



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

LÍLITH DE MORAES MARQUES

**A PARTITURADE DE AÇÕES COMO DISPOSITIVO:
CORPOS EM JOGO NO ESPETÁCULO DOROTÉIA DO GRUPO
PANACÉIA DELIRANTE**

Salvador
2013

LÍLITH DE MORAES MARQUES

**A PARTITURA DE AÇÕES COMO DISPOSITIVO:
CORPOS EM JOGO NO ESPETÁCULO DOROTÉIA DO GRUPO
PANACÉIA DELIRANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Hebe Alves da Silva
Co-orientadora: Profa. Denise Coutinho

Salvador
2013

AGRADECIMENTOS

À guarnição divina e ao meu guia espiritual, Mestre Gabriel, que me conduz sempre no caminho da luz. Sou grata por nunca me desamparar, clareando essa “caianinha” nos momentos mais obscuros desta e de tantas outras peregrinações em busca do caminho verdadeiro.

Aos meus pais Eliane e Djalma por todo amor incondicional que me oferecem e pelo agradabilíssimo ambiente de união familiar que souberam criar para seus filhos, fora do qual eu jamais poderia ter crescido e me desenvolvido para as dores e delícias da vida e da arte. Vocês são minha maior fonte de inspiração.

A meu companheiro e amigo Lucas Modesto, grata pelo apoio nas horas difíceis, pela paciência, pelo incansável amor, pela firmeza e por tudo o mais que ainda vamos passar juntos. Você é um tesouro na minha vida, manhã de luz, meu Iaiá, meu iôô!

Aos meus irmãos, Jande Lucí e Pedro Ivo, a minha avó Elífia, minha tia-avó Luzinete e minha tia/madrinha Elídia, a Goreti e Walter, meus sogros queridos, e a todos os familiares que de formas diretas e indiretas me auxiliaram nessa conquista.

Às minhas orientadoras: Hebe Alves, mestra e amiga, pela generosidade, confiança e acima de tudo por me introduzir no âmbito da pesquisa em arte. Sou imensamente agradecida pelas lições de arte e de vida que sempre se mostra pronta a me oferecer mediante uma postura ética e, sobretudo, amorosa; e Denise Coutinho, parceira e nova amiga, cuja colaboração e competência foram imprescindíveis para a realização deste trabalho. Grata pelo carinho, competência, e pela singular dedicação com a qual se inseriu neste processo.

Ao grupo Panacéia Delirante (Camila, Jane, Lara, e Milena) por tudo: pelo companheirismo, pelas entrevistas concedidas, pela busca artística, pelos delírios e pela preciosa amizade que nos orienta em nosso fazer.

A toda equipe do espetáculo Dorotéia.

Aos professores avaliadores desta dissertação, Fernando Villar e Eloisa Domenici, pelo bom humor, estímulo e pelas preciosas indicações que tanto contribuíram para o aperfeiçoamento do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA, professores e funcionários.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível superior (Capes) pelo apoio e investimento em minha qualificação profissional.

A todos aqueles que contribuíram para minha caminhada rumo a esse horizonte de pesquisa. Em especial: colegas do mestrado, turma da graduação (50ª Turma), Rita Rocha, Eduardo Machado, Maicon Alisson, Grupo Alvenaria de Teatro (formação 2008/2009: Ludmila Brandão, Thor Vaz, Liliana Matos, Daniel Guerra, Raíça Bonfim, Camila Sarno, Laura Franco, Felipe Benevides, Lucas Modesto, Lílith Marques), e a toda irmandade do N. Pedra Mar.

Meus sinceros agradecimentos a todos por contribuírem para que essa fosse uma experiência singular na minha trajetória artística, pessoal e profissional.

Havia um famoso ator de *kabuki*, que morreu há cerca de 50 anos, que dizia: ‘Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica *olhar para a lua*. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do seu dedo que mostra a lua no céu. Mas, da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua’.

(Yoshi Oida, 2007, p. 158)

MARQUES, Lílith de Moraes. **A partitura de ações como dispositivo**: Corpos em jogo no espetáculo Dorotéia do Grupo Panacéia Delirante. 133 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

Esta dissertação se inscreve no campo das artes cênicas, debruçando-se sobre o trabalho do ator por meio da análise de Partituras de Ações, aqui consideradas como dispositivo de criação e composição. A pesquisa descreve e analisa um processo no qual a pesquisadora está inserida como atriz, portanto, não se faz de maneira distanciada e impessoal, embora mantenha o rigor acadêmico necessário à sua realização. Para tanto, foi realizado um estudo de caso, tomando o espetáculo **Dorotéia** do grupo *Panacéia Delirante* sob direção de Hebe Alves, obra que tem como um de seus pilares o desempenhoscênico das atrizes por intermédio desse dispositivo. Duas unidades de análise foram utilizadas visando demonstrar como o dispositivo Partitura age no desempenho das atrizes no espetáculo: a Corporalidade posta em evidência no espetáculo e o Estado de Jogo que se estabelece entre as atrizes em cena. Além disso, foram analisados registros em fotografia e vídeo do espetáculo, bem como depoimentos concedidos pelo elenco de **Dorotéia**. Entrecruzando esse material com aspectos conceituais da pesquisa, pretendeu-se chegar a respostas para as perguntas Como o jogo e a corporalidade servem à estruturação da partitura entendida como um dispositivo? e De que maneira esses dois elementos são articulados na composição de desempenho das atrizes?. O objetivo da pesquisa foi analisar o espetáculo sob a lente do dispositivo – com suas linhas de força e curvas de visibilidade, tal como apresentado por Michel Foucault e desenvolvido por Gilles Deleuze. Este esforço se justifica na medida em que uma compreensão não-cartesiana, rizomática e que, portanto, evita a rigidez de conceitos preestabelecidos é importante ferramenta para compreender a práxis do artista, no caso, o artista cênico. Desse modo, torna-se possível abrir novas leituras que incluam os aspectos de risco, improvisação, tensão, prazer, interatividade, imaginação e subjetividade, sem cair em formulações baseadas apenas no senso comum ou amparadas numa concepção de partitura entendida como puramente instrumental. Dentre os resultados alcançados destacam-se a compreensão da corporalidade e do estado de jogo como curvas de visibilidade e linhas de força do dispositivo, responsáveis por possibilitar a ação dos processos de sobredeterminação funcional e preenchimento estratégico que ocorrem na partitura; e o entendimento de que, por meio da ótica do dispositivo, a partitura pode ser discutida de maneira mais rigorosa e sistematizada em estudos sobre o desempenho do artista cênico.

Palavras-chave: Artes cênicas. Trabalho de ator. Partitura de ações como dispositivo. Corporalidade. Estado de jogo.

ABSTRACT

This work falls within the field of performing arts, leaning over the actor's work by analyzing Action Scores, considered here as a device for creation and composition. The research describes and analyzes a process in which the researcher is inserted as an actress. Therefore, it is not a distanced and unbiased one, but still maintains the necessary academic rigour for their production. To this end, we conducted a case study, using the play **Dorotéia**, by the *Panacéia Delirante* group, under the direction of Hebe Alves, a work that has, as one of its pillars, the scenic performance of the actresses through this device. Two analysis units were used in order to demonstrate how the Score device works regarding the performance of the actresses in the show: the Corporality evidenced in the show, and the Game State established between the actresses on scene. In addition, we analyzed the play's photo and video recordings, as well as testimonies given by the cast of **Dorotéia**. By combining this material with the research's conceptual aspects, we intended to answer the questions: How do the game and corporality serve to structure the Score as a device? and How are these two elements articulated in the composition of the actresses' performance?. The objective of the research was to analyze the performance under the scope of the device – with its lines of power and curves of visibility, as presented by Michel Foucault and developed by Gilles Deleuze. This effort is so far justified as a non-Cartesian, rhizomatic understanding – that therefore escapes the rigidity of pre-established concepts. Such is an important tool for understanding the artist's (in this case, the scenic artist's) praxis. Thus, it becomes possible to open new interpretations to include the aspects of risk, improvisation, tension, pleasure, interactivity, imagination and subjectivity without falling into formulations solely based on common sense or supported by a concept of an Action Score understood as purely instrumental. Among the achieved results, the understanding of corporality and the game state as visibility curves and power lines of the device stand out. They are responsible for possibilitating the action of the processes of functional over-determination and strategic filling that occur in the Action Score. Another conclusion that can be taken from this case study is the understanding that, through the optical device, the Action Score can be discussed in a more rigorous and systematized method regarding the scenic artist's performance.

Keywords: Performing Arts. Acting work. Score actions as a device. Corporality. Game State.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto do espetáculo Dorotéia.....	19
Figura 2: Etapas do GP.....	49
Figura 3: <i>Continuum</i> do Reflexo de Susto.....	51
Figura 4: Terror que Congela.....	53
Figura 5: Doroteia. Cena do Abismo.....	53
Figura 6: Loie Fuller no Folies-Bergère. 1893. Óleo sobre cartão. Toulouse Lautrec.....	55
Figura 7: Retrato de Loie Fuller. Foto Frederick Glasier.....	55
Figura 8: Mulher que tira sua meia. Toulouse Lautrec.....	56
Figura 9: No Moulin Rouge: A Dança. 1890. Óleo sobre tela. Toulouse-Lautrec.....	56
Figura 10: Dorotéia. Cena em que todas interpretam Dorotéia.....	56
Figura 11: Jane Avril – Jardim de Paris. 1893. Litografia Toulouse-Lautrec.....	57
Figura 12: Yvette-Guilbert saúda o público. Óleo sobre papel. Toulouse-Lautrec.....	57
Figura 13: Dorotéia. Cena da loucura de D. Flávia.....	57
Figura 14: Balé (A Estrela). 1876-1877. Pastel sobre monotipo. Edgar Degas.....	58
Figura 15: Milena Flick como Das Dores. Ensaio.....	58
Figura 16: Pequena bailarina de 14 anos. 1880. Escultura em bronze. Edgar Degas.....	58
Figura 17: Arabesco sobre perna direita. 1919-1932. Escultura em bronze. Edgar Degas.	58
Figura 18: A tina. 1886. Pastel sobre cartão. Edgar Degas.....	59
Figura 19: Quatro dançarinas. 1899. Óleo sobre tela. Edgar Degas.....	59
Figura 20: Experimento Dorotéia. 2009. Quadrinho 1.	61
Figura 21: Experimento Dorotéia. 2009. Quadrinho 2.....	61
Figura 22: Experimento Dorotéia. 2009. Quadrinho 3.....	61
Figura 23: Experimento Dorotéia. 2009. Quadrinho 4.....	61
Figura 24: Experimento Dorotéia. 2009. Quadrinho 5.....	61
Figura 25: Geografia do palco italiano.....	67
Figura 26: Trajetória em palco italiano.....	68

SUMÁRIO

1. BATEM À PORTA.....	09
1.1. BRINCADEIRAS INFANTIS: PISTAS SOB O OBJETO DE PESQUISA.....	11
1.2. BRINCANDO SÉRIO DE SER ATRIZ: O OBJETO EM VIAS DE CONSTRUÇÃO.....	12
1.3. OBJETO CONSTRUÍDO: A PESQUISA PIBIC E A MONTAGEM DE DOROTÉIA.....	15
1.4. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	20
2. A PARTITURA COMO DISPOSITIVO.....	23
2.1. SOBRE O DISPOSITIVO.....	24
2.2. PARTITURA: UM DISPOSITIVO DE ATUAÇÃO	29
3. CORPO: CURVA DE VISIBILIDADE.....	35
3.1. DOROTÉIA, UMA HISTÓRIA CONTADA POR CORPOS.....	36
3.2. AÇÃO FÍSICA, GESTO PSICOLÓGICO, REFLEXO DE SUSTO E INCORPORAÇÃO DE IMAGENS.....	42
3.3. ESPAÇO CÊNICO E FIGURINO: O CORPO AMPLIADO PELO DISPOSITIVO.....	62
3.4. CORPO VISÍVEL E CORPO INVISÍVEL.....	69
4. JOGO: LINHA DE FORÇA E SUBJETIVAÇÃO.....	73
4.1. A FUNÇÃO LÚDICA E A PARTITURA DE AÇÕES.....	74
4.2. O JOGO E OS ELOS DA PARTITURA.....	81
4.3. REGRAS, IMPROVISAÇÃO, PRAZER E REPETIÇÃO.....	84
4.4. ENTRE O DENTRO E O FORA DA ESTRUTURA.....	95
5. QUAL SERÁ O NOSSO FIM?.....	98
REFERÊNCIAS.....	106
APÊNDICES.....	110

1. BATEM À PORTA

Acredito que o que há de mais encantador numa investigação é o questionamento. Nesse processo minha primeira pergunta foi: é agora? Um questionamento, inclusive, bastante parecido com o que se faz um ator quando ouve o terceiro sinal bramir.

Eu havia concluído a graduação em 2010, um ano antes de ingressar no mestrado, e muitos eram os estímulos vindos de mim, dos professores e de colegas para que eu iniciasse um processo de pesquisa acadêmica na pós-graduação. Todavia, eu ainda não estava segura de que se tratava do momento certo. Até que, sem mais rodeios, esta pesquisa me bateu à porta tal qual Dorotéia bate à porta das primas, pedindo abrigo e acolhimento. Ao contrário das três viúvas da peça, decidi receber a hóspede inquieta e ouvir as perguntas que ela necessitava me fazer.

Nesta dissertação estão relatadas, antes de qualquer certeza, as indagações que o processo de investigação suscitou em mim ao longo desses dois anos de mestrado e no decorrer dos outros tantos anos nos quais ela se desenvolvia silenciosamente, pois este trabalho iniciou-se há mais tempo do que posso eu, nos limites de minha memória, contabilizar.

O objeto desta pesquisa é o trabalho do ator construído a partir da integralidade corporeamente, mais especificamente, um procedimento que venho experimentando já há algum tempo em meu corpo, no meu trabalho de atriz, tanto sozinha quanto junto às minhas companheiras do grupo Panacéia Delirante. O procedimento é a chamada Partitura de Ações, ou Partitura de um Papel, que, nesta dissertação, por questões práticas no que se refere à fluidez textual, em alguns momentos aparecerá abreviado sob a grafia “Partitura”. O termo, apresentado por Constantin Stanislávski durante a terceira parte de seus estudos teatrais, traduzida para o português sob o título **A criação de um papel** (1972), aborda um roteiro físico-emocional de ações e objetivos que o ator executa durante sua performance cênica. Trata-se, contudo, de um termo vastamente difundido no cotidiano teatral e utilizado para remeter a propostas de distintos caracteres cênicos, tomando um nível de amplitude que, por vezes, torna-o um tanto escorregadio dentro do extenso mundo teatral, muito mais pela dificuldade de delimitação, que pelo exercício que fazem dele os profissionais da área. Foi justamente sobre esse exercício constante da partitura como procedimento básico do ator

que se deu minha formação na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ingressei em 2006 dando início a minha formação artística/ acadêmica.

Para realizar a pesquisa, escolhemos como método o Estudo de Caso do espetáculo **Dorotéia**, texto de Nelson Rodrigues e direção de Hebe Alves, produzido no âmbito da Iniciação Científica da Escola de Teatro da UFBA mediante um intenso uso de Partituras de Ação. No estudo realizado, foram levadas em conta, principalmente, duas unidades de análise: a Corporalidade do ator, posta em evidência no espetáculo, e o Estado de Jogo gerado na relação ator – personagem, ator – público e ator – contracena. Materiais como entrevistas com as atrizes, fotos e vídeos do espetáculo foram tomados como parte do *corpus* da pesquisa. Em contrapartida, não foram abordadas questões referentes à recepção do espetáculo por entendermos que este seria um ponto que levaria a outros horizontes de investigação.

O espetáculo **Dorotéia** estreou em 06 de agosto de 2010 na cidade de Salvador – BA e traz no elenco as cinco atrizes do grupo Panacéia Delirante – do qual participo desde a sua criação – à época bolsistas do projeto de Iniciação Científica, coordenado pela diretora Hebe Alves, que resultou no espetáculo. Por isso, a investigação não se fez de forma impessoal e distanciada, muito embora haja me esforçado para manter os critérios acadêmicos que legitimam uma pesquisa.

