferença entre os sexos feminino e masculino. Descobri, primeiramente, a diferença fundamental da respiração. Enquanto a feminina é curta e concentrada no peito, a masculina é baixa (diafragma) e longa.

Experimentei diversas vezes os dois tipos de respiração e senti que a diferença se dá corporalmente, em uma distinta constituição da curvatura da coluna e da leveza dos movimentos. Percebi, ainda, que deveria separar melhor as personagens, construir melhor o desenho do corpo de cada uma, o estado que predomina em cada momento e a situação em que cada uma se encontra. A pergunta que me move a partir de agora é: “O que estou escolhendo para apresentar cada personagem? O que ele quer dizer?”

Deveria ainda, nessa circunstância, cuidar da relação com a plateia já que, esta, é constitutiva das figuras que eu apresento.

Quanto às quebras, preciso cuidar para que sejam precisas. Em alguns momentos, a proposta de “quebra” se tornava uma “passagem dramática”, confundindo a própria construção cênica e de personagens. Por mais que busque uma sensação, não posso ser apoderada por ela. Devo buscar então, mais precisão nesses momentos.

Os objetos devem ser escolhidos, ainda. Dentro das minhas possibilidades cênicas, o lençol se esgota e pode ser substituído, nesse momento, apenas pelo buquê e o anel, que já dão conta de apresentar a circunstância e “limpam” as ações escolhidas.

Após o ensaio dessa semana, estava conversando com meu Orientador sobre o trabalho, quando conto uma história que envolve um conhecido da faculdade. Quando representei esse conhecido corporalmente, meu Orientador me indicou que aquela seria uma possibilidade corporal do narrador. Depois de algumas horas pesquisando aquele corpo, cheguei à configuração de algumas características e gestos desse novo “narrador” que tinha aparecido para mim. Surgiu como um menino de rua, sujo, como um mendigo filósofo que pensa sobre a sociedade, o amor e a própria vida. Esse é o terceiro corpo narrativo que investigarei agora junto com a Mulher e o Homem.

3.11 DÉCIMA PRIMEIRA SEMANA

Exercícios realizados essa semana:

- 4) Aquecimento.
- 5) “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais”.
- 6) Trabalho sobre o conto “Anotações sobre o amor urbano”.

Essa semana me fez experimentar algumas diferentes “quebras” possíveis entre as personagens.

A corrida que antes era feita na frente do público, passa a ser sozinha, antes de entrar em cena, apenas como procedimento/aquecimento. Entro correndo mas, logo páro e localizo alguém para quem digo o texto.

A primeira orientação é essa: eu não deveria chegar e logo dizer o texto, a não ser que seja uma proposta. Devo acalmar a minha ansiedade e parar, olhar em volta, deixar se estabelecer o jogo. Me situar, antes de mais nada e, então, quando encontrar alguém que me conecte com o presente, iniciar o movimento.

Continuo a pesquisa buscando o corpo dos três personagens mas, apenas o narrador fica bem definido, e, com isso, eu acabo exacerbando sua passagem quando, na verdade, eu deveria economizar o narrador para momentos pontuais.

O Homem e a Mulher ainda estão no corpo cotidiano. Como construir esse corpo? Com mais precisão. A sensação é de que o que atrapalha em primeiro lugar é a risada que é a mesma para todas as personagens. Devo, então, nos próximos dias, experimentar diferentes risadas para cada personagem em busca de uma diferenciação corporal que essa experiência possa me trazer.

Surge ainda um esgarçamento do tempo pela demora na troca das personagens, na entrada e saída do texto de cada personagem. Devo encontrar os momentos em que o tempo, de fato, se esgarça e, aonde é tudo mais ágil.

Sentimos falta do universo do conto em cena, no corpo de cada uma das personagens, nas sensações. Como trazer a loucura da cidade, a sujeira? Será que um cuidado ao tocar nas coisas é suficiente?

O buquê se mostrou um objeto potente em diversos momentos da narrativa pela versatilidade das possibilidades de ação com ele mas, ainda há algumas transições com o objeto que precisam ser trabalhadas para melhor aproveitamento cênico. Eu havia trazido a possibilidade do buquê voar para a minha mão no momento exato da transição do narrador para a Mulher (uma colega de turma o joga para mim) e, essa ação trouxe a possibilidade de diversos objetos saírem de lugares inusitados do teatro e entrarem em cena como uma linguagem.

3.12 DÉCIMA SEGUNDA SEMANA

Para me aprofundar ainda mais na construção do corpo de cada personagem, me apoiei no TCC de Pedro Ramôa Guzzo: “**Uma Questão de ‘Peso’**: Investigando as fronteiras entre o feminino e o masculino no corpo do ator a partir dos esforços apresentados no Sistema de Rudolf Laban.”

O TCC sugere que eu concentre a busca pelos corpos através dos conceitos de Ying (representando o Feminino) e Yang (representando o Masculino), onde os conceitos

atribuídos ao primeiro seriam: “suave”, “sensível”, “doce”, e ao segundo caberiam “bruto”, “forte” e “agressivo”.

Essa semana experimentei algumas possibilidades de relação com a plateia e defini ainda, algumas ‘características’ de peso, ritmo e fluência dos movimentos da Mulher e do Homem.

Quanto à Mulher, o peso experimentado que mais funcionou corporalmente foi o leve, indicado pela palavra “suave” do Ying feminino. O ritmo, por sua vez, me parece o acelerado, pela ansiedade da personagem explicitada no conto por “ela tem pressa, não pode perder tempo.”. Esse ritmo me trouxe uma qualidade acelerada, inclusive, no piscar dos olhos, que trazem para a cena a afobação da personagem. A fluência dos movimentos depende do momento que é narrado.

