

# Laboratório de voo: Corpos e Relatos

por Emilze Junqueira, Luiza Pizarro, Samuel Macdowell e Valber Rodrigues

Orientação: Prof<sup>a</sup> Esther Weitzman

Laboratório de criação: corpo

---

*A experimentação nos arrancou os nobres orifícios, com os quais o homem costumava narrar fábulas, manipular títeres, adornar enredos... E os relatos particulares não são mais do que a tessitura coletiva dos nossos corpos em convulsa relação e em primitiva sensibilidade: o gesto do artista, o seu movimento.*

**Luiza Pizarro**

*Laboratório de voo: corpos e relatos* consiste numa composição coletiva que se inspira em contos clássicos da literatura nacional e internacional, mas entende o corpo como ponto de partida. Uma travessia isenta de chegada. Em contínua metamorfose.

Trata-se de um dinâmico processo de perfuração e de atravessamento da pele da palavra e de suas significações, que utiliza o corpo como a matéria-prima do artífice. Matéria esta a ser dinamizada, carbonizada, implodida, brutalizada, de modo a gerar, ao contrário de novas formas, perpétuas sombras poéticas nas quais a arte jamais deixou de fremir.

Em linhas gerais, partiremos de um arremesso às escuras sobre a experiência pessoal, cuja utopia sugere tocar o comum do humano. Para, por fim, “fazer-lhe um filho pelas costas”<sup>1</sup> e, desta concepção, matar o próprio homem. Nasce o artista que é artista em si. E só. Que perfura a pedra pela simples fúria de perfurar. A sua fome. Ao primeiro, lápide. Ao segundo, moldura. E que tudo seja feito através do corpo e da sua metáfora.

Como metodologia de pesquisa, colocaremos em relação o processo experimentado na disciplina *Laboratório de Criação: Corpo*, ministrada pela Prof.<sup>a</sup>

---

<sup>1</sup> Expressão cunhada pelo filósofo francês Gilles Deleuze.

Esther Weitzman, e os conceitos de “ações físicas”<sup>2</sup> e de “desumanização da arte”, propostos por Constantin Stanislávski e por José Ortega y Gasset, respectivamente: sem qualquer pretensão de reduzir ou transformar um em outro, mas, nesta conversação, examinar fecundas zonas de confronto e, conseqüentemente, possíveis vias de criação.

### **Corpos e Relatos - Samuel MacDowell**

*Um dia, o Rei pediu a um caçador para entrar na floresta e caçar um cervo. Um a um, os caçadores foram desaparecendo. Então, o Rei finalmente proibiu a entrada de qualquer pessoa na floresta. Surgiu, no reino, um caçador que dizia não ter medo. Ele disse que podia entrar na floresta para descobrir o seu mistério. Então, uma mão surgiu do lago e puxou o cachorro para o fundo. O caçador chamou alguns companheiros e, com baldes, começaram a esvaziar o lago. No fundo do lago, havia um homem natural, com a pele de bronze e cabelos até a cintura. O prisioneiro foi trancado em uma jaula no meio do pátio do castelo e o Rei determinou que quem tentasse soltá-lo seria condenado à morte.*

**Adaptação do conto *João de Ferro*, dos Irmãos Grimm.**

**Por Samuel MacDowell.**

Uma das propostas de exercício da disciplina consistiu na escolha de um conto como inspiração para a criação. Este poderia ser de qualquer tipo, desde que nos afetasse e pudesse ser contado no corpo. No meu caso, apropriei-me do conto *João de Ferro*, transcrito pelos Irmãos Grimm. Não havia uma precisa orientação sobre como desenvolver a experimentação, apenas a indicação de que os movimentos nascessem dos impulsos dos corpos, sem a necessidade de contar literalmente o conteúdo daquela narrativa.

---

<sup>2</sup> O *Método das Ações Físicas* foi, posteriormente, desenvolvido por Jerzy Grotowski.

Individualmente, parti das imagens que o conto me oferecia. Afetado por tal imaginário, busquei deixar o corpo livre para que manifestasse qualquer desejo de movimento, sem bloqueios ou ressalvas. Não cabia julgar a sua coerência. Por vezes, surgia o óbvio, por outras, o inusitado. As descobertas, cuja ressonância acontecia no corpo e através dele, acompanhavam o tempo cronológico do conto. Logo, construí uma partitura que, por meio da repetição, definia-se progressivamente.