Além disso, durante o processo de mestrado, foi introduzido na investigação o conceito de Dispositivo trazido por Michel Foucault (1975) e retomado por Gilles Deleuze (1996). Em linhas gerais, dispositivo é o processo que se define pela dinâmica de repressão e escape de forças heterogêneas a partir da articulação de linhas e curvas componentes bem como de saberes e poderes agenciados de forma estratégica, envolvendo agilidade, criatividade e urgência. Deste modo, a dissertação discute os conceitos de Dispositivo e Partitura, entendendo-se partitura como um dispositivo do espetáculo **Dorotéia**. A partir dessa compreensão, é enfocada, particularmente, uma análise da presença da corporalidade e do Estado de Jogo como linhas e curvas que operam na estruturação da partitura global do espetáculo e das partituras individuais das atrizes, no espetáculo em questão. A expressão Estado de Jogo é aqui usada para identificar o estado em que se encontram as atrizes no momento da cena e compreende uma disposição para articular regras preestabelecidas pelo grupo com um estado de prazer e a possibilidade de improvisar quando necessário. Nesse processo estão envolvidas a escuta de si e do outro, a atenção e a criatividade. Trataremos mais detalhadamente sobre Estado de Jogo no 4º capítulo.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar um espetáculo sob a lente do dispositivo— com suas linhas de força e curvas de visibilidade, tal como apresentado por Michel Foucault e desenvolvido por Gilles Deleuze. Consideramos que este esforço se justifica na medida em que uma compreensão não-cartesiana, rizomática e que, portanto, evita a rigidez de conceitos pré-estabelecidos é importante ferramenta para compreender a práxis do artista, no caso, o artista cênico. Foi precisamente por agregar em sua estrutura interpretativa um uso substancial do meu objeto de investigação, as Partituras de Ação como dispositivo, e por manter-se vivo artisticamente, que escolhi **Dorotéia** para realizar o estudo de caso nesta pesquisa. Deste modo, consideramos possível abrir novas leituras que incluam os aspectos de risco, improvisação, tensão, prazer, interatividade, imaginação e subjetividade, ultrapassando formulações binárias e opositivas, posições baseadas apenas no senso comum, ou ainda amparadas numa concepção de partitura entendida como puramente instrumental.

As questões que norteiam o estudo são: Como o estado de jogo e a corporalidade servem à estruturação da partitura entendida como um dispositivo? e De que maneira esses dois elementos são articulados na composição de desempenho das atrizes? Antes, porém, de adentrar nessas questões, faz-se necessário retomar alguns passos indispensáveis para a apresentação desta pesquisa no que concerne à construção do objeto proposto.

1.1 BRINCADEIRAS INFANTIS: PISTAS SOBRE O OBJETO DE PESQUISA

O percurso da investigação envolve não só a experiência teatral que motivou este estudo de caso do espetáculo **Dorotéia**, mas também o encontro com uma encenadora, a formação de um grupo de teatro e investigações cênicas com alguns colegas de direção e interpretação no âmbito da graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Além disso, é claro, estão presentes hábitos e brincadeiras de infância, como o jogo das estátuas que eu adorava, e que já me ofereciam, desde cedo, pistas sobre meu interesse pelo corpo, pelo jogo e conseqüentemente pelas Partituras, objeto desta pesquisa.

Fui uma criança afeita às brincadeiras coletivas de rua. Dos quatro aos sete anos, morei em uma cidade do interior de Sergipe. Na vizinhança, viviam meninos e meninas com idades próximas à minha e de meu irmão. Nessa época, um de meus divertimentos prediletos para o cair da tarde era o jogo das estátuas, um jogo infantil no qual uma pessoa fica de costas e pronuncia as palavras “1, 2, 3 estátua”; enquanto isso, os outros, que estão bem longe, correm

o máximo que podem na direção daquele que conta. Depois de pronunciar as palavras, o contador se vira para os outros participantes, que congelam imediatamente a corrida. Espera-se cerca de um minuto, para ver se alguém se mexe. Quem se movimentar volta para o ponto de partida. Quem se mantém em pose de estátua, pode iniciar sua corrida daquele ponto em diante, assim que o contador voltar a se colocar de costas para retomar a contagem. Aquele que chegar primeiro até o contador toma seu lugar e se torna o novo contador. No entanto, é preciso muita destreza para chegar até lá, pois o contador costuma ter uma atenção aguçada para notar o que se passa ao redor de si, além de ser bastante rigoroso ao julgar a imobilidade dos companheiros, afinal, ele não quer perder o status de contador.

Eu sempre gostava mais de ser um dos que correm. Nas muitas vezes em que joguei, buscava nunca repetir as estátuas, mas variá-las, colocar torções, intenções e objetivos nas figuras que criava. E, enfim, criar historinhas mentais para justificar a evolução dessas minhas primeiras *partituras* – quem sabe?!

1.2 BRINCANDO SÉRIO DE SER ATRIZ: O OBJETO EM VIAS DE CONSTRUÇÃO

Brincadeira vai, brincadeira vem... Hoje, me dedico ao teatro. Iniciei minha caminhada por esse terreno completamente ‘verde’, como dizem os diretores de teatro, mas cheia de vontade de ser atriz. Eu acabara de completar 18 anos, em 2006, ao entrar na Escola de Teatro da UFBA. Meu corpo era pura potência, cheio de impulso e vontade, que muitas vezes me fazia refém da desmedida em cena. O desequilíbrio corporal, a carência na coordenação motora, entre outras questões, tornaram-me descrente de mim mesma durante uma parte da graduação.

Com o andamento do curso, fui ganhando tônus muscular e mais intimidade com meu corpo. Entretanto, ainda persistia uma lacuna entre a consciência corporal e o exercício da cena – essa carência me privava de alcançar o que podemos chamar de liberdade no fazer artístico.

Em 2008, tive duas experiências que se tornaram um divisor de águas em minha trajetória: o encontro com a professora Hebe Alves e a execução da cena “Tempo Morto” dirigida pelo estudante de Direção Teatral Lucas Modesto. Entre os anos de 2008 e 2009, a experiência de criação do espetáculo “Bakxai, sobre as bacantes” junto ao grupo Alvenaria de Teatro,

também exerceu profundo impacto sob os caminhos que segui na arte. As três experiências aconteceram concomitantemente.

A experiência vivida junto ao grupo Alvenaria de Teatro (do qual fui membro entre os anos de 2008 e 2010) gerou o espetáculo “Bakxai, sobre as bacantes”, baseado no texto **As Bacantes** de Eurípides. O processo de montagem durou cerca de um ano, período no qual o grupo se dedicou em um primeiro momento ao estudo prático e treinamento intensivo de técnicas como ação física, mímica corporal dramática, acrobacias, biomecânica e pantomima. Num segundo momento, os atores foram estimulados a improvisar livremente com o corpo tendo como referência o universo dessa tragédia e a histeria feminina no Século XIX.

Desse trabalho, foi levantada uma grande quantidade de material bruto, em seguida selecionado e transformado em blocos de cena. O gramelô¹, ou “blablação”, também foi utilizado como recurso de cena, substituindo em alguns momentos o texto original de Eurípides. O espetáculo, apesar de ter uma direção, configurou-se como criação coletiva e caracterizou-se pela forte presença de partituras executadas pelos atores durante seu desempenho. Ter vivido todo esse processo permitiu-me investigar aquilo que hoje identifico como um dispositivo, percebendo a partitura como um procedimento com o qual eu me identifico tecnicamente e que me proporciona não apenas segurança, mas também pontos de apoio para o jogo, a improvisação e a relação de pesquisa dentro do fazer artístico da cena. A experiência também me ofereceu um vasto contato com a investigação prática de ações físicas, procedimento que se fez presente também na construção de minha partitura em **Dorotéia**.

Com relação à cena “Tempo Morto”, dirigida pelo aluno Lucas Modesto, a cena era muda, interpretada por duas atrizes (Lara Couto² e eu). Desempenhávamos os papéis do Homem e da Mulher, respectivamente, ambas usando máscaras que permitiam um ângulo de visão bastante restrito. A cena retratava, por meio de espasmos corporais e movimentos cadenciados das atrizes, um casal em sua rotina diária, fadada ao desgaste da relação conjugal e da própria relação com a vida. Durante a cena, uma trilha musical orientava os movimentos das atrizes. Por essa razão, a cena se construía com base na precisão física das intérpretes e em sua capacidade de conferir preenchimento emocional à forma estética estabelecida. Foi

¹Chama-se Gramelot, blablação, ou ainda linguagem mental, quando o ator se expressa de forma falada por meio de uma língua inventada por ele mesmo.

²Lara Couto e eu integramos o grupo de teatro Panacéia Delirante, com o qual desenvolvemos o espetáculo **Dorotéia**, sob direção de Hebe Alves. Lucas Modesto é o diretor assistente de **Dorotéia** desde sua estreia em 2010 até hoje.

um grande desafio para mim; entretanto, mostrou-me que eu podia, por meio de uma dedicada investigação física e do uso alguns procedimentos físicos de construção, compor uma Partitura de Ações que me auxiliaria na execução de uma cena com determinado grau de exigência. Dessa maneira, eu transmitia o discurso cênico pré-formulado num mesmo instante em que descobria as possibilidades de criar em cena.

O encontro com Hebe Alves se deu quando ela coordenou o quinto semestre do meu curso de graduação e me proporcionou, entre outros tantos ganhos, o conhecimento de algumas ferramentas: a Partitura de Pontos, a Incorporação de Imagens e o Reflexo de Susto, três procedimentos trabalhados por ela há cerca de 30 anos no processo de formação e preparação de atores. A Partitura de Pontos é um procedimento utilizado por Hebe para “auxiliar no trabalhar noções de ação física, prontidão, círculos de atenção, irradiação, flutuação, vetores de força, segmentação do movimento etc.” (ALVES, 2010, anotações) e que atua diretamente na organização da escrita cênica numa fase posterior do processo criativo. O procedimento consiste basicamente em um mapa de pontos espaciais referenciados na geografia do palco italiano (alto, baixo, médio / esquerda, direita, centro) e a partir do qual o ator traça suas possíveis trajetórias cênicas. Cada ator passa a ter uma sequência de pontos no palco, sendo a coxia o ponto inicial. Não se trata necessariamente de uma partitura de ações, embora o ato de deslocar-se de um ponto a outro configure em si mesmo uma ação, mas especificamente de um procedimento pautado na compreensão espacial e no deslocamento corporal do ator pelo palco mediante sua localização e a localização dos demais atores e do público no espaço cênico. Hebe conduz o procedimento até que o ator possa criar seus pontos no espaço e, uma vez internalizados os pontos, estímulos como alteração do ritmo da caminhada, segmentação do movimento, palavra etc. podem ser inseridos na partitura de pontos.

A técnica de incorporação de imagens nos chega a partir dos estudos de Michael Chekhov em **To the Actor** (1953), traduzido para o português sob o título **Para o ator**(1996) e sobre o qual Hebe Alves apoia muitos de seus procedimentos. A grosso modo, na incorporação de imagens o ator é estimulado a buscar numa imagem exterior, ou imaginária, as questões que irão desenvolver o papel, provocando, dessa forma, mudanças no corpo, na voz e na atitude cênica. Já o “*Continuum* do Reflexo de Susto” configura uma série de respostas corporais sucessivas desencadeadas pela vivência de situações de ameaças impostas ao indivíduo. O conceito foi desenvolvido pelo psicoterapeuta Stanley Keleman e é trabalhado em seu estudo denominado **Anatomia Emocional** (1992). A encenadora utiliza esse conceito, bem como algumas gravuras trazidas por Keleman em seu livro, para realizar um trabalho de estímulo

de qualidade corporal nos atores. Falaremos mais especificamente sobre Partitura de Pontos, Incorporação de Imagens e *Continuum* do Reflexo de Susto no 3º capítulo.

No contato com Hebe, esses três procedimentos me chegaram como meio de explorar conscientemente as possibilidades corporais em cena. Justamente porque partem de uma consciência que envolve não só estruturas musculares e impulsos por elas gerados, mas também a percepção geográfica do espaço cênico e dos outros corpos com os quais contracenamos. Porém não apenas os procedimentos técnicos desenvolvidos ao longo dos processos de montagem dos quais participei junto a Hebe Alves atuaram para uma mudança em minha maneira de encarar o trabalho de construção autoral, mas também alguns dos preceitos intrínsecos ao trabalho que ela realiza com atores: presença de um estado de jogo constante entre os intérpretes, apropriação do discurso cênico por parte de toda a equipe, entendimento do ator e de seu aparato físico-emocional como material básico para o trabalho da cena, investigação constante da cena (entendida como território de pesquisa), trabalho de produção realizado juntamente ao trabalho artístico (ideia de um grupo que se autogerencia) etc. Tudo isso contribuiu para que eu tomasse esses aprendizados para meu campo de interesse artístico e de pesquisa, como também estimulou em mim e em outras quatro companheiras de curso o desejo de aprofundar o trabalho com ela. Nasce aí o projeto de Iniciação Científica que culminou com a criação de **Dorotéia**, bem como com a formação do grupo de teatro Panacéia Delirante.

1.3 OBJETO CONSTRUÍDO: A EXPERIÊNCIA PIBIC E A MONTAGEM DE **DOROTÉIA**

Como já foi dito, o contato com Hebe Alves se estendeu. Ingressei como sua orientanda num projeto de pesquisa dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) em julho de 2008, juntamente com mais quatro graduandas de Interpretação Teatral, Camila Guilera, Jane Santa Cruz, Lara Couto e Milena Flick, as quais hoje formam, juntamente comigo, o grupo Panacéia Delirante. O projeto intitulado “Da Negação do Amor: um estudo da Anatomia Emocional das personagens da peça **Dorotéia** de Nelson Rodrigues” durou pouco mais de dois anos e culminou em duas conquistas: a montagem do espetáculo **Dorotéia** – estreado em 06 de agosto de 2010, sob direção de Hebe Alves, com elenco formado pelas cinco bolsistas PIBIC; e a oficialização do grupo de teatro Panacéia Delirante.

A oficialização envolveu desde o batismo do grupo e a criação de uma logomarca até o reconhecimento pessoal e público de uma identidade coletiva, conformando um passo importante na trajetória do grupo, pois legitimou um trabalho que se desenvolvia já há algum tempo. Entramos todas juntas em 2006 na universidade e construímos, além da afinidade pessoal, uma linguagem de trabalho comum mediante conhecimentos teóricos e práticos recebidos ao longo do curso. Com o processo da Iniciação Científica e a orientação de Hebe, essa linguagem comum se potencializou, delineando-se por meio do compartilhamento de elementos de atuação como o Reflexo de Susto, a Partitura de Pontos, a Incorporação de Imagens, entre outras, que serviram de base à composição de Partituras, as quais, no processo de montagem, funcionaram como suporte de criação e desempenho.

Concebido no âmbito da Iniciação Científica, como resultado de uma pesquisa acadêmica, **Dorotéia** poderia ter sido finalizado após cumprir seu papel de mostra prática de pesquisa. Entretanto, adentra em seu terceiro ano de vida ativa graças à estrutura de gerenciamento e manutenção do espetáculo nutrida pelo grupo Panacéia Delirante, em conjunto com a diretora e demais membros da equipe.

O espetáculo já teve, desde sua estreia em agosto de 2010, nove temporadas (incluindo apresentações locais, nacionais e internacionais), contabilizando um total de 37 apresentações para mais de três mil espectadores. **Dorotéia** participou de um festival internacional em Minsk, Belarus, onde recebeu premiação na categoria Inovação e Criatividade, além de ser o único representante baiano a integrar a programação do festival “A gosto de Nelson”, promovido no Rio de Janeiro pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) para comemorar o centenário de Nelson Rodrigues. Em três anos de caminhada, o elenco e a equipe central permanecem os mesmos. Quase nenhuma grande alteração estrutural foi feita, a não ser alguns cortes e ajustes de luz e atuação.

O texto, escrito por Nelson Rodrigues em 1949³, foi classificado por Sábato Magaldi, como peça Mítica, juntamente com **Álbum de Família**, **Anjo Negro** e **Senhora dos Afogados**. Segundo esse autor, na peça estariam, “sem nenhum instinto catalisador, alguns mitos” (MAGALDI, 2004, p.81) como, por exemplo, o sexo envolto na ideia de pecado; a ligação entre beleza e maldição; a feiura como espantalho do demônio; a condenação do filho rebelde em retornar ao útero materno; e a recusa do próprio corpo – que, no caso das mulheres da peça, conduz à rigidez e à morte.

³ Existem controvérsias quanto a essa data. Aqui, foram considerados os dados fornecidos por Magaldi (2004), que indica o ano de 1949 como data de escrita e o ano de 1950 como data de estreia da primeira montagem do texto.

No enredo, que se passa dentro de uma casa sem quartos, só de salas, três primas velhas – Maura, Carmelita e D. Flávia – orgulham-se de não enxergar homens e de serem castas e feias. Elas se preparam para a realização das núpcias da filha de uma delas – Das Dores, filha de D. Flávia, é uma natimorta, que não sabe de sua condição, “pensa que vive, pensa que existe... E ajuda nos pequenos serviços da casa” (RODRIGUES, 2006, p.23). Ela só poderá morrer depois de sua noite de núpcias, na qual terá a *náusea* – maldição passada de mulher para mulher que, grosso modo, é uma espécie de orgasmo às avessas ocorrido durante a primeira noite de amor das mulheres dessa estranha família.