Quanto ao Homem, me parece que o ‘pesado’ é mais adequado. A própria respiração diafragmática lenta me leva à uma conexão maior com o chão, que me lembra, em alguma instância, a posição das ‘Manipulações’ do ‘macaco’, onde a parte superior se encontra relativamente relaxada e as pernas estão ‘enraizadas’, fazendo com que cada movimento seja mais difícil de ser realizado do que no corpo feminino. O ritmo do Homem, conseqüentemente, é lento e os movimentos quase nunca são interrompidos bruscamente, mantendo-se sempre uma fluência contínua e uma obediência ao tempo de cada gesto.

Ainda sobre o Homem, experimentei apresentá-lo sentada em uma cadeira da plateia. Como potencializador das ações, funcionou melhor do que antes, quando eu me mantinha no palco mas, infelizmente, não pude manter a escolha já que excluiria a possibilidade de mais da metade da plateia observar a ação. Voltei então, ao ponto inicial centralizado no palco enquanto cheira a camisa.

Apesar de toda a pesquisa, o Narrador continua sendo o personagem mais definido. Felizmente a trabalho da semana minimizou o esgarçamento que antes existia, da presença do Narrador.

Devo, ainda, tomar cuidado com o andar pois, ele deve ser direcionado, escolhido, preciso, caso contrário, perderá a força quando necessário.

Retirei a mesa e uma das cadeiras da experimentação e optei por apenas uma cadeira que me serviu de diversas formas: como banco, como um palanque a ser subido por um dos personagens e ainda, me possibilitou ações de transição de personagem. No final da apresentação, o Orientador sugeriu que essa cadeira fosse substituída por um banco, ou algo sem enconstro para facilitar as visualizações propostas cenicamente já que, a cadeira que estava sendo utilizada é limitadora de possibilidades.

Ficou claro, ainda, que o cheiro sentido pelo Homem na sua roupa não é sentido por acaso. Ele procura o cheiro, é viciado nele. Isso mudou completamente a qualidade da ação. Surgiu, inclusive, a possibilidade do ‘cheirar a camisa’ voltar mais vezes ao longo do exercício cênico.

Apesar de haver mais precisão nas quebras e mais ritmo cênico, essas ainda são as características principais a serem trabalhadas nessa última semana, juntamente com a necessidade de trazer o cotidiano urbano para cena. Isso pode se dar através da distância que a cidade impõe, da rapidez que as coisas funcionam, com o cheiro urbano, entre outros.

Sentimos a falta de achar um lugar cênico entre o começo do relacionamento e o fim. As coisas acontecem muito rápido: quando descrevo o início da relação do Homem e da Mulher, antes de estabelecer, o fim já é anunciado, não há um momento ‘entre’ o começo e o fim, ‘durante’ a relação.

3.13 DÉCIMA TERCEIRA SEMANA

Para essa próxima semana escolhi alguns pontos a serem experimentados e cuidados.

As prioridades são:

- Maior precisão e versatilidade das ‘quebras’ entre personagens.
- Maior definição corporal de cada personagem, visando uma maior consciência cênica do peso, ritmo e fluência de cada um.
- Resgate das características ‘urbanas’ sugeridas pelo conto e transposição das mesmas para cena.
- Avanço do tempo e da qualidade do exercício cênico proposto.
- Exploração e partituração de outros objetos potencializadores do trabalho.

Buscarei, ainda, os signos referentes aos dois outros personagens: Homem e Narrador, para poder construir uma partitura de ações para cada um deles, baseada no zodíaco.

As reflexões a respeito da construção de um trabalho narrativo essa semana vêm a partir do distanciamento sugerido por Keiserman e os diferentes tipos de narradores a serem explorados. Infelizmente, devido ao tempo limitado de pesquisa, não tive a oportunidade de aprofundar em todas as opções narrativas.

Nara Keiserman afirma que existem diversas possibilidades de narrador e que a distância se estabelece a partir de algumas definições que devem ser feitas a respeito de sua natureza.

O narrador pode ser neutro com relação à experiência que ele relata, não ter participado da ação ou, ainda, ter uma visão parcial dos acontecimentos por ter feito parte dos mesmos.

Devem ser estipuladas: a 'afetividade' do narrador e a ligação dele referente ao relato e, ainda, quanto ao tempo ocorrido dos acontecimentos. Essas decisões, segundo Keiserman, definem a "(...) distância que oferece um lugar para o ouvinte espectador exercer sua visada reflexiva." (KEISERMAN, 2004, p.318). Todo gesto definido cenicamente deve partir desses pressupostos e podem ser considerados ilustrativos quando pensados em relação ao desvelamento do caráter do narrador "(...)determinando a fisicalização dos sentimentos, pensamentos, intenções e/ou sensações e os dos outros personagens que eventualmente venha a representar." (KEISERMAN, 2004, p.318).

Para que esses objetivos fossem alcançados, percebi a cada movimento minha respiração, com ênfase na precisão das ações. Repeti cada uma delas incansavelmente, até que a precisão buscada me fosse satisfatória.

Para trazer o caos urbano, busquei movimentos que representassem a rua. Foi quando me veio à tona um exercício realizado no quinto período, no módulo de comicidade, onde deveríamos achar diversas maneiras de atravessar uma rua. Experimentei movimentos cabíveis ao exercício e descobri que essa poderia ser a maneira de interligar todas as etapas ainda não concluídas do conto.

Assim, construí uma narrativa física paralela ao conto que, junto com ele, me possibilitou a criação de uma terceira narrativa, agora não mais só verbal. Acredito que foi nesse momento que atingi um dos meus maiores objetivos dessa pesquisa: a recusa de Keiserman, e portanto, também minha, da intrínseca ligação entre textualidades verbal e física.