O passo seguinte implicou apresentá-la ao lado da experimentação de outros parceiros de turma, todavia, sem qualquer interação direta. Em paralelo, foi introduzida a palavra falada. Assim sendo, nascia do corpo a urgência de contar, sinestésica e sensorialmente, aquela história. Uma regra apenas regia a orquestração: a escuta. Duas pessoas não podiam falar ao mesmo tempo.

Nesse momento, estabeleciam-se relação e abertura para o outro. Um exercício de disponibilidade. Naturalmente, por mais que cada um se concentrasse no seu conto e na sua partitura corporal, o *entre* passou a afetar a composição individual, conferindo elementos novos ao movimento. As individualidades - que, ali, precipitavam-se - cresciam em tónus e em verticalidade a partir do contato com o coletivo.

Objetos cênicos foram acrescentados aos contos. Optei por um pano preto, nada ilustrativo ou figurativo, cuja abstração permitia-me ressignificá-lo a todo instante, na ação.

No decorrer da investigação, mais um elemento foi introduzido: a possibilidade de roubar o conto de seu parceiro de cena, permitindo que isso alterasse ou não a sua partitura corporal. Nesse ponto, não busquei me ater ao relato fidedigno das narrativas alheias, apenas deixei-me permear e atravessar pelas insinuações que esses contos me propunham e, assim, sentia-me livre para contar uma possível outra versão.

Notei que, depois de realizar durante algum tempo o exercício, já com as propostas descritas, contar o conto do outro não alterava a minha partitura corporal. Contudo, à medida que eu me aprofundava no outro, e não apenas nos seus relatos, mas me entregando à relação, o meu corpo se desprendia de uma linha original, experimentando caminhos inusitados.

Parece-me evidente que os processos dos meus parceiros de cena aproximam-se, cada qual a sua maneira. O que me conduz ao flagra de vivências amalgamadas,

ainda que a interação direta entre os corpos, em momento algum, se faça necessária. Mas os relatos inscritos na pele misturam-se, em cada um daqueles que estão em cena, tornando-se corpos em uníssono, sem que possamos discriminar qualquer sistema de posses: epiderme de mim, epiderme do outro, epiderme de outrora. Um processo permeado, sobretudo, por sensações e por estados, em puro acontecimento, despido dos grilhões da dramaturgia clássica linear, cujo sistema narrativo-representativo resvala, sem que precisemos voltar o olhar para trás.

### **Valber Rodrigues**

*“O hábito de sofrer que tanto me diverte é doce herança itabirana”. A empatia com o verso vem do hábito de sofrer, não por divertimento como confessa o poeta, mas pelo desejo de ser amado. As mãos afagam quem sofre. E eu preciso de acalanto.*

**Trecho do conto de autoria própria, que alude ao poema *Confidência do Itabirano*, de Carlos Drummond de Andrade.**

**Por Valber Rodrigues.**

Todo trabalho criativo pressupõe “ideia” ou “inspiração” como marcos iniciais. Muitas vezes, contudo, fica-se de mãos atadas, passivo diante da abstração de tais termos. Entretanto, como o ator enquanto agente criativo pode deixar de ser refém da espera do algo sublime? Com o intuito de tentar responder a indagação, proporei um breve esboço de perspectiva da definição de “inspiração”, a fim de tornar mais concreto o possível ponto de partida do trabalho criativo.

Cada um tem para si a imagem das relações e do mundo e seus valores formados pela experiência individual – cada qual tem seu próprio mundo. Tendo em vista a subjetividade individual, pode-se afirmar que a obra é uma perspectiva proposta pelo artista sobre o mundo ou sobre determinado objeto. A criação, portanto, é um convite lançado ao público para que ele experimente olhar com os olhos do autor. E quando esse jogo é bem sucedido, a obra, geralmente, comove, inspira.

Comoção sugere sentimentos, estados, sensações, o que pode remeter a algo sublime, mas anterior a isso – e é o que nos interessa – houve um deslocamento, um (co)movimento, que reorganiza a estrutura da visão de mundo que tínhamos. Tal reorganização faz com que as relações se alterem e a ideia é, justamente, a possibilidade das novas ligações que estruturam a imagem desse mundo outro que se cria. Sendo assim, estar inspirado, me parece, é deslocar-se do nosso centro, o que faz com que a nossa perspectiva em relação ao mundo se modifique, permitindo-nos ver outras possibilidades de relação – ter ideias.