Após ter a *náusea*, a mulher cumpre a maldição da família e pode, enfim, morrer. A mulher que não tiver a *náusea* não morrerá nunca, “será para sempre maldita... e terá todas as insônias” (ibid, p.13). Entretanto, em meio a esse ritual de preparação, eis que chega Dorotéia, uma parenta que bate à porta das primas buscando acolhimento no seio da família. Dorotéia é uma mulher da vida. Bela e sensual, não se casou, abandonou a casa e, pior, não teve a *náusea*! Ela tem tudo que as demais negam, enxerga os homens, é doce e feminina.

Para ser aceita de volta, Dorotéia terá que convencer D. Flávia a deixá-la ficar. Terá de tornar-se feia, contrair chagas, que consumam sua beleza, e negar o amor – matar tudo que há de mulher em si. Nelson nos induz a acompanhar essa trajetória paralelamente ao acontecimento das núpcias de Das Dores. Contudo, a presença de Dorotéia abala as moradoras da casa. Maura e Carmelita entregam-se à fantasia e ao desejo reprimido que explode numa visão delirante do paraíso, repleto de botinas masculinas. Numa tentativa de manter a ordem, D. Flávia cala as primas através da morte, estrangulando-as. Mas a ordem já foi alterada e Das Dores, no momento das núpcias, vê o noivo, recusa-se a ter a *náusea* e decide viver. A trama chega ao fim com a decisão da jovem de retornar ao útero materno para nascer outra vez, viva, e fazer-se mulher. Dorotéia contrai as chagas e torna-se horrenda. Ela e D. Flávia terminam sós na casa escura, para apodrecerem juntas numa ode ao fim dos tempos e ao eterno ciclo da humanidade.

A montagem artística do texto se desenvolveu a partir do *corpus* teórico e prático da pesquisa PIBIC – a qual se subdividiu em cinco linhas de investigação, uma para cada bolsista. A primeira linha abarcava os estudos de Keleman acerca da existência de uma resposta às agressões sofridas pelo indivíduo, organizada corporalmente e desenvolvida em sucessivos movimentos, formando o *Continuum* do Reflexo de Susto (KELEMAN, 1992). A segunda linha ficou sob minha responsabilidade e relacionava os estudos de Michael Chekhov, especificamente o Gesto Psicológico (do qual trataremos no 3º capítulo) com a *Ação Física* e a

dramaturgia de Nelson Rodrigues. A terceira bolsista dedicou-se ao estudo do Grotesco e do feminino, utilizando como principal referência o prefácio de Victor Hugo à peça **Cromwell**, intitulado “Do grotesco e do sublime” (1826), e o livro **História da Feiura** de Umberto Eco (2007). No quarto ramo da pesquisa, localizava-se o estudo de Incorporação de Imagens a partir das pinturas de Toulouse-Lautrec e Edgar Degas em paralelo com associações aos princípios do Balé e da Dança Flamenca. Completando o pentágono, a quinta bolsista dedicou-se ao estudo e catalogação de recorrências encontradas na obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues, como por exemplo, a constatação de que algumas personagens rodriguanas se envolvem com adolescentes – como é o caso de *Mme. Clessi*, *Senhorinha*, *Geni* etc. A partir dessa constatação, em nossa montagem de **Dorotéia** as botinas foram substituídas por tênis tipo *All Star*.

Em suma, cada linha de pesquisa articulava uma gama de conhecimentos que foram compartilhados de modo que todas as bolsistas pudessem ter domínio dos conteúdos investigados. Desse glossário comum, brotou o roteiro do espetáculo e a concepção de montagem.

Apoiado na desenvoltura corporal das atrizes e na relação que se estabelece entre elas, o espetáculo foi concebido à italiana para ser apresentado em palco nu, recortado apenas pela iluminação que sugere os limites da casa das três primas. Nesse espaço vazio, as cinco atrizes entram ao som marcado do sapato de flamenco que calçam, ostentando todas mesmo figurino e maquiagem, concebidos por Agamenon de Abreu: um decotado maiô vermelho rendado, de mangas compridas, uma saia longa dupla face, de cor azul marinho por fora e vinho por dentro, aberta na frente de forma que as coxas e pernas das atrizes apareçam quando as laterais da saia estão presas à cintura pelas mãos; em cima da saia, um véu rendado azul-marinho; completando a caracterização, meias vermelhas 7/8, sapatos de flamenco, cabelos presos no alto da cabeça, maquiagem carregada com sombra negra e uma desenhada boca vermelha.

Esse figurino torna-se uma das linhas de força do espetáculo. Usado de diferentes maneiras, ele identifica as personagens, interpretadas por todas as atrizes em diferentes momentos, numa dinâmica de troca de papéis – com exceção da personagem D. Assunta da Abadia, interpretada apenas por Jane Santa Cruz. A escolha de apenas uma atriz para interpretar esta personagem é explicada pela diretora Hebe Alves a partir da idéia de que D. Assunta faz parte de uma classificação de personagens de Nelson chamados de fulanos, ou seja, aqueles que estão de fora, os vizinhos, responsáveis pelas fofocas dizeres paralelos à trama. D.

Assunta não faz parte do núcleo familiar da casa das viúvas e, portanto, não compartilha o código estabelecido de troca de papéis que ocorre na lógica interna da casa.

Retomando a descrição do código do figurino, as três primas usam o véu azul-marinho cobrindo as cabeças; Dorotéia não usa véu e tem as pernas à mostra, com as laterais da saia presas à cintura; e Das Dores também não usa o véu azul, mas outro, feito de tule branca como o véu das noivas, longo, a ponto de se espalhar pelo palco e envolver todo o corpo da personagem como uma placenta; D. Assunta usa um figurino próprio, um vestido longo com capuz, que a atriz veste na coxia ao sair de cena. Todavia, auxiliando o código do figurino, há também o código corporal de cada personagem, delineado a partir dos procedimentos físicos de composição das partituras de ação (*C. Reflexo de susto, Incorporação de Imagens, Ação física e Gesto Psicológico*).



Figura 1: Foto do espetáculo **Dorotéia**. À esquerda D. Flávia. Ao centro Dorotéia. À direita Maura e Carmelita. Ao fundo Das Dores. Foto Alessandra Nohvais. Fonte: acervo do grupo.

As cinco atrizes do elenco são de mesma faixa etária e o figurino usado também é o mesmo. Dessa forma, apesar da visível diferença física entre as atrizes, cria-se a ideia de aparente semelhança, acentuada pela vestimenta e pelo domínio comum dos procedimentos corporais, mais um dos códigos do espetáculo. A corporalidade se conforma, então, como um eixo para o entendimento da obra. E não só isso, como um eixo de composição também. **Dorotéia** é uma história contada, em cena, por cinco corpos que trafegam num roteiro físico de imagens. É em cada qualidade muscular acionada ou forma corporal construída que as atrizes fincam seus pontos individuais de desempenho, criando as referências indicadas pela direção e necessárias para a leitura do público

A todo momento há trocas muito velozes de personagem. Numerosas vezes, uma atriz que faz D. Flávia passa a ser Dorotéia ou Das Dores e vice-versa. Nesse sentido, a qualidade corporal estabelecida para D. Flávia (mais densa, lenta, reta, tensa e contida), para Das Dores (fluida, leve e de movimentação contínua) e para Dorotéia (curvilínea, visceral, em desequilíbrio e aerada) funciona como um guia que, associado a outros elementos do espetáculo, oferece ao público possibilidades de entendimento sobre a permuta de personagem realizada pelas atrizes em cena.

A proposta da encenação de **Dorotéia** é muito menos viver os personagens que contá-los, tanto que eles são interpretados por todas as atrizes, em diferentes momentos. São atrizes jovens, o que destoia da idade apontada na maioria dos papéis descritos no texto de Nelson Rodrigues. Assim, num modelo convencional de montagem, não se encaixariam no perfil ideal para fazer as três primas e a própria Dorotéia. Na montagem em questão, essa contradição etária é posta em evidência por intermédio de um modo de atuação que não adota a via da encarnação de personagem, propondo-se ao comentário da ilusão de representação e ao exercício da reflexão e debate das situações e temas propostos por Nelson.

Como disse Jane Santa Cruz, atriz do espetáculo, “O trabalho em **Dorotéia** é um trabalho em camadas” (Apêndice 3, p. 113⁴). Por isso, vamos por partes. A proposta neste estudo é abordar as partituras das atrizes em **Dorotéia** como dispositivos de atuação que operam dentro do espetáculo, em sua estruturação. Para tanto, é preciso primeiro explicitar como o trabalho está organizado.

1.4 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A dissertação resultante desta pesquisa está dividida em cinco capítulos, sendo que o primeiro deles é esta introdução, onde se acham descritos o objeto, o método com suas unidades de análise, o objetivo e a justificativa desta investigação.

O segundo capítulo é destinado aos conceitos de dispositivo e de partitura utilizados no estudo. Na primeira parte do capítulo, o conceito de dispositivo é descrito segundo Michel Foucault e Gilles Deleuze, que nos oferecem uma visão transdisciplinar do conceito de

⁴ Para esta pesquisa, foram realizadas entrevistas com as atrizes do espetáculo. Todas as entrevistas encontram-se no Apêndice 3 da dissertação juntamente com uma breve apresentação de cada atriz.

dispositivo, possibilitando sua aplicação nos estudos em arte. A segunda parte do capítulo é dedicada à reflexão do conceito de partitura no teatro. Embora o objetivo aqui não seja delimitar o termo, conferindo-lhe o delineamento “necessário”, passaremos num primeiro momento por questões concernentes à etimologia do termo, seu surgimento na área teatral e um breve histórico sobre as abordagens feitas por teóricos do campo. Entre os autores utilizados para fornecer argumentação para este título estão: Stanislávski (1995), Barba (1994) e Bonfitto (2006).

No capítulo seguinte, temos a identificação e análise de uma das unidades de análise e linhas que compõem a partitura como dispositivo no espetáculo em questão. O foco é a corporalidade como linha de visibilidade do dispositivo em **Dorotéia**. O capítulo se introduz com uma análise sobre como a corporalidade se insere como elemento-chave no espetáculo **Dorotéia**. São explicitados os procedimentos corporais de composição utilizados na construção das partituras de ações das atrizes. Também é feita uma reflexão acerca do espaço cênico e do figurino como corpos visíveis que atuam nessas partituras. Entendemos que os elementos visuais e sonoros do espetáculo (tais como figurino, espaço cênico, trilha sonora, maquiagem, iluminação etc.) configuram-se como linhas de força do dispositivo partitura. Entretanto, nos deteremos apenas sobre análise do figurino e do espaço cênico, por se tratarem de elementos ligados às duas unidades de análise aqui enfocadas: corporalidade e estado de jogo. Nesse sentido, entrevistas com o elenco e exemplificações a partir de cenas do espetáculo oferecem material para a discussão. O capítulo se encerra com uma discussão acerca das dimensões visíveis e invisíveis do corpo. Os principais referenciais teóricos utilizados para o capítulo foram Meyer (2011), Stanislávski (1995), Oida (2007) e Azevedo (2009).

O quarto capítulo é dedicado ao estado de jogo, a segunda unidade de análise e também uma das linhas da partitura compreendida como dispositivo. Na primeira parte, abordamos a função lúdica e a ideia de jogo no teatro; tal procedimento é apoiado nas considerações de Huizinga (2010), Koudela (2009), Ryngaert (2009) e Pavis (1999). Ainda nesse seguimento, o Estado de Jogo existente na execução das partituras das atrizes é estudado em sua função de linha de força (aquela que segundo Deleuze atravessa todos os espaços do dispositivo e mantém sua vitalidade, amarrando os demais elementos entre si). Cenas da peça e depoimentos das atrizes são de novo utilizados, desta vez para exemplificar como o jogo promove elos entre os elementos da partitura de ações em **Dorotéia**. Na segunda parte do capítulo, Estado de Jogo é encarado como modo de subjetivação do dispositivo partitura: ou

seja, aquela linha que promove a subjetividade, a conformação de um sujeito e, quiçá, o salto de um dispositivo a outro.

Os enfoques necessários ao entendimento desse pensamento são feitos a partir da análise de elementos do jogo, como as regras, o prazer, a improvisação e a repetição, abordados a fim de entender como possibilitam às atrizes atingir o Estado de Jogo e a subjetivação. Também nesse capítulo discutiremos como o Estado de Jogo permite uma ruptura (abertura) dentro do próprio dispositivo. Dessa maneira, as atrizes podem entrar e sair da dimensão formal da partitura no espetáculo. Será analisado o quão esse “efeito” de dentro e fora permite um novo olhar sobre o conceito de partitura, numa perspectiva de mobilidade e não de rigidez, como comumente é encarado.

Nas considerações finais, os resultados do estudo estão organizados no intuito de responder às questões levantadas nesta introdução. O apêndice desta dissertação traz o roteiro e a transcrição das entrevistas feitas com as atrizes do espetáculo **Dorotéia** bem como a ficha técnica do espetáculo indicando os profissionais envolvidos, local e data de cada temporada de apresentação do espetáculo.

Apesar de estar dividida em partes, a pesquisa se construiu de modo bastante articulado, tal como o processo de criação de **Dorotéia**. No capítulo que se segue a este, começaremos uma pequena viagem através das perguntas e reflexões que me fez a hóspede inesperada ao chegar em minha casa interior. Algumas das primeiras perguntas foram: O que é partitura? O que é dispositivo? e Porque abordar a partitura por meio da ideia de dispositivo?

2. A PARTITURA COMO DISPOSITIVO

Nesta pesquisa a partitura de ações é entendida como um dispositivo do espetáculo **Dorotéia**. Levando-se em consideração que os termos usualmente utilizados nem sempre traduzem determinado pensamento teatral e/ou científico, aqui alguns conceitos são apresentados a fim de melhor compreender a prática analisada. Dentre eles: dispositivo e partitura. Tanto um quanto outro lançam bases de compreensão indispensáveis à abordagem sobre a qual a pesquisa se debruça.

Como já foi dito, o contato com a prática de composição de partitura acompanhou minha formação na Escola de Teatro (UFBA). Entretanto, durante o processo de pesquisa percebi que sempre tive dúvida de como referir-me à partitura: procedimento, instrumento, ferramenta, artifício? Até que, durante o mestrado, na disciplina Trabalho Individual Orientado (TIO), no semestre 2012.1, minha co-orientadora, professora Denise Coutinho, me propôs pensar a partitura como um dispositivo, tal como descrito por Foucault (1975) e retomado por Deleuze (1996). De imediato a palavra me pareceu bem apropriada para tratar de partitura no teatro, uma vez que dispositivo – ao contrário de ferramenta ou instrumento que se referem à técnica – sugere movimento: dispositivo que dispara um mecanismo, dispositivo que desencadeia um processo, um estado, um acontecimento, que promove uma ação etc. Lancei-me ao desafio e me pus a estudar o conceito, tentando encontrar seus elos com a prática cênica da partitura de ações.

Neste capítulo são apresentados alguns de meus achados no novo terreno explorado. Em primeiro lugar, o conceito de dispositivo é discutido, principalmente a partir dos apontamentos de Michel Foucault (1975) e Gilles Deleuze (1996). Em seguida, o conceito de partitura é debatido mediante seu entendimento como dispositivo de atuação: a partitura é antes abordada dentro do campo do teatro para depois ser confrontada com a ideia de dispositivo.

2.1 SOBRE O DISPOSITIVO

Cunhado por Michel Foucault em **Vigiar e Punir** (1975), o termo Dispositivo refere-se, nessa obra, a mecanismos de controle e poder num dado quadro sociopolítico ou momento histórico.

Para trilhar a rota do sentido do termo, comecemos pelo dicionário. Dispositivo tem as seguintes acepções na língua portuguesa:

1.Ref. a ou que envolve disposição, prescrição, cláusula etc.**2.**Peça ou conjunto de peças que aciona um mecanismo ou realiza uma função: *Este dispositivo reduz o consumo de gasolina.***3.**Conjunto de meios combinados com o propósito de atingir certo fim: *dispositivos para conter a escalada dos preços.***4.**Norma, preceito (dispositivo legal). **5.**Jur.Trecho de lei, declaração ou sentença que, em oposição ao preâmbulo e à exposição de motivos, enuncia a matéria legislada ou a decisão tomada: *Há na lei do trânsito um dispositivo que obriga o uso de cinto de segurança.***6.**Inf.Conjunto ou sistema de componentes físicos (*hardware*) ou lógicos (*software*) ligados a computador, capaz de processar, transferir ou armazenar informação, dados, rotinas etc.
Dispositivo cênico1. Teat. Cenário (AULETE on-line) ⁵.

Desse modo, é possível afirmar que a palavra atravessa diversos campos: jurídico/militar; médico; tecnológico; teatral. É curioso observar que, no sentido teatral, “dispositivo cênico” significa cenário, o que no senso comum está relacionado a um instrumental físico, concreto e por vezes estático. Todavia, Patrice Pavis, em seu **Dicionário**, nos oferece uma outra acepção, mais próxima da que pretendemos nesta dissertação com o uso do termo dispositivo:

O termo dispositivo cênico, usado hoje com bastante frequência, indica que a cena não é fixa e que o cenário não está plantado do início ao fim da peça: o cenógrafo dispõe as áreas de atuação, os objetos, os planos de evolução de acordo com a ação a ser representada, e não hesita em variar essa estrutura no decorrer do espetáculo (1999, p.105).