3.14 SOBRE A DEFESA

Na semana da defesa foquei na precisão e nos momentos de ligação de cena e de quebra dos personagens. O exercício cênico já estava levantado por inteiro, pelo menos a parte proposta até aquele momento. Todos os movimentos já estavam definidos, apesar de ainda inseguros e, àquela altura, não havia motivo para modifica-lo mais.

Meu Orientador, no dia da defesa chegou mais cedo para nos ajudar a entender o espaço que seria trabalhado aquele dia, a luz e os ajustes finais para a apresentação mais tarde. Ele passou o exercício diversas vezes comigo, acalmado minha respiração nos momentos afobados, fazendo apontamentos importantíssimos com relação às quebras e trocas de personagens que foram essenciais naquele momento.

A luz da apresentação foi escolhida por nós pensando que o foco daquele momento não era a cena, mas a pesquisa. Optamos por uma geral, em torno de 70%, que só se transformava em um foco num último momento do exercício, quando a personagem Mulher é atropelada pelo caos urbano e pelas suas escolhas.

Como figurino, da mesma forma que a luz, optamos por neutralidade, ou seja, calça preta, blusa preta e um rabo de cavalo.

O único objeto utilizado foi o buquê, que nessa última semana foi resignificado no conto em outros momentos além do casamento. Ele foi utilizado como símbolo/metáfora para a transformação do início ao fim do relacionamento, sendo despedaçado enquanto era realizado um bem-me-quer-mal-me-quer e, ainda, no fim do exercício, depois do atropelamento da personagem Mulher, que se levanta e junta os pedaços do buquê que estavam espalhados pelo palco (resultado do bem-me-quer), como uma possível metáfora da “reconstrução” de uma vontade de tentar entrar num relacionamento novamente, vivida pelos personagens do conto.

Quanto aos três corpos que eu vinha pesquisando, com a aproximação da Defesa e o pouco tempo que me restava, optei por explorar apenas dois corpos diferentes: a Mulher e o Homem, onde ambos se revezavam entre personagens em situação tipicamente dramáticas e personagens-narradores, nos moldes já explicados anteriormente.

Acredito que, pela correria e o tempo escasso, os corpos não estavam precisos da maneira como poderiam estar, as quebras, apesar de terem sido bem realizadas no momento da apresentação, ainda eram relativamente frágeis e poderiam ser mais trabalhadas para um momento futuro.

4. CONCLUSÃO

"Descobri, faz algum tempo, que as mãos se opõem à cabeça. E quando eu as movimento, esta pode parar. Não sei se é uma grande descoberta, talvez não! Mas eu gosto quando esta pára o maior tempo possível. Porque, caso contrário, enche-se de temores, suspeitas, desejos, memórias, todas essas inutilidades que a cabeça guarda para deixar vir à tona quando as mãos estão desocupadas. Por isso eu as ocupo, então, fazendo coisas."

"O Marinheiro" - *Triângulo das Águas*.
Caio Fernando Abreu.

A minha maior conquista esse semestre pode ter sido aprender o valor da ação e o poder do corpo. Mas, principalmente, acima de tudo, compreendi o tamanho do trabalho do ator, de fato.

Valorizo muito o trabalho de Companhias como a de Nara Keiserman e Luís Arthur Nunes, onde passam-se inúmeros anos pesquisando uma linguagem, com diversos procedimentos potentes, para só depois construir um espetáculo. Muda completamente minha concepção do trabalho que devo seguir independente de estar ou não em uma academia.

Infelizmente tive que finalizar o memorial pelo fato da 'apresentação' do exercício cênico estar chegando e não possuir mais tempo para escrever o trabalho que está sendo feito. De qualquer forma, esta é uma pesquisa que não termina neste projeto, já que depois

desses meses trabalhando, sinto que devo continuar a explorar as técnicas de narrativa para aprimorar meu trabalho como atriz a cada dia.

A importância da ação foi, para mim, mais uma vez, enfatizada durante todo esse processo. Descobri que o “controle” da minha ansiedade em cena pode se dar a partir da ação. Ela me coloca no momento presente, em conexão com o que está ao meu redor. Ao mesmo tempo, ela é a maior potência de produção de significados em um exercício cênico. Sem esquecer, ainda, a importância da ação como potencializadora de estados, principalmente quando em transições de peso/ritmo/fluência.

Um dos benefícios desse trabalho foi ganhar uma maior consciência corporal no momento de construção cênica e de personagens. O corpo que antes era cotidiano na maior parte dos meus trabalhos pessoais, passou a ser explorado e à tentativa de ser resignificado. Hoje, há uma busca pelo corpo extra-cotidiano.

A necessidade de construir três corpos diferentes relativos, cada um, à uma personagem diferente, me colocou em choque com tudo o que eu sabia. O desconforto me toma em cena pela insegurança que ainda existe em cada uma das quebras e as buscas da última semana foram decisivas para a construção do corpo de cada personagem/narrador.

A forma de iniciar o trabalho também foi modificada por essa pesquisa. O texto perde a sua supremacia, a meu ver, e fico instigada a seguir caminhos diferentes de construção cênica. Se antes tudo se iniciava pelo texto, hoje começo pela circunstância, buscando o personagem, as ações, a conexão com o parceiro de cena e com o público, e ainda, uma maior consciência espacial e dos gestos utilizados. As escolhas tomam uma flexibilidade maior e, visualizo melhor as inúmeras possibilidades de construção cênica.

Compreendo mais os procedimentos que devem ser adotados e o caminho a ser seguido para construir uma narrativa corporal distinta da verbal. Por mais que ainda haja uma certa dificuldade na execução dos procedimentos e na transposição da pesquisa para o exercício cênico, acredito que, com o tempo de treinamento, a compreensão psicofísica desse caminho vai ser desobstruída, abrindo espaço para novas possibilidades.