Não só obras de arte nos (co)movem, mas também uma notícia de jornal pode fazê-lo, bem como um acontecimento inusitado. Escolhemos, para o descrito exercício, um conto como ponto de partida. A importância de partir de um lugar outro, que não do nosso centro, se dá por gerar maiores e mais excitantes possibilidades, uma vez que é a desorganização (caos) e o desconhecido que abrem brechas para as ideias, para o novo.

Contudo, o transpor a ideia para a cena, este convidar o espectador a olhar com nossos olhos, é algo que não está completamente em nossas mãos, pois embora o esboço que descrevi seja simplificado, tendo em vista a compreensão, ele esconde a complexidade inerente à comunicação. Uma vez que é impossível abandonar a subjetividade ao se relacionar com uma obra (perspectiva). Contudo, esse “desentendimento”, mal entendido que ocorre na comunicação, é também espaço de/para a criação.

Mas é aí que está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um mundo de coisas; cada um tem um mundo seu de coisas! E como é que podemos nos entender, senhor diretor, se nas palavras que eu digo eu ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem escuta as percebe inevitavelmente com o sentido e o valor que elas têm pra ele, do mundo como ele traz dentro de si? Acreditamos nos entender uns aos outros, mas não nos entendemos jamais! (PIRANDELLO, 2009, p. 60).

**Emilze Junqueira**

O trabalho proposto pela Prof.<sup>a</sup> Esther Weitzman foi inspirado na peça *A Descoberta das Américas*, interpretada por Júlio Adrião, cujo intuito era instigar seus alunos a contarem uma história através da fisicalidade do corpo e das possibilidades da voz.

Inicialmente, não entendi muito bem o exercício e, por isso, não me preocupei tanto em fazê-lo corretamente. Estávamos todos experimentando uma proposta totalmente nova. A escolha do conto foi importante para o desenrolar do trabalho. *Sobre a Escrita*, de Clarice Lispector, não era muito convencional, mas falava de um assunto que me interessava e me desafiava profundamente: a palavra. Procurei ações que transpunham as ideias e os sentimentos que o texto me causava e não, propriamente, as palavras. O drama, para ser mais precisa.

Sempre adorei as palavras e, como atriz novata, dava muito valor ao verbo, em detrimento do que estava por trás dele. Durante muito tempo, sofri em cena por não me apegar à ideia do que se estava dizendo, mas sim ao texto somente. No entanto, nesse exercício, entendi que o trabalho não poderia se ater simplesmente a ele, pois corria o risco de permanecer em um lugar raso, literal e ilustrativo. E isso era tudo que eu não queria.

O trabalho físico conta a história através do corpo e permite ao espectador imaginá-la de maneira diferente e, principalmente, através dos sentidos. Ele aponta ideias, imagens e abre possibilidades para diferentes interpretações.

Simultaneamente, o Prof. Daniel Schenker nos bombardeava com textos sobre diversos encenadores, entre eles Meyerhold, Artaud e Grotowski. Tudo aquilo me encantava e me fazia pensar cada vez mais em fugir do convencionalismo usual e das limitações cotidianas. Os três encenadores propõem que a arte é livre e que precisa ser explorada em suas infinitas possibilidades, por atores extracotidianos e com habilidades que escapam ao que nós estávamos acostumados a ver. Todas essas proposições contextualizadas no período do teatro realista, de Stanislávski, encaixavam-se perfeitamente no que eu estava vivendo naquele momento. Era o pontapé inicial que eu precisava para mergulhar de cabeça e experimentar o que estes encenadores estavam propondo.

**As ações físicas vão muito além de simples movimentos.**

Os movimentos escolhidos para a partitura nasciam das provocações geradas pelo conto. O que preenchia o texto físico extravasava o verbal, manifestando em mim sensações, impulsos e novas ações. Grotowski, em *Resposta a Stanislávski*, fala sobre as ações físicas e, como o seu mestre em sua última fase, comprovou que a memória estava no corpo, que é concreto, e não no sentimento, que não é. Cada ação que eu executava levava à outra, em reação à anterior. E, desta maneira, as ações começavam a fazer sentido e a obter um fluxo contínuo. A história estava sendo contada.