Aqui não usaremos a ideia de que a partitura seja um dispositivo cênico, já que o termo é próprio do universo cenográfico. Porém, assim como o dispositivo cênico, que se estabelece por meio da ação, a partitura vista como dispositivo de atuação oferece terreno fértil para uma dinâmica que abarca readaptação e gerenciamento de forças heterogêneas. Também prescrição, listada como sinônimo de “dispositivo”, é uma palavra que condensa o sentido paradoxal do conceito de dispositivo, tal como elaborado por Foucault, pois designa, ao mesmo tempo, uma norma, um preceito ou regra, ou seja, aquilo que deve ser feito, e uma

⁵ Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br>>. Acesso em: 21 dez. 2012.

proibição⁶ ou perda. É nesse sentido paradoxal de dito e não-dito, de conjunto de normas que instituem ações e provocam resistência a essas mesmas ações que o dispositivo é tomado por Foucault em sua obra e também aqui ao falarmos de partitura como algo nem sempre estabelecido ou em equilíbrio.

O termo dispositivo reúne, na obra foucaultiana, as instâncias de saber, poder e subjetividade. Nesses casos, o dispositivo serve tanto para nomear o conjunto de forças de repressão e escape operadas pelo poder em diversos campos, inclusive o da sexualidade, quanto para determinar as relações entre visibilidade e produção da subjetividade, nos estudos voltados para o assujeitamento. Assim, mecanismos de poder que produzem repressão e controle também geram subversão das normas que os motivaram.

Ao ser questionado sobre o sentido e a função metodológica do dispositivo, Foucault diz que busca, através dele,

[...] demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2008, p.138).

Deleuze (1996) faz uma releitura ampliada e detalhada da ideia de Foucault e explora o conceito de dispositivo. Em sua perspectiva, dispositivo pode ser tomado como um conjunto multilinear de forças e linhas heterogêneas as quais não delimitam ou definem o sujeito, o objeto ou a linguagem, mas, ao seguir múltiplas direções, ora aproximando-se ora afastando-se, conforma processos em constante desequilíbrio. Segundo essa visão, as linhas componentes de um dispositivo também o atravessam de norte a sul, de leste a oeste e em diagonal. São linhas de força, de visibilidade, de enunciação, de fratura, de modos de subjetivação. De acordo com Deleuze, “Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele [Foucault] chama de ‘trabalho de terreno’” (DELEUZE, 1996, p.1).

As linhas componentes dos dispositivos são, sobretudo, instáveis e sofrem mutações em seus agenciamentos. Segundo Deleuze, daí decorrem duas importantes consequências para uma filosofia dos dispositivos: o repúdio aos universais e a apreensão do novo. A primeira se

⁶ “**Prescrição aquisitiva.** 1.Jur.Anulação da posse legal de algo pelo não exercício ou reclamação do direito de posse como reação a sua violação por outrem durante tempo determinado por lei” (AULETE on-line).

refere ao fato de que todas as linhas e curvas de um dispositivo são variáveis, não mantendo uma regra de direcionamento constante.

O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação imanescentes a dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam noutro dispositivo (ibid, p.3).

A segunda consequência se refere ao novo, não como sinônimo de originalidade, porém no campo da criatividade variável; nele podemos criar curvas de singularidade ou valores diferenciais. Ambas as consequências – o repúdio aos universais e a apreensão do novo – podem ser consideradas premissas da arte, assim como o duplo processo de “sobredeterminação funcional [...] [e] preenchimento estratégico”(FOUCAULT, 2008) que, conforme o autor, age na gênese dos dispositivos.

De acordo com Foucault, os dispositivos configuram-se como “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (ibid, p.139). Desse modo, um dispositivo permite a geração de efeitos – sejam eles positivos ou negativos, desejados ou indesejados, programados ou acidentais – e, a partir dessa geração, rearticula elementos heterogêneos surgidos, estabelece com estes uma ressonância ou o enfrentamento com os demais elementos preexistentes. Nisso consiste o processo de *sobredeterminação funcional*, ou seja: a presença de vários elementos simultaneamente e que funcionam acarretando efeitos, ou acontecimentos, novos e produtivos.

Por outro lado há ainda uma reutilização imediata do efeito involuntário em uma nova estratégia que transformará o negativo em positivo e aproveitará de maneira criativa e positiva o incidente, o indesejável ou o não previsto. A esse processo Foucault chamou de *preenchimento estratégico* do dispositivo (ibid).

Esses e outros processos, que acontecem em qualquer dispositivo, só são possíveis pelo fato de existirem feixes de linhas, de curvas e de forças que atuam de diferentes maneiras no interior dos dispositivos. Deleuze afirma que as primeiras dimensões de um dispositivo são suas “curvas de visibilidade” e de “enunciação” (DELEUZE, 1996, p.1). Segundo o autor, cada dispositivo tem um regime próprio de luz “distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela [luz] não existe” (ibid). O regime de luz produzido por um dispositivo não ilumina um objeto já existente, mas cria-os, fazendo-os aparecer e desaparecer com seu jogo de luz e sombra.

As curvas de visibilidade permitem que se veja o sujeito gerado pelo dispositivo e gerador deste. As curvas de enunciação permitem acessar aquilo que se torna possível dizer sobre esse sujeito. São essas curvas de enunciados que distribuem as variáveis num dispositivo. Estabelecendo uma espécie de vaivém entre o ver e o dizer, estão as “linhas de forças” (ibid), que cruzam um dispositivo de um ponto a outro, passando por todos os lugares e retificando as demais linhas. É nelas que Deleuze localiza a dimensão do poder: “[...] o poder é a terceira dimensão do espaço, interior ao dispositivo, variável com os dispositivos” (DELEUZE, 1996, p.1-2). Seriam, portanto, linhas compostas “com o saber, tal como o poder” (ibid).

Na ótica foucaultiana, até mesmo instâncias aparentemente estabelecidas, como o poder e o saber, se apresentam como processos desorganizados ou em equilíbrio precário. Para ele, “[...] o poder na realidade é um feixe aberto, mais ou menos coordenado (e sem dúvida mal coordenado) de relações” (FOUCAULT, 2008, p.141). É por isso que existem, num dispositivo, as “linhas de fratura” ou “linhas de ruptura” (DELEUZE, 1996, p.2), que reconfiguram novas formas de agenciamento do poder e do saber promovendo a apreensão do novo, já mencionado anteriormente. Como sugere a nomenclatura, essas linhas racham os limites de dado dispositivo, podendo suscitar ou antecipar um dispositivo futuro. Nelas reside seu caráter de imprevisibilidade.

Essa espécie de salto quântico de um dispositivo a outro pode também ser gerada pelas linhas de subjetivação, linhas que, de acordo com Deleuze, nem todo dispositivo possui. Ele nos diz que esse tipo de linha é também um processo,

[...] uma produção de subjectividade num dispositivo: ela está para se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, escapa-se-lhes. O ‘Si Próprio’ (Soi) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia (ibid).

Assim como as demais linhas de um dispositivo, as linhas de subjetivação não têm fórmula geral. Para nosso propósito, essas linhas são bastante importantes, uma vez que através desse foco no sujeito e na subjectividade, elas possibilitam um afastamento de sistemas rígidos. Quando se fala em partitura, isso é particularmente importante. Um dos desafios do ator é conquistar a precisão, sem perder a vitalidade do gesto e da ação. Pode-se dizer que é por meio das linhas de subjetivação que se presentificam, no conceito de dispositivo, a criatividade, subversão e invenção de espaços dos possíveis, tais como promovemos na arte. A noção de espaços dos possíveis é desenvolvida por Bourdieu. Para o autor, todo campo é

um espaço, mas nem todo espaço constitui um campo, pois campo supõe relativa autonomia frente a outros campos, agentes em luta pela distribuição do capital simbólico e regras próprias. Assim, o espaço dos possíveis é uma expressão que designa um espaço-tempo mais amplo e menos estruturado que um campo. De acordo com Bourdieu, o espaço dos possíveis “à maneira de uma língua, ou de um instrumento de música, se oferece [...] como um universo infinito de possibilidades contidas em estado potencial num sistema finito de imposições” (1996, p. 125).

Todavia, não olvidemos que num dispositivo as linhas estão enredadas e geram umas às outras em rede. No caso das linhas observadas na partitura de ações no espetáculo **Dorotéia** esse processo de mútua dependência se estabelece principalmente entre a marcada composição corporal e o estado de jogo. Tanto a composição corporal depende do jogo para se estabelecer de maneira fluida e viva, quanto o jogo necessita das composições físicas para estabelecer suas bases, regras de conduta etc. O dispositivo partitura evidencia essas linhas e as coloca em interdependência estratégica.

No campo das artes, Carvalho traz a ideia de que em algumas formas de arte contemporânea os dispositivos são colocados em evidência e por isso “passam a funcionar como ativadores de novas experiências” (CARVALHO, 2009, p.27), nas quais os sujeitos estão sempre em processo. Em outro texto, a autora esclarece:

Nos últimos anos a noção de dispositivo vem se tornando cada vez mais freqüente no campo das artes visuais: fotografia, cinema e vídeo. Historicamente, é possível identificar a partir dos 60 um grande interesse da arte pelo “desocultamento” do dispositivo, ou seja, um esforço para tornar o dispositivo evidente para ser percorrido, testado, mantendo o foco na experiência do observador com a obra (2007, p.4).

Em **Dorotéia** a partitura conforma um dispositivo evidenciado logo no primeiro ato do espetáculo como confirma a atriz Camila Guilera: “O uso da partitura como elemento assumidamente teatralizado também é uma marca do espetáculo: é um código, instaurado desde o princípio, que se comunica com o espectador e o envolve no jogo proposto” (Apêndice 3, p. 130). Esse código é caracterizado por um jogo de precisão gestual e rítmica, pelo revezamento de personagens baseado nas partituras específicas de corpo e pelo trabalho de manuseio do figurino. Contudo, apesar de preciso o código não é estático. O dispositivo, apesar de suas bases fixas, está sempre em processo de feitura e aprimoramento como relata Lara Couto: “O processo de **Dorotéia** nunca acabou. É um processo sem fim [...] eu vejo o ‘partiturizar’ como algo contínuo” (ibid, p. 127).

Dispositivo é, sobretudo, sinônimo de rede em movimento, em constante elaboração e superação. Essa riqueza concentrada de heterogeneidade e multiplicidade é o que mais me impulsionou a utilizar o conceito para falar do objeto em questão nesta pesquisa. Pensar a partitura como um dispositivo de atuação requer que se revejam as bases do conceito de partitura e que se revisitem os pontos de apoio que fizeram desse procedimento algo indispensável, consciente ou não, a quase todas as formas de teatro orientais e ocidentais. No título que se segue a este, retomaremos passagens da história do termo partitura no teatro ocidental, como se estabeleceu, difundiu e como alguns dos mais importantes nomes de nosso teatro lançaram mão desse procedimento.

2.2 PARTITURA: UM DISPOSITIVO DE ATUAÇÃO

A utilização de um procedimento cênico para codificação de gestos, movimentos, ações e deslocamentos espaciais executados pelo ator numa situação de representação organizada é algo que figura há bastante tempo na história do teatro. A maioria das escolas orientais tem nesse tipo de procedimento um de seus princípios estéticos. Eugênio Barba nos informa em **A canoa de papel** que nos teatros e danças da tradição japonesa costuma-se usar o termo *Kata* para referir o “desenho de um único movimento, de uma única posição ou a uma sequência de ações estruturada, a uma partitura de um papel inteiro.” (BARBA, 1994, p.188). Também a palavra *Kung-fu*, de acordo com Barba, pode remeter a “[...] um exercício, um desenho de movimentos, um esquema de comportamento, uma partitura de ações [...]” (ibid, p.79).

No teatro ocidental por muitos anos não houve nomenclaturas específicas para esse tipo de procedimento, apesar de que seu uso pode ser identificado nas técnicas corporais dos circos, teatros de feira e dos gêneros populares de séculos de tradição, nos quais o uso da expressividade do corpo do ator e suas possibilidades formais têm papel marcante. A *Commedia Dell'Arte* do período barroco faz parte desse legado e guarda na etimologia do nome de um dos seus principais personagens, o Zanni, a palavra latina “*sonnio* (pantomimeiro)” (BERTHOLD, 2004, p.355). Como conceito, o termo *partitura* inscreveu-se apenas a partir do Sec. XX nos dicionários do teatro ocidental.

Nomenclatura própria da música e comumente usada na dança, a palavra partitura foi trazida ao universo dos palcos, num momento em que o ator passou a ser entendido como elemento central desse fazer artístico. Época em que “a problematização da palavra como instrumento

de comunicação em todos os níveis da experiência atravessa a cultura do princípio do século [XX]⁷” (SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 2002, p.39). Entretanto, o uso do termo partitura no teatro é, na maioria das vezes, metafórico, pois a exatidão e o rigor logrados pelo conceito na teoria musical não são trazidos sempre que se emprega o termo aludir o trabalho do ator. Em geral, os artistas que se utilizam do termo referem-se a “materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos” (BONFITTO, 2006, p.80), mais que, necessariamente, a rigor e exatidão. É certo, porém, que em alguns momentos da história do teatro o rigor e a exatidão tenham sido um objetivo a se atingir, como é o caso da *supermarionete* proposta por Craig; e também da fixação de Meierhold pela transmissão exata do desenho de movimentos⁸ de um ator a outro:

A ausência de um tema no estudo escolhido como exercício (cena muda), sublinha a importância da forma como valor cênico auto-suficiente (desenho dos movimentos e dos gestos dos atores) [...].

O ator-gráfico e seu pensamento dominante: viver segundo a precisão de um desenho. O ator pode desenhar este desenho ele mesmo ou pode reproduzir o desenho de um outro, assim como um pianista decifra uma partitura que não foi composta por ele (MEIERHOLD apud BARBA, 1994, p.184).

Com várias especificações (partitura de um papel, partitura cênica, partitura de ações, partitura corporal etc.), o termo teve vasto uso entre diferentes vertentes estilísticas do teatro, inclusive entre artistas de vanguarda, destacando-se os simbolistas e os expressionistas. Sánchez Martínez nos diz, em seu capítulo intitulado “Partituras”, que “Max Reinhardt define o caderno de direção explicitamente como ‘partitura’⁹ (2002, p.41), provavelmente porque nele, assim como nos famosos cadernos de direção de Stanislávski, estão anotados com minúcia “[...] a estrutura do movimento, a gesticulação, o som e a disposição física da cena”¹⁰ (ibid).

⁷“La problematización de la palabra como instrumento de comunicación en todos los niveles de la experiencia atraviesa la cultura de principio del siglo”. Utilizamos o texto de Sánchez Martínez, bem como o Dicionário de Antropologia Teatral (BARBA, SAVARESE), ambos em espanhol. Por isso, ao fazer citações desses dois textos estarei sempre utilizando tradução minha e colocando a citação original em língua espanhola em nota de rodapé.

⁸ De acordo com BARBA (1994), Meierhold chamava o que entendemos por partitura pela nomenclatura *risunokdvizheni*, que na tradução seria o mesmo que desenho de movimentos.

⁹ Max Reinhardt define el cuaderno de dirección explícitamente como “partitura”.

¹⁰ “[...] La estructura del movimiento, La gesticulación, el sonido y la disposición física de la escena”.

Para Reinhardt, essas anotações de gestualidades e movimentos, chamadas partituras, “[...] codificariam o físico com o mesmo respeito e a mesma seriedade que o verbal”¹¹ (ibid, p.42) – premissa característica do movimento simbolista que combateu veementemente o domínio da palavra no meio artístico teatral. Sánchez Martínez ainda informa que outros simbolistas como Copeau, o próprio Meierhold e Tairov, os quais também utilizaram a partitura como procedimento cênico, foram buscar suas inspirações na *Commedia Dell’Arte* e nos teatros de feira. Nesses casos, partitura já não indica o caderno de direção, mas o próprio desenho de movimento executado pelo ator em cena, que desde tempos remotos insistia em perfurar a pedra da tradição textual no teatro ocidental.

Meierhold, que em seu trabalho enfatizou a autonomia da partitura corporal com relação ao texto escrito, dizia em suas notas sobre teatro: “Henry Louis Lekain escreve a Monsieur de La Ferté: ‘O primeiro dote do ator é a alma, o segundo o intelecto, o terceiro a sinceridade e o calor da interpretação, o quarto é o refinado *desenho de movimentos físicos*’” (MEIERHOLD apud BARBA, 1994, p.183). Mais adiante, indignado pela distância temporal e estética entre as palavras de Lakain (séc. XVIII) e seu próprio tempo, o fundador da biomecânica retoma: “É possível que dois séculos não sejam suficientes para tornar evidente a importância do desenho ao qual deve submeter-se o corpo em cena” (ibid).