Os procedimentos de pesquisa se mostraram, nesse semestre, muito mais ricos do que qualquer tentativa de criar uma “boa cena”. Entendo, hoje, que sem procedimentos adequados à qualquer trabalho desse âmbito, a teatralidade se perde em alguma instância, dando lugar à uma supremacia do “realismo” e à um corpo “repetido” em todas as

experimentações. Devo buscar sempre técnicas atorais que me ajudem a entrar no “universo” da personagem a ser feita e da “atmosfera” a ser trabalhada.

Quanto às quebras, acredito que esteja na busca de compreender melhor o tempo necessário de cada momento para que elas se dêem efetivamente, e não se transformem em passagens dramáticas. São decisões que devem ser tomadas e repetidas incansavelmente até que se tenha a fluência necessária nas trocas.

Ainda me sinto presa à fabulação, de uma certa maneira. Percebo nas minhas experimentações que o que não diz respeito ao universo e a história que pretendo contar, não é aproveitado na construção cênica. Ainda busco compreender como desvincular – mesmo que não totalmente - a fábula da narrativa. Apesar disso, compreendo as possibilidades de entrelaçamento de duas possíveis fábulas – ou mais - a serem contadas a partir da utilização de apenas uma “história”. Com meu corpo, posso indicar caminhos ao público que antes me eram estranhos, não vistos como possibilidades, independente da fala.

Finalizo esse trabalho com a consciência da riqueza das possibilidades cênicas trazidas pelo estudo da narrativa. Tem sido um trabalho difícil de ser realizado, principalmente a partir do momento que comecei a trabalhar sozinha na sala de pesquisa, e que precisa de muito mais tempo para que se torne uma linguagem. Os exercícios propostos por Keiserman oferecem caminhos muito potentes mas, mais uma vez, necessitam de tempo e calma para serem estudados.

Buscarei daqui para frente no meu trabalho de atriz, a firmeza, a precisão e sempre estarei em busca das recusas de Keiserman, independente do trabalho que me encontre fazendo, para que meu corpo seja potencializador das ações verbais e corporais, e não reprodutor de um texto.

5. BIBLIOGRAFIA:

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

----- . **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

BOGART, Anne. “**Six choses que je sais à propos de la formation des acteurs**”. In: FERAL, Josette. *L'école de jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Collection Les voies de l'acteur. Paris: L'Entretemps, 2003.

DA COSTA, José. **Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo**. *O Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, Ano 8, N.9, 2000, pp 3-24.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 1998.

GUZZO, Pedro Ramôa. **Uma Questão de ‘Peso’**: Investigando as fronteiras entre o feminino e o masculino no corpo do ator a partir dos esforços apresentados no Sistema de Rudolf Laban. Trabalho de Conclusão do Bacharelado em Artes Cênicas, PUC-Rio, 2012.

KEISERMAN, Nara Waldemar. **Caminho para formação pedagógica do ator narrador**. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

----- . **Teatro Gestual Narrativo**. *Sala Preta (USP)*, v. 8, p. 303-310, 2008.

NUNES, Luiz Arthur. **Do livro para o palco**: formas de interação entre o épico literário e o teatral. *O Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, Ano 8, N.9, 2000, pp 39-51.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

6. ANEXOS

6.1 EXERCÍCIOS:

6.1.1 Retirados da Tese “Caminho para formação pedagógica do ator-narrador”

6.1.1.1 “Jogos Improvisacionais de Narração”:

Proposta:

“(…) na primeira pessoa, narrar para a plateia um acontecimento passado, sem qualquer tipo de ilustração: na primeira pessoa, narrar para a plateia um acontecimento que se desenrola no momento presente da narração, sem qualquer tipo de ilustração. (...) Repetem-se as duas propostas interiores com o uso de ilustrações, de modo que o narrador imita os personagens de sua história, inclusive a si mesmo, se for o caso. (...) Em continuação à esta proposta, pede-se ao ator que estabeleça uma ação que contrarie, desminta o texto, provocando um efeito de ironia.”

KEISERMAN, 2004, p.78

6.1.1.2 “Manipulações”

Logo no início do estudo me deparei com o método das “Manipulações” propostas por Nara Keiserman em sua tese de doutorado. Acredito que esses exercícios possam aprimorar meu contato com meu corpo e a precisão de meus gestos quanto atriz, já que “O foco da corporeidade está em fatores como peso e contato, principalmente, e ainda apoio e interação” (KEISERMAN, 2004, p.45)

O trabalho de “Manipulações” propõe um jogo entre duas pessoas (pode existir mais de um manipulador mas, para a fase inicial, pretendo começar pelo básico): o manipulador (ativo) e o manipulado (passivo). Ambos devem estar à serviço de um mesmo personagem (boneco comandado pelo manipulador). Essa pesquisa se dá em etapas que são definidas a partir da mudança do peso no corpo deste último. As duas etapas iniciais – chamadas de “Morto” e “Macaco” – de caráter preparatório, se baseiam em pouquíssima tensão no corpo; e as demais fases aumentam o grau de tensão ao longo do exercício. São elas: “Impulso”, “Mola”, “Bonecos Chineses” e “Fotograma”.