A espontaneidade do trabalho era primordial, sempre. E esta se dava por meio da escuta de cada um no grupo. Questões como energia, fluxo, volume, ritmo eram ditadas pela abertura para o outro em cena. E, assim, éramos influenciados em nossas partituras. Deveria existir espaço para novas ações provocadas e estimuladas pelos companheiros e pela plateia. As margens do rio simbolizavam a partitura de movimentos e o rio, as ações, vivas e pulsantes, capazes de aumentar ou de diminuir de intensidade conforme os acontecimentos na cena.

Grotowski fala da espontaneidade, colocando-a lado a lado com a precisão do trabalho. Quando nos deixamos levar pela preguiça ou pela vaidade, corremos o risco de cair nos automatismos. Optamos por não ter uma partitura totalmente fechada, tampouco coreografada. Nossos ensaios eram voltados para que o grupo chegasse a sua máxima potência individual e coletivamente, por meio da escuta. O resultado era vivo e rico em cores e em sensações. Cada conto complementava o outro e cada ator absorvia e interferia no conto do outro. Textos eram transformados pelas ações que cada um exercia. E, assim, era possível ver um mesmo conto ser contado de maneiras diferentes. As possibilidades do texto a partir das ações físicas.

As ações são a alma do corpo, sem as quais o corpo fica vazio e sem brilho. Reconhecemos um bom trabalho quando, sabendo que é de mentira, sensibiliza-nos como se fosse de verdade. Faz sentir, pensar, chorar, rir, nos reconhecer e nos distanciar, pelo motivo que for, mas respeitamos, pois, ali, vive algo e alguém.

**Luiza Pizarro Ou considerações sem finais. Insinuações apenas. Insinuações.**

*em tons de pálido cortante.  
Qual o sentido desta Vida-Espera-Eternidade-  
Deus?*

*Definitivamente, não foi para este mundo.  
Não foi nunca para esta terra que ela existiu.*

*Nefasta intensidade não coube  
naquele corpo inocente de menina. Bailarina.  
Que viveu por cem feridas carcomidas.  
Testemunho declarado  
de um estupro imundo. Do mundo.*

**Trecho do conto *Dança da vida*  
ou *Baile interrompido*,  
de autoria própria.**

**Por Luiza Pizarro.**

### ***Isto é uma aporia. Que é aporia em si.***

Antes de qualquer coisa, é preciso insinuar. Afinal, somente com insinuações posso convocar a escritura deste texto. Ainda que seja uma convocatória fugaz. Que me tome o tempo presente e não se confirme no amanhã. A voz que insinua quer sangue. Quer triunfar sobre o humano e, em cada caso, apresentar a vítima estrangulada. Mas não se engane, caro leitor: *Isto é* uma simples aporia.

Vamos por partes. Insinuo ser a minha arte uma arte inumana: não por lhe faltar o humano demasiado humano, senão por consistir ativamente na operação de desumanizar. Insinuo ser próprio do jovem artista o desejo de acrescentar mundos novos. Insinuo ainda ser a “obra-prima” uma ideia. E só. As palavras não são minhas. Mas as tomo emprestadas do filósofo espanhol José Ortega y Gasset. E as faço minhas, por fim. Sem qualquer forma última. Como num sistema de espelhos a oferecer à imagem o seu infinito agir.

Com as provocações devidamente sinalizadas, cerquemos o recorte científico do presente relato: uma despresticiosa digressão a respeito do ofício do artista-criador contemporâneo, que escolhe o desumanizar do corpo como próprio movimento.

Não tenho ainda uma identidade artística, mas desejos. Vislumbro caminhos possíveis. Que se inscrevem como deriva e encenação da problemática corpo-

linguagem e investigam, nesta convulsa, implosiva e arrítmica conversação, zonas de encantamento. A minha pesquisa, hoje, está pautada na sensação: epiderme, poros, orifícios, fluidos, sinapses nervosas, arrepio.

Considerando-se tais premissas, sou tomada por uma estranha necessidade: tentar escavar na pele da palavra, ou mesmo na superfície de uma linguagem teatral outra, uma poética do pensamento que se encerre sobre a concretude da escritura de um corpo e, simultaneamente, se abra para o indeterminado. Não se trata de insistir na escrita linear da esquerda para a direita, do alto para o baixo. Tampouco de fazer significar o corpo (atribuindo-lhe psicologismos, zombarias patéticas ou sentimentalismos humanos), mas de tocar este intocável, de modo que a arte seja capaz de refazer o elo entre *o que é* e *o que não é*, recuperando, portanto, o seu espanto.