O principal responsável pela importação do termo partitura da música para o teatro e por sua divulgação como procedimento aplicável à arte criativa do ator foi o aclamado mestre do realismo psicológico, Constantin Stanislávski. Embora o termo “partitura de um papel” só tenha se tornado conhecido no Ocidente durante a década de 1960 (com o lançamento de *Creating a role - A Criação de um Papel-* em 1961 nos Estados Unidos), Stanislávski já utilizava o termo desde a década de 30, período em que escreveu o livro, para se referir a um “[...] catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas, atos [...] [que] automaticamente impele o ator para a ação física” (STANISLÁVSKI, 1995, p.75-76). Para o criador do Teatro de Arte, a partitura é “psicofísica”, atuando na esfera corpo-mente¹² do

¹¹ “[...] codificarían lo físico con el mismo respecto y la misma seriedad compositiva que lo verbal”.

¹² Em muitos escritos de teatro, inclusive nos próprios escritos de Stanislávski, há indícios de um discurso dualista que segrega, em dimensões distintas, o corpo e a mente. Todavia, a questão tem sido problematizada na atualidade por muitos pesquisadores da área, na tentativa de compreender o indivíduo como uma unidade psicofísica – o que fez com que o termo corpo-mente ou corpomente fosse cada vez mais utilizado. Sandra Meyer, em *As Metáforas do Corpo em cena* (2011) faz interessantes considerações nesse campo, afirmando, inclusive, que apesar da dicotomia estar presente no discurso escrito do mestre russo, a prática cênica de Stanislávski, bem como seu legado técnico, mostram a compreensão do indivíduo humano como um ser indissociável em sua esfera física-emocional-psicológica. Também o professor Fernando Villar, durante o parecer desta dissertação trouxe interessante dado sobre a questão, informando que novas traduções estadunidenses dos livros do sistema stanislávskiano na década passada, mostram a recorrência da palavra

ator, e por isso tem o “poder de atrair” e “mostrar o caminho”. Stanislávski dá grande importância ao “tom interior da partitura” (ibid, 78) que, segundo ele, lhe dá profundidade e “uma base firme de justificação” (ibid). O exercício de construção da partitura aparece entre as lições do diretor russo como “resultante do processo de construção da personagem, denominada por ele de *linha direta de ações*” (BONFITTO, 2006, p.80 [grifo do autor]).

O processo de escrita, sistematização e reflexão de seus procedimentos técnicos fez de Stanislávski uma referência mundial para os estudos sobre o ator até os tempos de hoje. Outros teóricos da ação, como Grotowski, desdobraram muitos de seus ensinamentos, dentre eles o processo de construção de partituras:

Após a improvisação, tudo é colocado por escrito: motivações, ações, uso de objetos, espaço e relacionamento com os outros. As improvisações vão sendo repetidas, a partir desses dados fixados, até que se chegue a adquirir um tipo de reflexo bastante formalizado, a que se chama partitura. Pode-se agora trabalhar nela alterando ritmos, acelerando-os, ralentando-os. Na partitura encontram-se unidos: um material objetivo (formas, direções e desenhos do corpo) e um material subjetivo, íntimo do ator (AZEVEDO, 2009, p.30).

Assim como Stanislávski e Grotowski, outros mestres criadores foram se apropriando do conceito de partitura e usando-o de acordo com seus propósitos. Muitos utilizaram outras nomenclaturas como:

[...] *desenho de movimento* em Meierhold; *plástica* em Vakhtângov; *atmosfera* em Tchékhov; *harmonia global* em Craig; *frases corporais* em Dalcroze; *hierarquização das partes do corpo* em Decroux; *gestus* e os materiais registrados nos “livros de direção” em Brecht; *precisão da linguagem* em Artaud; *partitura* em [...] Schechner e Barba; *visual* e *acoustic score* em Bob Wilson; *forma plasmável* em Peter Brook (BONFITTO, 2006, p.80).

Essa similaridade de procedimento que, muitas vezes, caracteriza-se pela diferenciação de estilo, escolhas e estética, deve-se, sobretudo, ao fato de que a partitura está amparada no trabalho do ator sobre si mesmo, sobre seu corpo-mente. Quando se trata de partitura, trata-se inevitavelmente de ações e sua organização. É por isso que Barba diz que o termo partitura implica:

- a forma geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão);

“espírito” que fora cortada das primeiras traduções. Stanislavski tinha mesmo que esconder a palavra em função da rígida ideologia totalitária do regime stalinista.

- a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da ação e de suas articulações (*sats*, mudanças de direção, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade);
- o dínamo-ritmo, a velocidade e intensidade que regulam o *tempo* (no sentido musical) de cada segmento. É a *métrica* da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas (acentuadas) e átonas;
- a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, olhos, vozes, expressão facial) (BARBA, 1994, p.174).

Num primeiro momento, a consideração de Barba, apesar do enriquecimento que traz aos estudos sobre o termo, pode fazer pensar que toda e qualquer partitura configura-se como uma estrutura rígida. Decerto esse não era o objetivo do diretor do *Odin Teatret*, que cita ainda o depoimento de Ryszard Cieslak, ator do grupo de Grotowski, para dimensionar o caráter subjetivo e íntimo que existe na partitura e lhe confere grau de espontaneidade e fluidez:

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e impressionantemente adquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida inteira varia a cada noite, de momento a momento (CIESLAK apud BARBA, 1994, p.185).

Ao deparar-me com o conceito de dispositivo tal como discutido acima, notei que partitura, como a entendemos no teatro até então, poderia ser considerada não apenas uma técnica ou procedimento, mas um dispositivo de atuação. Esse paralelo é traçado através dos muitos e diferentes elementos (linhas) que a podem compor – como codificação dos movimentos, presença do ritmo, lida com objetos, orientação espacial etc. A partitura está diretamente ligada a uma ideia, ao mesmo tempo, de repressão e escape de forças operadas pelo poder de autogerência do ator em cena. Stanislávski (1995, p.90) diz “[...] A partitura impregna cada partícula da entidade interior do ator, cativa-o e exerce sobre ele um domínio cada vez mais profundo”.

Ao falar de partitura também estamos falando de processos singulares, que se transformam a cada vez que são corporificados. Processos que, assim como no conceito de dispositivo, obedecem aos critérios de repúdio aos universais e de apreensão do novo através da dimensão criativa que existe na partitura – desde sua elaboração e até mesmo nos momentos de

execução/repetição. Repetição aqui tomada sob a lente que a configura como um processo que inclui o novo, onde novas elaborações são possíveis.

Trata-se de confrontar um material físico preciso e ritmicamente arquitetado com o fator humano, pois toda partitura só se faz mediante o mapeamento que se dá partir do corpo vivo do ator, no qual elementos de todos os tipos estão sendo gerenciados num mesmo instante.

Na partitura, como em qualquer outro dispositivo, podemos verificar a presença de forças heterogêneas numa estrutura de rede que não delimita ou define o sujeito, o objeto ou a linguagem, mas que, pela instabilidade das forças, permite uma constante reelaboração e reorganização dos mecanismos internos que a estruturam. Pensar partitura como dispositivo é pensá-la como processo dinâmico, que, apesar de prescindir de uma racionalidade estrita e linear, não exclui a criatividade e a singularidade inerentes ao exercício artístico do ator, conjugando organização e subjetividade a partir de uma racionalidade outra, diferente da racionalidade cartesiana e positivista.

A seguir, estão descritas algumas das principais linhas tomadas aqui como componentes do dispositivo partitura no espetáculo **Dorotéia**. São analisados os modos pelos quais elas agem no dispositivo (organizando-o e rompendo-o). Buscaremos demonstrar como permitiram o surgimento de outros dispositivos dentro da própria partitura ou no espetáculo. A corporalidade posta em evidência na concepção e no modo de construção das partituras de atuação do espetáculo e a presença de um estado de jogo identificado no desempenho das atrizes serão alguns de nossos guias nos próximos capítulos.

3. CORPO: CURVA DE VISIBILIDADE

Considerar a partitura de ações como um dispositivo implica localizar suas curvas e linhas componentes. Neste estudo de caso, o corpo é tomado como curva de visibilidade, uma vez que é na forma (uma das dimensões do corpo) e por meio da forma que quase tudo se manifesta no teatro. A corporalidade é um elemento de primeira ordem no fazer teatral. No caso do espetáculo **Dorotéia**, o corpo configura-se como um elemento de grande importância, é por meio dele que o dispositivo partitura pode ser executado pelas atrizes e visualizado pelo público.

Como foi visto no capítulo anterior, de acordo com Deleuze as curvas de visibilidade permitem que se veja o sujeito gerado pelo dispositivo e gerador deste. Assim sendo, fornece pistas sobre o tipo de sujeito (ator/personagem) gerado pela partitura como dispositivo. Sobre os sujeitos personagens, levando em consideração a dinâmica de troca de papéis em **Dorotéia**, o dispositivo permite que se identifique a corporalidade de cada personagem e evidencia quando as trocas são realizadas. Sobre o sujeito ator, arriscaríamos dizer que se trata de um ator que encontra no corpo seu grau de potencialidade numa situação de representação organizada. Da conformação desse sujeito ator decorre aquilo que se torna possível falar sobre ele. Em **Dorotéia** entendemos o corpo como um fundamento da arte do ator e da contação da história do espetáculo, como se vê nos relatos de Camila Guilera e Milena Flick:

[...] a construção a partir do corpo é uma marca e um dos parâmetros da nossa encenação de **Dorotéia** (Camila Guilera, Apêndice 3, p.132).

Corpo e jogo são, para mim, fundamentais em todo processo de criação artística, são matéria e processos inerentes à própria vida: nenhuma criação humana tem existência completamente fora do corpo [...] Dentro das partituras de Dorotéia, eles [corpo e jogo] são dois componentes extremamente importantes e significativos, pois, a meu ver, são os grandes responsáveis pelo discurso do espetáculo (Milena Flick, Apêndice 3, p. 118).

Neste capítulo veremos como o corpo se estabelece como curva de visibilidade do espetáculo ao narrar a história, quais os procedimentos de composição física utilizados como base para as partituras de ação e como em **Dorotéia** o corpo é indispensável à criação artística, não

apenas como materialidade, mas também em suas dimensões não visíveis, como um sistema integrado corpomentemente. O corpo compreendido como uma rede física, psíquica, emocional etc. Parte daí a compreensão de que, no espetáculo em questão, a curva de visibilidade do dispositivo se constrói por meio da corporalidade posta em evidência não apenas pela precisão gestual da partitura, mas pelo grau de precisão que a lida com o corpo fornece à criação, execução e renovação do espetáculo a cada noite de apresentação. Em **Dorotéia** o corpo vivo com seus conflitos e seguranças é o grande responsável por contar a história e evidenciar o dispositivo.

3.1 DOROTÉIA, UMA HISTÓRIA CONTADA POR CORPOS

Durante algum tempo pensei que o poderoso texto de Nelson Rodrigues fosse o tronco principal da encenação de **Dorotéia**, afinal, as palavras de Nelson nesse texto escrito em 1949 continuam impactando os espectadores da atualidade. Sem dúvida, esse é um elemento de suma importância na encenação; todavia, numa ocasião ímpar, em que tivemos a oportunidade de apresentar o espetáculo fora do país, percebi que **Dorotéia** era, antes de tudo, uma história contada por corpos.

Em **O ator invisível**, Yoshi Oida conta o caso de um ator japonês, Hisao Kanze, que foi apresentar-se na Europa com seu espetáculo e, frente às barreiras de entendimento trazidas pela diferença de língua, decidiu concentrar-se “[...] em cada gesto, em cada som, em cada detalhe de cada movimento. Era hipnótico assisti-lo, e causava impacto emocional apesar da ininteligibilidade da história” (2007, p.93).

Em 2011, **Dorotéia** participou do “8th International Student Theatre Festival Teatralny Koufar”, acontecido em Minsk, Belarus. O espetáculo foi apresentado em português, sem legendas, para uma plateia de russos, bielorrussos, ucranianos, alemães, marroquinos, sérvios e demais nacionalidades que se faziam presentes no festival. Mesmo sem ter conhecimento do caso Oida, seguimos o exemplo de Hisao Kanse e pusemos toda nossa energia nos elementos corporais e no jogo que estabelecemos umas com as outras em cena. Nunca a costumeira frase dita por nossa diretora Hebe Alves, antes de iniciarmos o espetáculo, me fez tanto sentido: “Concentrem-se na partitura”, dizia ela, e assim o fizemos. O resultado foi animador,

uma plateia atenta durante todo o tempo e, ao final, pessoas entusiasmadas, aplaudindo de pé¹³.

No dia seguinte, houve o “Clube da Crítica”, espaço de discussão das peças apresentadas no festival. Os relatos que recebemos sobre **Dorotéia** confirmaram o acontecimento do dia anterior, evidenciando que as barreiras linguísticas não foram suficientes para afastar o público do cerne do espetáculo. Uma jovem marroquina descreveu bem a história encenada, comentando que aquele tipo de repressão moral da trama de Nelson existe em seu país até hoje. Um crítico italiano disse reconhecer semelhanças entre nossa encenação e o texto **A casa de Bernarda Alba** de Garcia Lorca, uma de nossas referências para a montagem. Ao término do festival, na noite de premiações, **Dorotéia** recebeu o “*Special Prize of Innovation and Creativity*”. De fato, a proposta inicial de **Dorotéia** nunca foi uma montagem convencional. No espetáculo, como já foi pontuado, as atrizes interpretam todas as personagens dentro de uma ótica de atuação que se aproxima do contar uma história, muito mais que encarná-la.

Outro fator que creio ter sido determinante para o êxito alcançado nessa ocasião foi um procedimento que Hebe Alves repete na maioria dos processos artísticos que conduz: ensaiar a peça muda, sem sons ou falas. Fizemos isso com “Larilará, Macunaíma Saravá” espetáculo que ela dirigiu durante nosso quinto semestre da graduação, e também o fizemos com **Dorotéia** algumas vezes. Trata-se basicamente de pedir a cada ator para passar o espetáculo concentrando-se, principalmente, em sua partitura de ações, sem emitir nenhum tipo de som ou fala. No decorrer da passagem os tempos ritmos das partituras de cada ator vão naturalmente desencontrando-se e, em determinado momento, voltam a se encontrar. É um exercício interessante de se fazer de tempos em tempos, não só para fortalecer elos físicos dentro da partitura (no caso de **Dorotéia** os procedimentos físicos de construção da partitura), mas também para estimular o elenco a encontrar na corporalidade os impulsos que tornam a linha contínua do espetáculo firme. Além disso, pessoalmente me estimula a instaurar na cena uma atitude sempre viva de pesquisa.

Surgido num ambiente de pesquisa acadêmica, o projeto “Da negação do amor”, que desembocou na montagem, tinha como mote a investigação de alguns procedimentos físicos de atuação como o *Continuum* do Reflexo de Susto, o Gesto Psicológico e a Incorporação de Imagens. Esses procedimentos físicos integram a dimensão formal das partituras das atrizes

¹³Uma velha senhora bielorrussa, emocionada, entregou um ramalhete de flores a Hebe. “дзякуй” [obrigada] dizia a senhora ao ofertar as flores.

no que concerne ao desenho dos movimentos, às imagens corporais construídas e à qualidade muscular empregada para cada personagem.

Também para a atriz o estabelecimento dessas qualidades e formas físicas é importante, pois funciona como um ponto de referência e segurança, num instante delicado da interpretação no qual são feitas sobreposições, substituições e troca de personagem, além da articulação de outros tantos elementos como figurino, energia, texto, intenção etc. os quais precisam ser gerenciados com rapidez e destreza. **Dorotéia** é um espetáculo pontuado por momentos dessa espécie, já que o procedimento da troca de personagens é um traço marcante da encenação. Passar por eles sem “escorregar” nos abismos que deles podem surgir é essencial para as atrizes. E ter na corporalidade (a partir do roteiro físico da partitura) um fio condutor em que se apegar é uma das estratégias geradas pelo dispositivo da partitura em **Dorotéia**.

Dessa forma, a corporalidade age no processo de *sobre determinação funcional* que ocorre no dispositivo: a estrutura de troca de papéis que caracteriza a encenação de **Dorotéia** gera, além dos efeitos desejados, efeitos indesejados, tais como momentos nos quais é necessário um severo gerenciamento de elementos que podem causar problemas para as atrizes em cena; são, entretanto, passíveis de solução mediante a compreensão e domínio prático (por parte do elenco) das qualidades corporais específicas de cada personagem. A atriz Lara Couto, em depoimento, ressalta a importância dessa compreensão para a dinâmica do espetáculo:

A corporalidade é muito visível, principalmente porque são cinco atrizes que representam cinco personagens. Todas têm apenas um mesmo figurino. Então, precisa estar claro quem é quem. [...] Cada personagem tem uma caracterização corporal definida, que é usada atrelada a uma caracterização de uso do figurino... Não, só de figurino, porque a maquiagem também é padrão. (Apêndice 3, p. 125).