Cada uma dessas fases tem um corpo inicial definido, um peso sugerido e uma maneira de responder aos estímulos diferente. O “Morto” inicia o trabalho deitado, sem nenhuma

tensão, e seu manipulador – empenhado com todo seu corpo – tem a função de produzir movimento no corpo do manipulado. O “Macaco” têm as plantas dos pés firmes em contato com o chão e, dificilmente, as moverá. A parte superior do corpo deve estar relaxada, as mãos próximas aos joelhos e seu peso localizado primordialmente na parte inferior do corpo. O “Bêbado” permanece relaxado da parte superior do peito para cima, e a inferior se coloca em um estado de tensão sem que se perca a flexibilidade das articulações inferiores. O deslocamento no espaço se dá através dessa posição, sempre com foco no equilíbrio e desequilíbrio do corpo, como um bêbado que recebe impulsos. A fase do “Impulso” é caracterizada pela disponibilidade corporal. A leveza deve ser imposta através do equilíbrio entre o peso (exercido pela gravidade) e a linha imaginária que mantém o manipulado ereto. Os movimentos são de grande extensão. A “Mola” é um estado de leveza e constante atenção, com o balanço contínuo das articulações inferiores (joelhos e tornozelos, principalmente) – mantendo, a princípio, o contato das plantas dos pés no chão - que têm total flexibilidade e que respondem à qualquer movimento que seja feito pelo manipulador – respeitando sempre a qualidade das provocações - com pequenos saltos que reverberam em todo o corpo do manipulado. Os “Bonecos Chineses” têm como princípio movimentos/gestos contínuos e fluidos, para isso, o manipulado deve estar com o corpo disponível, flexível e auto sustentado. O manipulador se encontra atrás dele, apoiando o ante-braço e sugerindo os movimentos ao manipulado que, por sua vez, ganha uma maior autonomia na finalização dos gestos, da expressão facial e da imagem produzida. Estado de completa conexão entre os dois jogadores, onde um sugere e o outro interpreta e finaliza o gesto. Essa é a fase mais indicada para a busca por uma naturalidade da cena. Já na última fase, denominada “Fotograma” as poses é que imprimem a imagem desejada. Os momentos em que o manipulador mantém suas mãos no manipulado para trocar suas poses não têm relevância na imagem produzida para o espectador, apenas quando ele afasta as mãos é que deve ter a relevância de analisar o fato como uma “história a ser contada”. Diversas poses contarão uma única história. Nessa fase, o manipulado tem total autonomia no acabamento do movimento (dedos das mãos, por exemplo) e a expressão facial, que devem estar condizentes com a imagem que foi proposta pelo manipulador, que deve sempre tentar fazer o manipulado chegar às poses pelo caminho mais curto. A tensão requerida é a firmeza necessária para manter o “boneco” na pose estipulada mas, enquanto manipulado, deve estar totalmente flexível para responder aos estímulos propostos.

Os dois atores devem estar em completa sincronia, a serviço de um mesmo texto gestual. O manipulador deve estar o mais neutro possível, favorecendo sempre às imagens produzidas no corpo do manipulado mas, ao mesmo tempo, deve-se ter consciência de que está sendo visto e de que essa é uma proposta de encenação. Ambos podem dialogar e, o manipulador, quando se afasta, pode ser tomado como narrador, quebrando a neutralidade e mantendo uma opinião sobre as atitudes do personagem em seu controle

6.1.1.3 Signos do Zodíaco

Nara afirma que: “Mesmo sem nomear, Caio dá todas as pistas para a identificação de cada personagem com um signo astrológico.” Então, cada ator desenvolve três personagens a partir do conto escolhido e ‘descobre’ o signo de cada um deles.

Cada signo oferece um ‘tipo’, designa uma cadeia de comportamentos e formas de encarar o mundo. A partir dessas informações, cabe ao ator construir uma partitura física que revele ao público esses aspectos através de ações: “(...) Cada ator compôs uma corporeidade muito precisa, e com opções bem definidas no uso do tempo e do espaço, linhas de desenhos gestuais, foco em certas partes do corpo, padrões de movimentos que se repetem.” (KEISERMAN, 2004, p.276).

Para a construção da partitura de todos os personagens houveram algumas etapas que não devem ser ignoradas:

- “1) Leitura e discussão do caráter do signo, estabelecendo associações com uma fisicalidade coerente e adequada;
- 2) Leitura do texto monológico do personagem, na íntegra;
- 3) Mantendo a narração na primeira pessoa, do texto original, transmitir o conteúdo com suas próprias palavras, numa espécie de paráfrase, podendo usar o texto que já tenha decorado;
- 4) A mesma coisa com narração na terceira pessoa;
- 5) Execução das ações do personagem indicadas no texto, com participação dos outros atores nos papéis mencionados por ele;
- 6) A diretora lê o texto e o ator executa a fisicalização dos sentimentos do personagem a respeito do que vai acontecendo;
- 7) Narração na primeira pessoa, com movimentos que privilegiem a fisicalização dos sentimentos;
- 8) A mesma coisa. Os outros atores em cena reagindo ao que ouvem em nome de um dos seus personagens.”

6.1.1.4 Música:

Algumas das cenas criadas pela companhia de Keiserman partem a partir da música. Enquanto pesquisa, o ator só pode produzir movimento quando, de fato, a música o conduzir a isso.

Muitas músicas são experimentadas, de forma que, então, entre em diversos momentos, com inúmeras inserções, interrompendo cenas, complementando-as e sendo criada – música e cena – simultaneamente. Passam a respirar juntas: trilha, personagem e plateia.

6.1.1.5 “Treinamento na Manipulação de Objetos Reais”

Baseia-se na improvisação de ações a partir de objetos reais. Criam-se movimentos, não podendo ser confundido com “um exercício com objetivos técnicos” e, sim, ciente de que esse é um “recurso interpretativo”.

De qualquer forma, não preceitos a serem adotados, tais como: “a reverberação do movimento no corpo todo, a desnecessidade lógica realista no uso corrente do objeto, um foco na busca de significados coerentes com o universo das peças (...) em jogo.” (KEISERMAN, 2004, p.233).