Vomito, aqui, mais do que insinuações. As motivações particulares que me conduziram à composição coletiva *Laboratório de voo: corpos e relatos*. O desejo nasceu da urgência de rastrear processos reconhecidos como legítimos em minha experimentação prática e, sobretudo, de extrair da própria fisicalidade metodologias que fomentem uma criação autoral. A seguir, exponho algumas percepções sobre o processo:

O meu agir é artesanão. Perfuro, esburaco, mutilo corpos de sensibilidade como se madeira fossem. Não os empilho propriamente. Tampouco me ocupo com o seu polimento infeliz. Mas os carbonizo. E sobre tais fogueiras, deliciosamente calculadas, fazem sinais algumas... palavras?!? Não! Grunhidos, talvez. Que salivam o início do fim, precipitando-se como se nascidos da carne vazia de entranhas. Na boca, que em nada mais se assemelha à minha (ah, se eu lhe contasse... que, um dia, cor de rosa fora. Acreditaria?), o ofício deixou o gosto das farpas e nenhum sorriso. O ruído expelido pela minha garganta é um grito de asco. Asco pelo humano na arte. Mas não queira ouvi-lo, senhor... Não com orelhas de homem.

### **De volta às insinuações.**

Insinuo ser a nova sensibilidade estética dominada por um asco pelo humano na arte. Insinuo a metáfora. Insinuo ser a nova geração de artistas formada por jovens

desinteressados pela tradição. Insinuo a metáfora. Insinuo a inelutável presença da fraude que, por mais irreal que pareça, sua "parecença" não engana: que seja irreal, mas não cópia maldita. Insinuo a metáfora. Insinuo que a nova arte ridiculariza a arte. Escárnio de si. Insinuo a metáfora. A metáfora! Insinuo o insólito do desreal.

**De resto, tudo mais são destroços que me impedem de ser outra vez. Desculpas não vão suavizar a ardência de toda essa devassidão por dentro. A morte chegou para mim. Cedo. Talvez, demais.**

Quando me proponho a investigar o ofício do artista-criador transformado por esta provocação de destituir do corpo artístico o seu humano, pouco me ocupo com capturar sustentáculos, convicções ou mesmo com o anúncio de operações reducionistas e conclusivas a respeito desta nova possibilidade artística. Ao contrário, opto por permanecer na instância da insinuação, da aporia e da incompletude.

Tampouco se trata de assumir, de forma impassível, o espanto e a paralisia íntimos frente ao desconforto, mas, sim, de escolher embarcar no movimento e deixar que as indagações de Ortega y Gasset sigam a povoar, a escavar, a perfurar, a carbonizar e a desestabilizar o meu agir-pensamento.

Neste sentido, no lugar de depositar sobre a tradição realista uma avalanche de malcriações e maldizeres, ficarei com a inocência da metáfora. Figura de linguagem que, acaso imprima o escapismo do real, não o faz por covardia ou por ressentimento. A sua ação, ao invés, está mais próxima do desejo, da libido e do regozijo.

Declarar a morte do homem na arte implica encarar que o ofício do artista nada tem a ver com o utilitário ou com o funcional, mas, sim, com a necessidade. A sua fome de agir, em si. E só. O criador é um ser primitivo, um selvagem, que perfura a pedra pela simples fúria de perfurar. O seu gesto quer tocar o intocável, quer dizer o indizível, quer tanger o intangível, ainda que esta manifestação do *não-manifesto* ameace, a todo instante, resvalar entre os dedos.

Assumir a desumanização - ou, propriamente, o insólito do desreal - consiste em romper com a convenção articulada para tocar a arte. Em última instância: romper com a nossa condição de sujeitos constituídos para tocar a eternidade. Quem sabe,

assim, produzir diferença no receptor para que, em sua estrita fruição estética, este também possa entrar em devir.

## **Referências**

GROTOWSKI, Jerzy. *Resposta a Stanislávski*. Trad. Ricardo Gomes. Folhetim, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 6, 2001 (texto organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy, em Nova York, 1969).

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2005. Título original: La deshumanización del arte.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis Personagens à procura de um autor*. Lisboa: Cotovia, 2009. Título original: Sei Personaggi in cerca d'autore.