Lara complementa seu relato fazendo uma exposição de como se dá a qualificação física e visual que distingue cada uma das cinco personagens (com exceção da sexta personagem: D.Assunta da Abadia interpretada apenas pela atriz Jane Santa Cruz):

Embora cada uma agregue especificidade à sua criação, existe uma compreensão de cada atriz do que é a corporalidade de cada personagem, dos aspectos gerais, como, por exemplo, as três primas viúvas possuem movimentação mais dura, movimentos retílineos; embora D. Flávia seja mais tensa que Carmelita e Maura. Juntas elas são as personagens mais rígidas [de corpo] da peça. Já Dorotéia tem uma corporalidade que é mais vacilante, de alguém que está numa situação que quer, mas não sabe se quer... O corpo das atrizes precisa transparecer tudo isso, sabe? [...] Com relação a Das Dores, construir essa corporalidade, pra mim, ainda é um grande desafio. Porque é uma personagem sobre a qual o texto fala muito

pouco. No primeiro ato não fala absolutamente nada, apenas que ela está lá. [...] Ela só fala com a mãe. Também não fala com as tias [...] Solicita uma compreensão muito bem combinada entre as atrizes, sobre quem é Maria Das Dores. Afinal, é um papel interpretado por cinco corpos diferentes. . Em nosso caso, definimos que Das Dores seria um ser em formação, como um feto ainda no líquido amniótico. E a sua movimentação reflete o estado de quem está flutuando num ambiente, um estar que não está. E que com o tempo vai estando. Quando chega o terceiro ato, com o noivo, ela está. Eu acho que ela amadurece. Gosto dessa imagem de que Das Dores é gerada ao longo dos três atos (ibid, p. 125).

Como se nota pelo depoimento de Lara, trata-se de um código visual bem definido. Na primeira cena do espetáculo, na qual Dorotéia bate à porta das três primas pedindo abrigo, esse código corporal de qualidade e forma de cada personagem é anunciado. Ao fim da cena, há uma sequência de trocas: Jane que fazia D. Flávia passa a ser Das Dores, Camila que fazia Dorotéia assume a identidade de uma das primas. Lara que fazia Carmelita passa a ser Dorotéia e Milena que desempenhava o papel de Das Dores agora é Flávia. Com essa primeira variação, é anunciada uma das principais chaves de leitura do espetáculo: o corpo como foco na contação daquela história. Porém, não se trata aqui de mera execução formal, mas de “[...] descobrir exatamente como cada mudança no corpo age em nosso interior.” (OIDA, 2007, p.51) e de como esse tipo de “mudança” transmite a quem assiste um código universal de entendimento; e a quem executa um nível de compreensão e estímulo adquirido pela experiência vivenciada por meio do corpo. “Aprenda através do corpo” aconselhou um dos mestres de Yoshi Oida, e ele complementa, “Atuar não é o mesmo que compreender teórica ou intelectualmente” (ibid).

Sem dúvida, o trabalho com partitura em **Dorotéia** não pode ser explicado ou dissecado em sua complexidade. Por isso, aqui ele é analisado pela lente do dispositivo, que proporciona uma visão mais dinâmica desse processo e que leva em consideração a presença de cada uma das linhas de força, o que inclui aquilo que cada atriz sente, vive e compreende no trabalho, de acordo com suas próprias singularidades na prática do atuar. Aqui utilizamos a ideia de linhas e curvas que compõem um dispositivo para entender os elementos que estruturam a partitura de ações.

Em entrevista, perguntei às minhas companheiras de cena quais elementos elas haviam utilizado como base para construir as partituras de atuação e percebi que todas conferiam grande importância ao trabalho com imagem como um dos pilares de construção formal. A atriz Jane Santa Cruz ilustra essa questão ao dizer “Resolvemos contar essa história pelo viés da imagem” (Apêndice 3, p. 115).

É claro que todo e qualquer processo criativo em teatro se faz com o estabelecimento de imagens. Em **Dorotéia**, porém, o trabalho com imagens pictóricas e iconográficas se estabelece especificamente, no momento em que essas imagens lhes conferem forma, ritmo e pontos de apoio para o jogo. Forma, ritmo e pontos de apoio são linhas de força que, reunidas por um trabalho conceitual, estruturam o dispositivo partitura. Além disso, as imagens individuais de cada atriz, fruto de sua experiência pessoal, bem como o modo como cada uma compreende o universo compartilhado no âmbito do grupo de trabalho durante a montagem, se materializam gerando as curvas de visibilidade, sempre fluidas, móveis, dinâmicas. São imagens mentais que nem sempre aparecem no corpo de maneira clara e identificável na interpretação, mas estão sempre atreladas ao ato criativo e, portanto, à imaginação, como relata Lara Couto:

[...] imagens que surgem como configurações mentais. Ideias que surgem, por exemplo: “-Ah, eu pensei em fazer uma cena assim, assim”. Elas não aparecem diretamente no jogo dramático, mas sim como imagens mentais que são posteriormente reproduzidas. Acredito que esses *insights* contribuem bastante para nos tirar de um padrão. Eu tento que ficar sempre atenta ao que eu consigo olhar com o olho da imaginação (Apêndice 3, p. 127).

Trata-se de um leque de imagens do qual provêm as matrizes físicas de composição das partituras em **Dorotéia** e, como ressalta Lara, não surgem espontaneamente, mas induzidas tanto pelo repertório acumulado por cada ator ao longo da vida, quanto por um trabalho específico de composição para um trabalho específico. No caso do espetáculo **Doroteia**, as imagens trabalhadas podem ser esquematizadas em três categorias, no que diz respeito à sua natureza:

Imagens Figurativas: procedentes de pinturas e esculturas de Toulouse-Lautrec e Edgar Degas; e das ilustrações do *Continuum* Reflexo de Susto (Keleman, 1992) visualizadas pela equipe de trabalho durante a pesquisa e a montagem.

Imagens Conceituais: provindas de conceitos estudados durante a pesquisa e que, de alguma maneira, forneceram imagens mentais, sobre as quais as atrizes se apoiaram no momento de composição das partituras: o conceito de Gesto Psicológico de Michael Tchekhov e os estudos do psicoterapeuta Stanley Keleman acerca do conceito de *Continuum* do Reflexo de Susto.

Códigos Corporais: já estabelecidos e sistematizados no universo da dança e cujos princípios de atuação partem do trabalho corporal para a modelagem de movimentos

expressivos. Os códigos corporais estudados e utilizados na construção do espetáculo foram o balé e o flamenco.

O uso dos procedimentos técnicos de construção estrutural da partitura em **Dorotéia** foi a proposta da direção com o objetivo de plasmar as imagens figurativas, conceituais e os códigos corporais nos corpos das atrizes como ponto de partida para a composição das personagens. Esse fim esteve relacionado ao objetivo de conduzir “o processo no sentido da invenção de uma chave que franqueasse ao grupo e, posteriormente ao público, o entendimento da concepção cênica do espetáculo a partir do trabalho corporal das atrizes” (ALVES, 2010, p.3). Outro objetivo, ressaltado por Hebe Alves, justifica a escolha dos procedimentos físicos de composição (trabalhados pelo grupo, sob sua coordenação, desde 2008 antes da montagem de **Dorotéia**): “dotar o ator da capacidade de integrar elementos da montagem através do entendimento da proposta cênica em construção, tornando-se efetivamente seu co-criador” (ibid p.1).

Dessa forma, tanto o Reflexo de Susto, quanto o Gesto Psicológico, as Ações Físicas e as imagens de Toulouse-Lautrec e Degas, bem como as posturas do flamenco e do balé podem ser descritos como linhas de força presentes – e reunidas – na formulação conceitual do espetáculo. Essa formulação é, pois, articulada entre a encenadora e as atrizes co-criadoras, por meio do exercício das técnicas físicas e de sua adequação à composição dos movimentos expressivos que geram as partituras coletivas e individuais. No espetáculo, há partituras individuais, partituras coletivas, nas quais gestos ou movimentos semelhantes são executados por mais de uma atriz ao mesmo tempo. Há também a partitura global que aqui propomos que seja entendida como dispositivo.

No próximo tópico, detalharemos cada um desses procedimentos, sem contudo adentrar minuciosamente na conceituação de cada um. Eles serão abordados com foco em sua função de procedimentos de construção física utilizados na composição formal (corporal) do espetáculo e analisados quanto ao seu modo de inserção durante o processo de criação, no qual atuaram ativamente como peças no jogo de composição das partituras das atrizes.

3.2 AÇÃO FÍSICA, GESTO PSICOLÓGICO, REFLEXO DE SUSTO E INCORPORAÇÃO DE IMAGENS

A corporalidade no dispositivo partitura é construída principalmente pelo emprego de alguns procedimentos técnicos – linhas de força deste dispositivo – apresentados a seguir: Ação Física, Gesto Psicológico, Reflexo de Sustos e Incorporação de imagens. Eles foram utilizados na pesquisa que antecedeu e orientou a montagem, e podem demonstrar como o processo de construção formal da partitura global e das partituras individuais¹⁴ esteve apoiado, sobretudo, no autoconhecimento corporal, numa dinâmica que envolve ritmo, velocidade, desenho e tónus do movimento para atingir, entre outros aspectos, a plasticidade visual da expressão corpórea e um pensamento em ação, no qual o ator “pensa fazendo e faz pensando” (SERRANO apud MEYER, 2011, p.129). Nesse sentido, a composição física dos movimentos em **Dorotéia** obedece a um princípio de trabalho formulado por Meierhold.

Para Meierhold, o movimento cênico é o mais importante dos elementos da cena, e o ator há de se apropriar de um código baseado em princípios técnicos muito bem determinados para atuar no palco. [...] É preciso, dizia Meierhold, conhecer bastante o próprio corpo para saber que ar se tem ao assumir tal postura (AZEVEDO, 2009, p.15-17).

Não se trata de exibicionismo técnico, mas de conhecer e ter intimidade com o material físico com que se trabalha: o próprio corpo. É o cuidado com o contorno corporal da expressão do ator, atrelado ao estabelecimento de um fluxo interior de energia, tal como recomendou Stanislávski (1997, p.153): “A plasticidade exterior baseia-se em nosso senso interior do movimento da energia”. Como já foi dito, em **Dorotéia** o corpo é o foco na contação da história, um corpo-mente. No tablado nu, o corpo das atrizes é personagem e cenário, uma forte referência visual¹⁵ na qual o espectador pode se apegar. Sobre a relação corpo-palco, Yoshi Oida comenta:

Mestre Okura, um famoso professor de *Kyôgen*, uma vez explicou qual a conexão entre o corpo e o palco. Palco, em japonês, se diz *butai*. A sílaba *bu* significa “dança” ou “movimento” e *tai*, “palco”. Literalmente, “tablado/lugar da dança”. Entretanto, a palavra *tai* significa também “corpo”, o que sugere uma outra possibilidade de leitura: “corpo da dança”. Se empregarmos esses sentidos da palavra *butai*, o que é o artista? Okura dizia que o corpo humano é o “sangue do corpo da dança”. Sem isso o palco está morto. Assim que o artista entra no palco, o espaço começa a ganhar

¹⁴Ao falar de partitura global estamos nos referindo à partitura global de ações do espetáculo, ou seja, aquela formada pelo conjunto de partituras de ações individuais de cada atriz.

¹⁵ Há também a referência visual do Jarro, uma luminária de 80 cm, em formato triangular, suspensa a pelo menos três metros do solo, no centro do palco.

vida; o “corpo da dança” começa a “dançar”. Enfim, não é o artista que está “dançando”, mas através do seu movimento o palco “dança”. Nosso trabalho, como atores, não é exibir virtuosismo técnico. Mas, ao contrário, fazer com que o palco ganhe vida. Quando isso acontece, o público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria. As pessoas se sentem como se estivessem num desfileiro, ou no meio de um campo de batalha, ou em qualquer outro lugar que possa existir no mundo. O palco contém todas essas possibilidades. É responsabilidade do ator fazer com que elas apareçam (OIDA, 2007, p.18-19).

Os procedimentos técnicos de composição de movimento utilizados na construção das partituras tiveram por finalidade maior capacitar as atrizes a exercer essa responsabilidade sobre a qual versa Oida. Também visaram orientar-nos com um material comum de desempenho físico; por isso, os procedimentos foram estudados por todo o elenco durante os dois anos de pesquisa. Muito embora cada atriz tenha se responsabilizado por aprofundar-se em um procedimento específico, ou estabelecer conexões entre dois ou mais procedimentos, todas detinham um grau mínimo de conhecimento prático sobre três das quatro técnicas em questão. Somente a ação física ficou restrita aos meus estudos pessoais, uma vez que esse procedimento não estava previsto no planejamento, tendo sido acrescido por mim ao meu plano de trabalho.

Inicialmente, em 2008, a parte que me coube no projeto englobava o estudo dos personagens femininos das peças de Nelson Rodrigues a partir dos conceitos de Anatomia Emocional (Keleman) e Gesto Psicológico (Chekhov). Em 2009, percebi em meu plano de trabalho do PIBIC a possibilidade de agregar os conceitos de Anatomia Emocional e Gesto Psicológico, já recorrentes na prática de Hebe Alves, a uma investigação de ações físicas que eu realizara junto ao grupo Alvenaria de Teatro, na montagem do espetáculo “Bakxai, sobre as bacantes”.

O “Método das Ações Físicas” está intimamente ligado à etimologia da palavra ator¹⁶. Formulado por Stanislávski entre os anos de 1934 e 1938 (Meyer, 2011), o método está apoiado num pensamento segundo o qual não podemos controlar nossos sentimentos, mas podemos criar ações e objetivos (interiores e exteriores). Vejamos o que diz Grotóvski (1988, p.1):

Os atores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislávski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislávski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade. Podemos tomar muitos exemplos da vida cotidiana. Não quero estar irritado com determinada situação, mas estou. Quero amar uma pessoa

¹⁶Ator: Etimologia: lat. *actor, óris* aquele que faz mover, [...] que executa (HOUAISS, 2009).

mas não posso amá-la, me apaixono por uma pessoa contra a minha vontade, procuro a alegria e não acho, estou triste, não quero estar triste, mas estou. O que quer dizer tudo isso? Que as emoções são independentes da nossa vontade. Agora, podemos achar toda a força, toda a riqueza de emoções de um momento, também durante um ensaio, mas no dia seguinte isto não se apresenta porque as emoções são independentes da vontade. Esta é uma coisa realmente fundamental. Ao contrário, o que é que depende da nossa vontade? São as pequenas ações [...].

Para Meyer (2011, p.30), o termo ação física

não pode ser entendido como exclusão ao que é comumente descrito como não físico, mas a partir da premissa de que a entidade física carrega a dimensão psíquica ou espiritual em sua própria operacionalidade, sendo possível ser vislumbrada do exterior, ou seja, na ação do corpo.

Também Grotowski (1988, p.1) afirma isso ao compreender que “Se pode dizer física justamente por indicar objetividade, quer dizer, que não é sugestivo, mas que se pode captar do exterior”

Em sua trajetória de investigador da natureza criativa do ator, Stanislávski passou por um longo percurso desde a compreensão da “Linha de Forças Motivadas” – e neste sentido é curioso observar que Stanislávski já fazia uso do termo “Linha de Forças”, na mesma acepção do termo utilizado por Foucault e Deleuze, para referir-se ao conceito de Dispositivo – onde estão inseridas as “Forças Motivadas da Vida Psíquica: Sentimento, Mente e Vontade [...]” (BONFITTO, 2006, p.24), até a Linha de Ações Físicas (STANISLÁVSKI, 1995) na qual as ações são entendidas como o meio mais eficaz de se chegar às emoções, uma vez que “[...] não podemos fixar os sentimentos, podemos fixar e recordar apenas as ações físicas” (TOPORKOV apud BONFITTO, 2006, p.25).

Para atingir os objetivos da cena, “Ao invés de evocar um estado mental ou emocional, Stanislávski entendeu que o ator deveria acionar a materialidade do seu corpo” (MEYER, 2011, p.16). Algo similar se dá na proposição biomecânica de Meierhold. Duas citações parecem pertinentes a essa comparação:

Um homem começa a correr, fingindo estar assustado porque está sendo seguido por um cão. O cão não existia, mas ele corria como se ele existisse. Enquanto o homem “assustado pelo cão” corria, surgiu nele um sentido real de medo (MEIERHOLD apud BONFITTO, 2006, p.39).

[...] a ação física é uma ação autêntica e coerente concretizada para o alcance de um objetivo; no momento de sua realização a ação se torna psicofísica (TOPORKOV apud BONFITTO, 2006, p. 39).