A proposta é levar diversos objetos que possam ser relacionados com o universo de Caio Fernando Abreu. Explorar cada um deles individualmente e depois, relacionar-se com todos os objetos disponíveis em um único exercício cênico, não ignorando o preenchimento do espaço teatral efetivo.

Construir a partir desses objetos algumas metáforas a serem exploradas a partir de ações que remetam ao universo do conto escolhido.

6.1.2 Retirados do “Teatro Gestual Narrativo” - Nara Keiserman

6.1.2.1 Associação física da narração:

- “1) Aquecer-se, deixando –se soar com os sons do corpo-em-movimento.
- 2) Contar mentalmente uma história previamente selecionada e movimentar-se de acordo com ela.
- 3) Contar verbalmente a sua história para os outros. Cada um, enquanto ouve, realiza os movimentos pertinentes à sua própria história, ao mesmo tempo em que se permite associar a história que ouve, à outra de sua invenção.
- 4) Contar a história que associou, com movimentos improvisados e de caráter estilizado.”

KEISERMAN, 2009, p.308

6.1.2.2 Exercícios de contato:

“(…) jogos corporais, em que trabalhavam, principalmente sobre as idéias de impulso, equilíbrio/desequilíbrio, peso/contrapeso, apoios e quedas. Qualquer movimento realizado deveria exigir o envolvimento dos dois parceiros. Quando se consideravam instalados, preenchidos internamente pelas circunstâncias do conto, iniciavam a emissão do texto, sem qualquer preocupação cronológica, o texto de um não precisava ser a frase seguinte àquela recém emitida.”

KEISERMAN, 2009, p.306

6.2 OS CONTOS

OS SOBREVIVENTES

(Para ler ao som de Ângela Ro-Ro)

Para Jane Araújo, a Magra

Sri Lanka, quem sabe? ela me pergunta, morena e ferina, e eu respondo por que não? mas inabalável ela continua: você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse, hein, e morram de saudade, não é isso que te importa? Uma certa saudade, e você em Sri Lanka, bancando o Rimbaud, que nem foi tão longe, para que todos lamentem ai como ele era bonzinho e nós não lhe demos a dose suficiente de atenção para que ficasse aqui entre nós, palmeiras & abacaxis. Sem parar, abana-se com a capa do disco de Ângela enquanto fuma sem parar e bebe sem parar sua vodca nacional sem gelo nem limão. Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha-de-centro em junco indiano que apóia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trept, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sociopolíticos existenciais e bababá em comum só podiam era dar mesmo nisso: cama. Realmente tentamos, mas foi uma bosta Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros, pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, e não sei se você acreditou. Eu quero dizer que sim, que acreditei, mas ela não pára, tanto tesão mental espiritual moral existencial e nenhum físico, eu não queria aceitar que fosse isso: éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou. Cultura demais mata o corpo da gente, cara, filmes demais, livros demais, palavras demais, só consegui te possuir me masturbando, tinha biblioteca de Alexandria separando nossos corpos, eu enfiava fundo o dedo na boceta noite após noite e pedia mete fundo, coração, explode junto comigo, me fode, depois virava de bruços e chorava no travesseiro, naquele tempo ainda tinha culpa nojo vergonha, mas agora tudo bem, o Relatório Hite liberou a punheta. Não que fosse amor de menos, você dizia depois, ao contrário, era amor demais, você acreditava mesmo nisso? naquele bar infecto onde costumávamos afogar nossas impotências em baldes de

lirismo juvenil, imbecil, e eu disse não, meu bem, o que acontece é que como bons-intelectuais-pequeno-burgueses o teu negócio é homem e o meu é mulher, podíamos até formar um casal incrível, tipo aquela amante de Virginia Woolf, como era mesmo o nome da fanchona? Vita, isso, Vita Sackville-West e o veado do marido dela, ra não se erice, queridinho, não tenho nada contra veados não, me passa a vodca, o que? e eu lá tenho grana para comprar wyborowas? não, não tenho nada contra lésbicas, não tenho nada contra decadentes em geral não tenho nada contra qualquer coisa que soe a uma tentativa. Eu peço um cigarro e ela me atira o maço na cara como quem joga um tijolo, ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha angst, saco, mas ando, ando, mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, ah não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz. Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lamber boceta, ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castafieda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo here comes the sun here comes the sun little darling, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54,80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica, psicanálise, drogas, acupuntura, suicídio, ioga, dança, natação, cooper, astrologia, patins, marxismo, candomblé, boate gay, ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? não é plágio do Pessoa não, mas em cada canto do meu quarto tenho uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud, às vezes acendo vela, faço reza, queimo incenso, tomo banho de arruda, jogo sal grosso nos cantos, não te peço solução nenhuma, você vai curtir os seus nativos em Sri Lanka depois me manda um cartão- postal contando qualquer coisa como ontem à noite, na beira do rio, deve haver uma porra de rio por lá, um rio lodoso, cheio de juncos sombrios, mas ontem na beira do rio, sem planejar nada, de repente, sabe, por acaso, encontrei um rapaz de tez azeitonada e olhos oblíquos que. Hein? claro que deve haver alguma espécie de dignidade nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, dentro de mim? ora não me venhas com autoconhecimentos-redentores, já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis

anos de análise, já pirei de clínica, lembra? você me levava maçãs argentinas e fotonovelas italianas, Rossana Galli, Franco Andrei, Michela Roc, Sandro Moretti, eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal, e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o po-ten-ci-al criativo? Mato, não mato, atordôo minha sede com sapatinhas do Ferro's Bar ou encho a cara sozinha aos sábados esperando o telefone tocar, e nunca toca, neste apartamento que pago com o suor do po-ten-ci-al criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida. Mas, eu quero dizer, e ela me corta mansa, claro que você não tem culpa, coração, caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, me passa o cigarro, não, não estou desesperada, não mais do que sempre estive, nothing special, baby, não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída, ah não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, gin-seng e lexotan, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a banchá e arroz integral, absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o cvv às quatro da madrugada e alugo a cabeça dum panaca qualquer choramingando coisas tipo preciso-tanto-uma-razão-para-viver-e-sei-que-essa-razão-só-está-dentro-de-mim-bababá-bababá e me lamurio até o sol pintar atrás daqueles edificios sinistros, mas não se preocupe, não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma? Ah, passa devagar a tua mão na minha cabeça, toca meu coração com teus dedos frios, eu tive tanto amor um dia, ela pára e pede, preciso tanto tanto tanto, cara, eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era, eu então

estendo o braço e ela fica subitamente pequenina apertada contra meu peito, perguntando se está mesmo muito feia e meio puta e velha demais e completamente bêbada, eu não tinha estas marcas em volta dos olhos, eu não tinha estes vincos em torno da boca, eu não tinha este jeito de sapatão cansado, e eu repito que não, que nada, que ela está linda assim,

desgrenhada e viva, ela pede que eu coloque uma música e escolho ao acaso o Noturno número dois em mi bemol de Chopin, eu quero deixá-la assim, dormindo no escuro sobre este sofá amarelo, ao lado das papoulas quase murchas, embalada pelo piano remoto como uma canção de ninar, mas ela se contrai violenta e pede que eu ponha Ângela outra vez, e eu viro o disco, amor meu grande amor, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite, e sem querer vomito junto, ao mesmo tempo, os dois abraçados, fragmentos azedos sobre as línguas misturadas, mas ela puxa a descarga e vai me empurrando para a sala, para a porta, pedindo que me vá, e me expulsa para o corredor repetindo não se esqueça então de me mandar aquele cartão de Sri Lanka, aquele rio lodoso, aquela tez azeitonada, que aconteça alguma coisa bem bonita com você, ela diz, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o que, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca este gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando. A chave gira na porta. Preciso me apoiar contra a parede para não cair. Por trás da madeira, misturada ao piano e à voz rouca de Ângela, nem que eu rastejasse até o Leblon, consigo ouvi-la repetindo e repetindo que tudo vai bem, tudo continua bem, tudo muito bem, tudo bem. Axé, axé, axé! eu digo e insisto até que o elevador chegue axé, axé, axé, odara!

ANOTAÇÕES SOBRE UM AMOR URBANO

Desculpa, digo, mas se eu não tocar você agora vou perder toda a naturalidade, não conseguirei dizer mais nada, não tenho culpa, estou apenas sentindo sem controle, não me entenda mal, não me entenda bem, é só esta vontade quase simples de estender o braço para tocar você, faz tempo demais que estamos aqui parados conversando nesta janela, já dissemos tudo que pode ser dito entre duas pessoas que estão tentando se conhecer, tenho a sensação impressão ilusão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos, e agora.

Não diz nada, você não diz nada. Apenas olha para mim, sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco despencou uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo e em silêncio, um pedido, dois pedidos. Pedi para saber tocá-lo. Você não me conta seus desejos. Sorri com os olhos, com

a mesma boca que mais tarde, um dia, depois daqui, poderá me dizer: não. Há uma espécie de heroísmo então quando estendo o braço, alongo as mãos, abro os dedos e brota. Toco. Perto da minha a boca se entreabre lenta, úmida, cigarro, chiclete, conhaque, vermelha, os dentes se chocam, leve ruído, as línguas se misturam. Naufrago em tua boca, esqueço, mastigo tua saliva, afundo. Escuridão e umidade, calor rijo do teu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a tua coxa. Amanhã não sei, não sabemos.

Pensei em você. Eram exatamente três da tarde quando pensei em você. Sei porque sacudi a cabeça como se você fosse uma tontura dentro dela e olhei o digital no meio da avenida.

Corre, corre. O número do telefone dissolvendo-se em tinta na palma da mão suada. Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranóia à solta pela cidade, no fim destes dias encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoa e passa a mão na minha cara marcada, no que resta de cabelos na minha cabeça confusa, que me olha no olho e me permite mergulhar no fundo quente da curva do teu ombro. Mergulho no cheiro que não defino, você me embala dentro dos seus braços, você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto, e você me beija e você me aperta e você me leva para Creta, Mikonos, Rodes, Patmos, Delos, e você me aquietta repetindo que está tudo bem, tudo, tudo bem. O telefone toca três vezes. Isto é uma gravação deixe seu nome e telefone depois do bip que eu ligo assim que puder, OK?

O cheiro do teu corpo persiste no meu durante dias. Não tomo banho. Guardo, preservo, cheiro o cheiro do teu cheiro grudado no meu. E basta fechar os olhos para naufragar outra vez e cada vez mais fundo na tua boca. Abismos marinhos, sargaços. Minhas mãos escorrem pelo teu peito. Gramados batidos de sol, poços claros. Alguma coisa então pára, todas as coisas param. Os automóveis nas ruas, os relógios nas paredes, as pessoas nas casas, as estrelas que não conseguimos ver aqui do fundo da cidade escura. Olho no poço do teu olho escuro, meia-noite em ponto. Quero fazer um feitiço para que nada mais volte a andar. Quero ficar assim, no parado. Sei com medo que o que trouxe você aqui foi esse meu jeito de ir vivendo como quem pula poças de lama, sem cair nelas, mas sei que agora esse jeito se despedaça. Torre fulminada, o inabalável vacila quando começa a brotar de mim isso que não está completo sem o outro. Você assopra na minha testa. Sou só poeira, me espalho em grãos invisíveis pelos quatro cantos do quarto. Fico noite, fico dia. Fico

farpa, sede, garra, prego. Fico tosco e você se assusta com minha boca faminta voraz desdentada de moleque mendigo pedindo esmola neste cruzamento onde viemos dar.

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanóides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semaforicos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro.

Fala, fala, fala. Estou muito cansado. Já não identifico nenhuma palavra no que diz. Apenas me deixo embalar pelo ritmo de sua voz, dentro dessa melodia monótona angustiada perpiexa repetitiva. Quase três da manhã. Não temos aonde ir, nunca tivemos aonde ir. Um nojo, vezenquando me dá um asco — nojo é culpa, nojo é moral — você se sente sórdido, baby? — eu tenho medo, não quero correr riscos — mas agora só existe um jeito e esse jeito é correr o risco — não é mais possível — vamos parar por aqui — quero acordar cedo, fazer cooper no parque, parar de beber, parar de fumar, parar de sentir — estou muito cansado — não faz assim, não diz assim — é muito pouco — não vai dar certo — anormal, eu tenho medo — medo é culpa, medo é moral — não vê que é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha — eu aceito, eu me contento com pouco — eu não aceito nada nem me contento com pouco — eu quero muito, eu quero mais, eu quero tudo.

Eu quero o risco, não digo. Nem que seja a morte.

Cachorro sem dono, contaminação. Sagüi no ombro, sarna. Até quando esses remendos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso encontro? Como se lutássemos — só nós dois, só os dois, sóis os dois — contra dois mil anos amontoados de mentiras e misérias, assassinatos e proibições. Dois mil anos de lama, meu amigo. Esse lixo atapetando as ruas que suportam nossos passos que nunca tiveram aonde ir.

Chega em mim sem medo, toca no meu ombro, olha nos meus olhos, como nas canções do rádio. Depois me diz: — “Vamos embora para um lugar limpo. Deixe tudo como está.

Feche as portas, não pague as contas nem conte a ninguém. Nada mais importa. Agora você me tem, agora eu tenho você. Nada mais importa. O resto? Ah, o resto são os restos. E não importam”. Mas seus livros, seus discos, quero perguntar, seus versos de rima rica? Mas meus livros, meus discos, meus versos de rima pobre? Não importa, não importa. Largue tudo. Venha comigo para qualquer outro lugar. Triunfo, Tenerife, Paramaribo, Yokohama. Agora, já. Peço e peço e não digo nada mas peço e peço diga, diga já, diga agora, diga assim. Você não diz nada. Você não me vê por trás do meu olho que vê. Você não me escuta por trás da minha boca que pede sem dizer, e eu bem sei. Você planeja partir para um país distante, sem mim, de onde muitos anos depois receberei a carta de um desconhecido com nome impronunciável anunciando a sua morte. Foi em abril, dirá, abril ou maio. Ou setembro, outubro. Os mais cruéis dos meses. Tanto faz, já não importará depois de tanto tempo, numa cidade remota.

Pelas escadarias da avenida deserta, lata de coca-cola largada na porta da igreja, aqui parece que o tempo não passou, quero te mostrar um vitral, esta sacada, aquele balcão como os de Lorca, entremeado de rosas, quero dividir meu olhar, desaprendi de ver sozinho e agora que tudo perdeu a magia, se magia houve, e havia, e não consigo mais ver nenhum anjo em você, pastor, mago, cigano, herói intergaláctico, argonauta, replicante, e agora que vejo apenas um rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável, só não sabemos quando o golpe final, mas virá, cabelos tão negros, rosto quase quadrado, quase largo, quase pálido, onde já começou a devastação, olhos perdidos, boca de naufrágio vermelho pesado sobre o escuro da barba malfeita, olho tudo isso que vejo e não tem outra magia além dessa, a de ser real, e vou dizendo lento, como quem tem medo de quebrar a rija perfeição das coisas, e vou dizendo leve, então, no teu ouvido duro, na tua alma fria, e vou dizendo louco, e vou dizendo longo sem pausa — gosto muito de você gosto muito de você gosto muito de você.

Tantas mortes, não existem mais dedos nas mãos e nos pés para contar os que se foram. Viver agora, tarefa dura. De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria; em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã. Mas o poço não tem fundo, persiste sempre por trás, as cobras no fundo enleadas nas lanças. Por favor, não me empurre de volta ao sem volta de mim, há muito tempo estava acostumado a apenas consumir pessoas como se consome cigarros, a gente fuma, esmaga a ponta no cinzeiro, depois vira na privada, puxa a descarga, pronto, acabou. Desculpe, mas foi só mais um engano? e quantos mais ainda restam na palma da minha mão? Ah, me socorre que hoje

não quero fechar a porta com esta fome na boca, beber um copo de leite, molhar plantas, jogar fora jornais, tirar o pó de livros, arrumar discos, olhar paredes, ligar-desligar a tevê, ouvir Mozart para não gritar e procurar teu cheiro outra vez no mais escondido do meu corpo, acender velas, saliva tua de ontem guardada na minha boca, trocar lençóis, fazer a cama, procurar a mancha da esperma tua nos lençóis usados, agora está feito e foda-se, nada vale a pena, puxar as cobertas, cobrir a cabeça, tudo vale a pena se a alma, você sabe, mas alma existe mesmo? e quem garante? e quem se importa? apagar a luz e mergulhar de olhos fechados no quente fundo da curva do teu ombro, tanto frio, naufragar outra vez em tua boca, reinventar no escuro teu corpo moço de homem apertado contra meu corpo de homem moço também, apalpar as virilhas, o pescoço, sem entender, sem conseguir chorar, abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios, e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro.

Não temos culpa, tentei. Tentamos.