A compreensão sobre o trabalho do ator legada por Stanislávski ao propor as ações físicas destaca na atuação um nível até então não enfatizado, do impulso físico como motivador do impulso psíquico e vice versa. Assim sendo, o “Método das Ações Físicas” consiste basicamente em ações exteriores, executadas de forma a funcionar como “iscas” para gerar processos interiores que, por sua vez, culminam em mais ações exteriores. Essa cadeia gera dependência mútua entre os dois estados de ação (interior e exterior). Stanislávski considera ainda que a ação física age como um catalisador de outros elementos do Sistema desenvolvido por ele, como memória emotiva, imaginação, fé cênica, objetivos, vontades e sentimentos, podendo alterar o funcionamento desses elementos. “Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos.” (STANISLÁVSKI, 1997, p.3).

Com as ações físicas, Stanislávski propõe uma relação direta entre o centro e a periferia do corpo: “A ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo [...]” (STANISLÁVSKI, 1995, p.63). Essa ênfase no centro do corpo será retomada por Grotowski ao aprofundar o conceito de ação física. Ela já havia sido anunciada, porém, por François Delsarte (1811-1871) que, ao perder a voz após experiências mal sucedidas com canto, passou a interessar-se pelas observações do corpo humano e sua expressão. Delsarte foi um dos primeiros a estabelecer ligação entre processos interiores e expressividade corpórea, valorizando, sobretudo, centro do corpo como fonte motora.

Quando traz a expressão para o centro do corpo Delsarte coloca em cheque a tradição retórica da expressividade em sua valoração das extremidades do corpo e a relação do gesto com a linguagem verbal. O torso não possui a visibilidade do rosto e das mãos, mas será considerado por Delsarte como centro e meio essencial de uma verdadeira expressão emocional, e que Grotowski enfatizará como região dos impulsos internos da ação, com ênfase na base da coluna vertebral (MEYER, 2011, p.102).

O trabalho de Delsarte está permeado de uma interface entre arte, religião e ciência. Ele criou a chamada Lei da Correspondência, que ilustra a correlação entre as funções corporais e as ações do espírito. Através dessa lei, e seguindo tendências já anunciadas na ciência da época, Delsarte subdivide o corpo em três regiões (cabeça, tronco e membros), além de indicar três ordens para o movimento (oposições, paralelismos e sucessões) e nove leis para o deslocamento (BONFITTO, 2006). Todo esse estudo feito por Delsarte “dará uma espécie de liberdade para a coluna vertebral e o torso e permitirá a abertura à passagem incessante de fluxo vital do centro para a periferia” (MEYER, 2011, p.103). É exatamente esse trânsito

centro-periferia que está proposto no Método das Ações Físicas, quando Stanislávski, e posteriormente Grotowski, afirma que nem todo movimento ou gesto executado pelo ator é necessariamente uma ação física. Para Grotowski (1988), o gesto nasce das periferias do corpo, sem comprometimento interior (motivação), enquanto a ação física parte de uma intenção, nascendo da coluna vertebral e habitando todo o corpo, com pequenos impulsos que se irradiam, como um sintoma que acomete toda a organização corporal em função dele. Trata-se de um comportamento aliado a um objetivo (físico e motivacional).

A distinção entre ação física e movimento consiste no fato deste ser uma coreografia sem intencionalidade, que já está desenhada desde o início, e a ação física uma coreografia (com começo, meio e fim), provida de intenção:

O movimento, como na coreografia, não é ação física, mas cada ação física pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do exterior, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso coreografia é somente movimento, e no segundo é o exterior de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida (GROTOWSKI, 1988, p.2).

Embora Grotowski considere apenas um tipo de procedimento coreográfico, já defasado se pensarmos na dança da atualidade, sua observação auxilia a compreensão de que a ação (no caso da ação física) deve sempre servir a um determinado fim ou objetivo. Um ator que varre o chão em cena não está varrendo apenas por varrer, do contrário estaria apenas executando uma atividade física, não uma ação. Para que o varrer se torne uma ação, o ator precisa realizar o varrer com um objetivo ou um fim claro. Por exemplo, varrer o chão porque seu personagem, aceso em curiosidade, precisa aproximar-se de uma porta para ouvir o que outros dois personagens estão tramando às escondidas.

Além disso, é preciso que o ator preencha a ação com intenção. Sobre a ideia de intencionalidade, Grotowski faz a seguinte reflexão:

In-tenção – intenção. Não há intenção se não há uma mobilização muscular própria. Isto também faz parte da intenção. As intenções existem igualmente no nível muscular do corpo, e ligadas a um objetivo fora do indivíduo. [...] Normalmente quando o ator pensa em intenções, ele pensa em fazer vibrar os estados emocionais, não é isto. Intenções são ligadas a lembranças do corpo, a associações, desejos, contato com os outros, mas também a tensões musculares (GROTOWSKI apud MEYER, 2011, p.143).

O conceito de ação física extrapola os limites da teoria, tornando-se claro quase sempre com o exercício da prática. Eu mesma só o pude compreender após um período de estudo em sala de ensaio. A distinção entre gesto e ação física é de uma sutileza tal que, muitas vezes, apenas em cena o ator a pode compreender e alcançar o sentido da frase “Em cena, rejeito qualquer gesto sem fundamento; aceito apenas *ação* e movimento.” (STANISLÁVSKI, 1997, p.98).

Foi precisamente essa sutil diferença entre ação física e gesto que me fez, ainda durante a pesquisa, querer entender o porquê de Michael Chekhov nomear um de seus mais importantes conceitos de Gesto Psicológico. Justamente Chekhov, herdeiro dos ensinamentos de Stanislávski e um dos maiores responsáveis por difundir-los nos Estados Unidos.

Michael Chekhov foi ator, sobrinho do famoso dramaturgo Anton Chekhov. De acordo com Azevedo (2009), Michael Chekhov nasceu em São Petersburgo (Rússia) e em 1907 passa a frequentar a Escola de Arte Dramática Alexei Suvorin. Em 1911 conhece Stanislávski, com quem aprende os princípios do Método. Em 1919 Chekhov abre seu próprio estúdio de arte e somente em 1936 passa a formar professores na técnica de Stanislávski. Em 1938 muda-se para os Estados Unidos, onde, em 1953, publica **To The Actor**¹⁷. No livro estão contidos muitos dos ensinamentos que recebeu de Stanislávski e que aprimorou em sua trajetória particular, desenvolvendo seu próprio método – no qual estão inseridos o conceito de Gesto Psicológico e a técnica de Incorporação de Imagens.

Não se sabe ao certo se Chekhov chegou a conhecer o conceito de ação física (AZEVEDO, 2009), contudo, o conceito de Gesto Psicológico (GP) ao ser estudado confirma a compreensão que Chekhov tinha, em sua prática, das ações físicas, mesmo tendo usado a nomenclatura Gesto.

No capítulo cinco de seu livro, Chekhov nos diz que um Gesto Psicológico não pertence a uma categoria usual e cotidiana de gesto, mas que é um tipo arquetípico de gesto cujo objetivo é “influenciar, instigar, moldar e sintonizar a sua [do ator] vida interior com seus fins e propósitos artísticos.” (CHEKHOV, 1996, p.84). Uma espécie de guia físico de criação para o ator. Dessa forma, existem GPs globais que sintetizam o personagem como um todo e GPs menores, derivados dos globais, e que sintetizam as diversas situações que o personagem experiencia no decorrer da trama. Chekhov apresenta algumas ilustrações de GPs criados por ele para alguns personagens, mas salienta que não são absolutos para uma

¹⁷Em português, foi traduzido como **Para o Ator** (1996).

abordagem dos personagens por ele citados e que diferentes atores podem criar GPs distintos para um mesmo personagem, pois o GP é também uma abordagem física pessoal de cada ator.

Os GPs estão ligados à estrutura de caráter das personagens e ao modo como ela se expressa na musculatura do ator, impulsos motores e vetores físicos. Entretanto, Chekhov alerta que um GP é apenas um “esqueleto em torno do qual será edificada toda a complicada construção arquitetônica de um personagem” (ibid, p.90) e que não se chega a ele de maneira racional e analítica, senão pela experimentação prática iniciada a partir de um palpite sobre quem é o personagem, quais são seus desejos, objetivos etc. Podemos fazer uma analogia entre o conceito de GP proposto por Chekhov e a definição de ação física como procedimento psicofísico, que parte do centro do corpo para a periferia, estabelecendo um desenho corporal definido, que possui intencionalidade e objetivo.

Como já mencionado acima, Chekhov refere-se a um gesto arquetípico, que funciona como um gérmen para toda a construção psicofísica do personagem, uma espécie de esqueleto estrutural, imagem-guia. O autor sugere ainda um caminho para chegar ao GP, constituído de três etapas: VIGOR (1), DESEJO (2) e SENTIMENTO (3). Ao traçar o caminho proposto por ele, podemos encontrar o próprio conceito de ação física. Vejamos:

- 1) O processo se inicia com movimentos de VIGOR (1) que gerarão o que Chekhov chama de “força de vontade” – entendida por mim como impulso interno; Em seguida será obtida uma espécie de movimento mais definido¹⁸.
- 2) Esse movimento motivará o DESEJO (2), que atua sobre a força de vontade (impulso interno) conferindo qualidade ao movimento anterior.
- 3) A partir dessa qualidade de movimento, os SENTIMENTOS (3) virão à tona, carregando o gesto de carga psicológica, arquetípica e estrutural.

Chekhov orienta que o processo seja repetido sucessivas vezes, de maneira cada vez mais esgarçada, a ponto de atingir o limite do GP, quando o corpo não pode mais ampliá-lo. E, mesmo nesse ponto, segundo Chekhov, o ator deve continuar a fim de alcançar uma

¹⁸Fazendo uma ligação com o que Chekhov traz no capítulo oito de seu livro, acerca das três *Leis da Composição* que se aplicam ao desempenho do ator, podemos dizer que (idealmente) esse ‘movimento mais definido’: tem começo meio e fim (*lei da triplicidade*); que “o começo e o fim são, ou devem ser, polares em princípio” (*Lei da polaridade*) (CHEKHOV, 1996, p.120); e que o processo entre o começo e o final é um processo de transformação (*Lei da Transformação*). Esses princípios (*triplicidade, polaridade e transformação*) são trazidos de diferentes maneiras por estudiosos que consideram a ação física um dos pontos de trabalho do desempenho do ator, a exemplo de Barba e Grotowski.

irradiação que “fortalecerá imensamente a verdadeira força psicológica do gesto, habilitando-a a produzir mais influência sobre sua vida interior” (ibid, p.91). Através da ampliação e da repetição, as ligações entre as etapas da cadeia são intensificadas, o que entendo aqui como conferência de qualidade de ação física ao movimento e abandono da execução apenas periférica do gesto. É nesse instante que o ator chega, enfim, à formulação do GP. O quadro abaixo foi desenvolvido para visualizar com mais clareza as etapas.



Figura 2: Etapas do GP. Gráfico Lucas Modesto.

Como já foi dito, em meus estudos, aliei o procedimento de GP ao de ação física, buscando, por meio da minha interpretação das etapas descritas por Chekhov, executar sucessivamente os passos acima discriminados, a fim de atingir uma qualidade de movimento de ação física e, por conseguinte, um GP. Na orientação criativa desse processo, utilizei as imagens do *Continuum* do Reflexo de Susto como inspiração para o desenho de movimento, uma espécie de referência para a investigação corporal de códigos de tensão muscular e vetores de força que poderiam orientar a construção dos GPs. Posteriormente outras imagens trabalhadas durante a montagem, através da incorporação de imagens, também foram aliando-se a esse processo.

Dessa prática surgiu a maioria das minhas partituras de ação. Acredito que o mesmo deve ter acontecido com minhas companheiras de cena, ainda que de forma intuitiva. É interessante notar que todo o processo do *Continuum* do Reflexo de Susto proposto por Keleman tem seu ponto de partida em alterações na postura (coluna vertebral - torso), região compreendida como disparadora dos impulsos internos da ação, segundo alguns estudiosos da ação física, como Grotowski e Barba.

A conexão entre as proposições de Keleman e o universo dos personagens rodrigueanos é uma constante no trabalho de Hebe Alves. A diretora vem desenvolvendo um estudo da obra de Nelson Rodrigues, desde 1973, quando conheceu o legado do autor. Realizado a partir da montagem de três textos de Nelson – a primeira em 1973 (**A Falecida**), a segunda em 1999 (**Insônia**, adaptação de **Valsa nº 6**) e a terceira em 2010 (com o texto **Dorotéia**) – o estudo aponta para o entendimento de que as personagens rodrigueanas são indivíduos carregados de intensa vivência emocional: obsessivos, frustrados, compulsivos, neuróticos etc. Indivíduos submetidos à tensão. É nessa visão que se apoia a pesquisa “Da negação do amor”.

Ronaldo Lima Lins faz o seguinte comentário a respeito do universo rodrigueano:

[é] como se naquele mundo toda ação devesse necessariamente de corresponder a uma reação e a paz fosse uma condição inatingível. [...] Também veremos, depois, que o tempo e a maturidade acentuarão duas outras tendências fortes no autor: a irreverência e a paixão pelo grotesco[...].

De fato, uma das características marcantes nas personagens de Nelson Rodrigues é a compulsão pela vulgaridade, a impossibilidade de evitar excessos. Por um lado, representam elas, em geral, pessoas de moral burguesa que, embora conscientes das normas corretas de agir (têm o código na cabeça), não resistem a um impulso interior mas poderoso do suas ações puritanas e mergulham, esparramam-se em algum comportamento tido como sujo dentro de suas próprias concepções (LINS, 1979, p.72).

Também Magaldi, uma das referências mais utilizadas por Hebe Alves em seu estudo, destaca que:

O herói expressionista tem com o trágico parentesco da fatalidade que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa a realidade, não recurso de expressão). [...] Cabe lembrar que, em pleno expressionismo, a psicanálise já havia chamado a atenção para os desejos reprimidos que, muitas vezes, comandam inconscientemente a ação humana.

[...] O desvario expressionista é comum em várias personagens [...].

Não conheço caso em que Nelson tenha falseado a psicologia, em razão de desígnio extra literário. Arranha-se a superfície e se verá que a personagem sempre teve decisiva motivação interior. [...] Na maioria dos casos, porém, as personagens quebram todas as convenções, para revelar-se na íntima nudez, equivalendo ao desnudamento do espectador aos próprios olhos (MAGALDI, 1992, p.31-40).

Amália Zeitel (1993, p. 243) diz que “Nelson é um pensador que fala pela boca do inconsciente”. Para essa autora, a obra rodrigueana

mostra um homem cujas ações são impulsivas e incontroláveis – um poço de paixões. Realmente, a atuação ao nível das pulsões é imediata, concreta. Não há, nas suas personagens, o processo da resolução simbólica do conflito e isto nos faz pensar no paroxismo da loucura. O que há é uma atuação no nível do próprio símbolo (ibid).

A partir dessa hipótese, Hebe Alves e nós, atrizes, aplicamos a relação entre as personagens de Nelson e as proposições de Stanley Keleman na construção das personagens em **Dorotéia**. O conceito de “*Continuum* do Reflexo de Susto”, desenvolvido por Keleman em **Anatomia Emocional** (1992), configura uma série de respostas corporais sucessivas desencadeadas pela agressão a que está submetido o indivíduo. O *Continuum* é ilustrado por Keleman por meio de uma sequência de sete gravuras explicativas (as quais chamamos “pranchas”), utilizadas pela diretora como inspiração para o trabalho de transposição/experimentação das estruturas corporais propostas por Keleman para o corpo do ator, com vistas ao estabelecimento do grau do conflito enfrentado pela personagem na peça. Hebe Alves chama esse procedimento de “transposição de Reflexo de Susto”.

As gravuras (pranchas) do *Continuum* exemplificam uma espécie de protótipo de possíveis respostas desencadeadas por agressões sofridas por alguém que se organizam corporalmente através de alterações na postura. Cada uma das seis gravuras (pranchas) está relacionada a um estágio de resposta. Abaixo, apresento uma síntese dos estágios do *Continuum* do Reflexo de Susto, como nomeados por Keleman (1992).

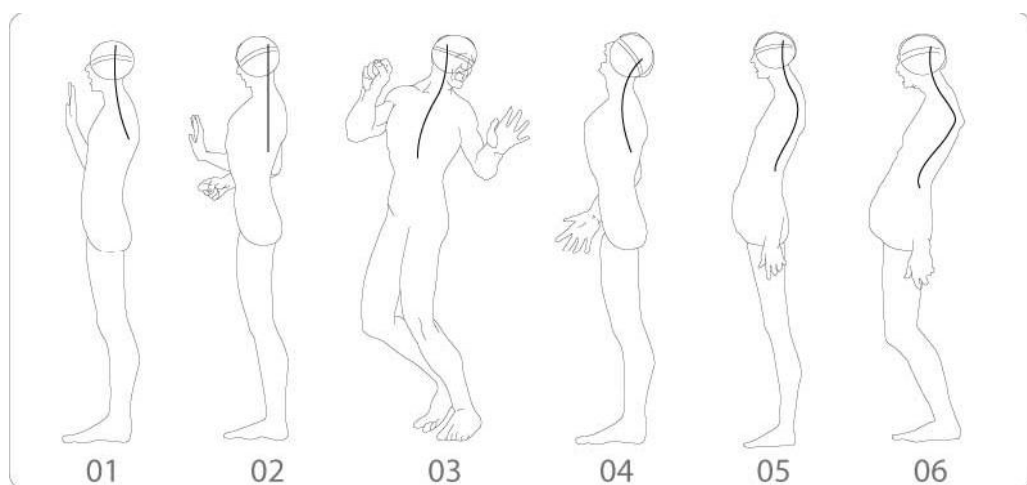


Figura 3: *Continuum* do Reflexo de Susto.
Imagem gráfica a partir do original de Keleman: Lucas Modesto.

Estágio 1: INVESTIGAÇÃO, CAUTELA. Estado de prontidão, investigação e alerta. De acordo com Keleman, este é o estágio dos atores e atletas antes das competições. Existe uma prontidão para a ação e uma correspondente excitação, mas não é um estágio combativo. É uma postura de proteção do próprio território.

Estágio 2: RETESAMENTO, DESAGRADO, ORGULHO. Postura de retesamento, desagrado e estabelecimento dos limites. Nela, a posição de perigo é evidenciada pelo punho fechado. A estrutura se retesa ainda mais com a compressão dos intestinos, músculos, braços e pernas, prontos para empurrar e reagir. A mensagem é: “Mantenha-se a distância ou eu ataco” (ibid, p.62).

Estágio 3: RIGIDEZ, AVERSÃO, MEDO. Nessa postura, o indivíduo está em conflito, inseguro. Uma orientação em direção ao mundo está sendo posta em dúvida. A excitação aumenta, o corpo quer atacar, mas também quer recuar, o tórax se expande, mas as pernas se curvam e saem da base. Começa a dissociação.

Estágio 4: RETESAMENTO, ESPASTICIDADE. Nesse estágio o organismo retesa e congela. A mensagem é: “Não serei uma ameaça, não vou me mover, não vou ceder, nem perder o meu espaço” (ibid, p.64). Surge a impotência, aumento da fragmentação, pânico.

Estágio 5: RECUO, SUBMISSÃO. Nessa postura está representada a perda das esperanças. A cavidade abdominal distende-se devido a sua fragilidade, as bolsas e tubos perdem a vitalidade, tornando-se carentes de suporte. A excitação diminui. A mensagem é: “Eu desisto, me submeto, me encolho” (ibid, p.65).

Estágio 6: COLAPSO, DERROTA, RESIGNAÇÃO. Os órgãos abdominais se tornam flácidos. Devido à fadiga há pouca ou nenhuma excitação. As pernas, a cabeça e a espinha dorsal puxam para baixo. A mensagem é: “Estou desmoronando, me resigno, deixo de existir” (ibid, p.66).

Há, ainda, uma sétima gravura, que, de acordo com Keleman, não faz parte do *continuum*, mas que configura um estado à parte, ao qual o corpo chega numa situação de choque extremo, sem necessitar passar pelos demais estágios. O autor chama esse estado de **TERROR QUE CONGELA**.

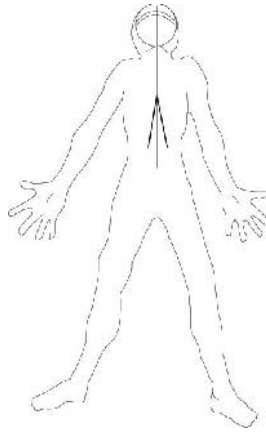


Figura 4: Terror que congela.
Imagem gráfica a partir do original de Keleman: Lucas Modesto.

As figuras propostas por Keleman foram estudadas durante toda a pesquisa de dois anos que culminou no espetáculo **Dorotéia**. Todavia, nas partituras das atrizes essas imagens estão diluídas, expressando-se mais como um estado interno de atenção do que nitidamente corporificadas, salvo em momentos específicos como o da fotografia abaixo, na qual corporificamos a figura do “Terror que congela”. Nesse momento do espetáculo, Dorotéia (Lara Couto) ameaça se matar caso as primas não a deixem ficar. A atriz corre até o proscênio, fazendo menção de se jogar num “abismo”. As demais personagens correm atrás dela e também se colocam à beira do “abismo”. D. Flávia (à esquerda) dá a notícia nefasta: “Em nossa família nenhuma mulher pode morrer antes da náusea... É preciso primeiro sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca” (RODRIGUES, 2006,p.22).



Figura 5: **Dorotéia**. Cena do abismo. Foto: Alessandra Nohvais. Fonte: acervo do grupo.

Além do Reflexo de Susto, da ação física e do GP, as partituras em **Dorotéia** se estruturam por meio da Incorporação de Imagens – técnica também conhecida a partir dos estudos de Michael Chekhov em **Para o Ator**. A técnica tem como maior instrumento a imaginação, pois Chekhov parte da ideia de que a imaginação tem o poder de transportar o ator de um estado de espírito passivo a um estado criativo. Chekhov afirma que “atores e diretores, como todos os artistas criativos, estão familiarizados com esse poder” (1996, p.26). E dá o exemplo de Max Reinhardt, a quem atribui a frase “Estou sempre cercado de imagens” (REINHARDT apud CHEKHOV, 1996, p.26). Contudo, ao tratar de incorporação de imagem, o autor deixa claro que não se trata de qualquer imagem, mas de “Imagens Criativas” as quais, embora “sejam independentes e criativas, [...] repletas de emoções e desejos, o ator, enquanto trabalha em seus papéis, não deve pensar que elas lhe surgirão inteiramente desenvolvidas e realizadas” (CHEKHOV, 1996, p.26).

Por esse motivo, Chekhov propõe em seu estudo a técnica de incorporação de imagens, que consiste em sete etapas: 1. “Captar mentalmente a primeira imagem” 2. “Aprenda a seguir a vida independente dessa imagem”, permitindo que ela se expresse por si só; 3. “Colabore com a imagem fazendo-lhe perguntas e dando ordens”. O ator deve ficar atento para ver como ela (a imagem) irá responder a esses estímulos; 4. “Penetre na vida interior da imagem”. É nesse momento que se iniciam os primeiros experimentos físicos. O ator tenta vivenciar a imagem em seu próprio corpo; 5. “Desenvolva a flexibilidade da imaginação”. O ator deve buscar referências que fujam a seus padrões de conforto e de seus “maneirismos”. A imagem deve suscitar referências distintas daquelas que o ator normalmente ativa em sua criação; 6. “Tente criar imagens inteiramente por si mesmo”. Nesse ponto, a imagem inicial terá suscitado outras imagens. Cabe ao ator permitir que ela se adapte, se desvie do ideal imaginativo e proponha uma nova imagem, agora física, que funcionará como impulso para a criação de um personagem; 7. “Estude a técnica de incorporação de imagens”. Chekhov acredita que quanto mais se exercita a imaginação, mais desenvolvida ela se torna, como um músculo.

No processo de montagem de **Dorotéia**, as etapas descritas por Chekhov não foram seguidas à risca. A incorporação de imagens se deu num processo muito parecido com o que foi narrado anteriormente ao falar da associação GP, ação física e Reflexo de Susto. Ou seja, sem o intermédio das perguntas e ordens, de que trata o autor, concentramo-nos mais na experimentação física das imagens. Nas etapas indicadas por Chekhov a utilização da imagem mental é muito recorrente. Contudo, no processo de pesquisa e montagem de **Dorotéia**, não

foram usadas apenas imagens mentais, mas também imagens reais provenientes das obras de Toulouse-Lautrec e Edgar Degas, entre outras imagens de compartilhamento comum, como fotografias de dançarinas de flamenco e as pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto. Além disso, foram utilizadas também as imagens suscitadas através dos movimentos de balé e do flamenco e de seus universos de referência.

A incorporação de imagens das obras dos referidos pintores e das pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto se deu por meio da observação e de uma posterior experimentação corporal das posturas visualizadas. Da obra de Toulouse-Lautrec foram escolhidas pinturas e gravuras que retratam prostitutas e dançarinas do cabaré parisiense *Moulin Rouge*, bem como as obras em que ele retrata a dançarina Loïe Fuller.



Figura 6: Loïe Fuller no Folies-Bergère. Toulouse Lautrec. Fonte: http://www.allposters.com/-sp/Loie-Fuller-at-the-Folies-Bergere-Posters_i4197710_.htm.



Figura 7: Retrato de Loïe Fuller. Foto Frederick Glasier. Fonte: <http://theredlist.fr/wiki-2-24-525-770-925-view-1900s-1-profile-loie-full.html>.



Figura 8: Mulher que tira sua meia. Toulouse-Lautrec.
 http://agavetadopaulo.blogspot.com.br/2008_03_01_archive.html.



Figura9: No Moulin Rouge: A Dança. Toulouse-Lautrec.

Fonte: http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?a_rtworkid=29020&size=large.



Figura 10: **Dorotéia**. Cena em que todas interpretam Dorotéia. Foto Alessandra Nohvais. Fonte: acervo do grupo.

Essas imagens foram utilizadas para a construção da personagem Dorotéia, embora em alguns casos tenha servido para outras personagens, como a cena em que interpreto D. Flávia no momento de sua loucura (terceiro ato). Nessa cena, a personagem, grávida de Das Dores, perde o controle sobre si mesma. Torna-se “muito liberal... dada” (RODRIGUES, 2006, p.70), ri, canta e dança, “parece uma velha bêbada” (ibid). Por esse motivo, orientada pela direção, lancei mão de algumas pinturas para criar as partituras do momento em que a personagem entra em seu delírio:



Figura 11: Jane Avril – jardim de Paris. Toulouse-Lautrec. Fonte: <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=29028&size=large>.

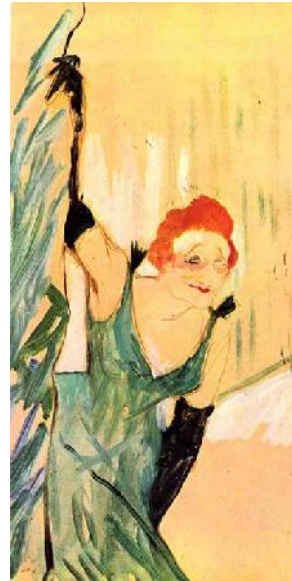


Figura 12: Yvette-Guilbert saúda o público. Toulouse-Lautrec. Fonte: <http://www.1artclub.com/yvette-guilbert-salut-a-public-by-henri-de-toulouse-lautrec/>.



Figura 13: **Dorotéia**. Cena da loucura de D. Flávia (esquerda). Foto Alessandra Nohvais.

Na Incorporação de Imagens de Edgar Degas foram tomadas obras em que são retratadas dançarinas de balé e uma série na qual o artista apresenta mulheres banhando-se ou penteando-se em seu momento de *toilette*. Essas imagens serviram à composição da personagem Maria Das Dores.



Figura 14: Balé (A Estrela). Edgar Degas.
 Fonte:
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=18641&size=large>.

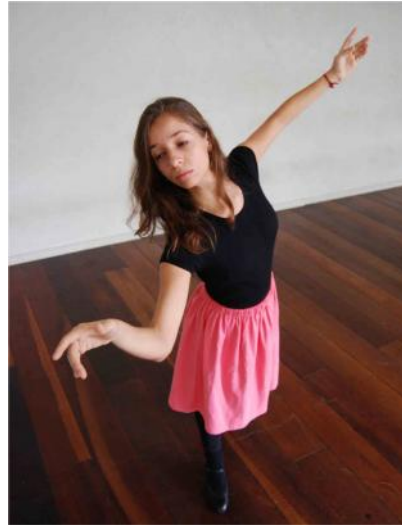


Figura 15: Milena Flick como Das Dores. Ensaio. 2010. Foto Lucas Modesto. Fonte: acervo do grupo.



Figura 16: Pequena bailarina de 14 anos. Edgar Degas. Fonte:
http://www.centroartisticodanaca.com.br/site_novo/paginas/historia.asp.



Figura 1: Arabesco sobre perna direita. Edgar Degas. Fonte:
<http://artistoria.wordpress.com/page/9/>.

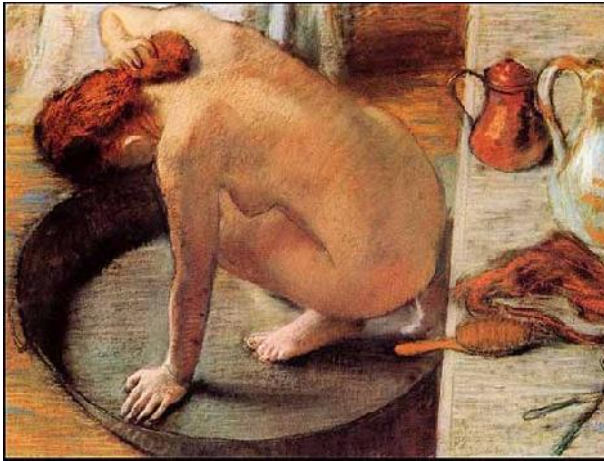


Figura 18: A tina. Edgar Degas. Fonte: <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=6084&size=large>.



Figura 19: Quatro dançarinas. Edgar Degas. Fonte: <http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=6064&size=large>.

Quanto às gravuras (pranchas) do *Continuum* do Reflexo de Susto, elas foram utilizadas em todas as personagens, mediante um estudo do texto, no qual cada personagem foi associada a uma determinada prancha, conferindo-lhe um GP global. Esse procedimento foi aplicado às personagens Maura, Carmelita, D. Flávia e Dorotéia. Sendo que o GP global de Maura e Carmelita foi associado à prancha 1 (Investigação, Cautela) do *Continuum* do Reflexo de Susto, o GP global de D. Flávia à prancha 2 (Retesamento, desagrado, orgulho), e o GP global de Dorotéia à prancha 3 (Rigidez, aversão, medo).

Em seguida, outras pranchas foram associadas às personagens, como uma espécie de GPs menores¹⁹, os quais traduziam de certa maneira as tensões sofridas por elas nas diversas situações do texto. Nesse caso, o procedimento foi aplicado também às personagens Maria das Dores e D. Assunta da Abadia; contudo não iremos exemplificá-lo por se tratar de um procedimento mais minucioso, que envolve a associação de muitas pranchas em diferentes momentos do texto. É importante, porém, ressaltar que, nesse procedimento, uma personagem poderia incorporar pranchas distintas ao longo de sua trajetória dramática, bem como uma mesma prancha poderia ser incorporada a diferentes personagens que vivenciavam uma mesma situação.

Após esse trabalho de associação, foi realizado um experimento cênico com a primeira cena do texto, na qual Dorotéia bate à porta das primas, pedindo que a deixem entrar, pois é

¹⁹ Esse segundo procedimento foi aplicado também às personagens Maria das Dores e Assunta da Abadia.

“parente”. Na construção desse experimento, foi aplicado também o procedimento de “Quadrinhos” desenvolvido pela diretora Hebe Alves em seu trabalho com atores. O procedimento consiste em executar determinada cena dentro de um ritmo estabelecido, recortando a movimentação em quadros fotográficos, tal qual uma história em quadrinhos. Abaixo algumas fotos.



Figura 20: Experimento **Dorotéia**. 2009. Quadrinho 1. Foto Lucas Modesto. Fonte: acervo do grupo.



Figura 212: Experimento **Dorotéia**. 2009. Quadrinho 2. Foto Lucas Modesto. Fonte: acervo do grupo.



Figura 22: Experimento **Dorotéia**. 2009. Quadrinho 3. Foto Lucas Modesto. Fonte: acervo do grupo.



Figura 23: Experimento **Dorotéia**. 2009. Quadrinho 4. Foto Lucas Modesto. Fonte: acervo do grupo.



Figura 24: Experimento **Dorotéia**. 2009. Quadrinho 5. Foto Lucas Modesto. Fonte: acervo do grupo.

Nesse caso, as partituras de cena eram compostas apenas por intermédio dos deslocamentos espaciais pelos pontos da Partitura de Pontos de cada atriz e pelas pranchas do Reflexo de Susto que eram reproduzidas nos momentos designados pelo estudo do texto, não havendo ainda interferência das imagens dos pintores impressionistas nem alusões ao GP, ação física,

balé e flamenco. Apesar de configurar-se como um experimento interessante, essa cena serviu apenas como um exercício para a investigação física das pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto, sendo diluída na montagem pela inserção de outros procedimentos de composição. Assim sendo, as partituras servem-se das técnicas formais de codificação do movimento, mas não estão estritamente definidas por elas. Há ainda outros elementos de composição como o jogo. (discutido no próximo capítulo) e os elementos visuais, tais como figurino e espaço cênico, aqui analisados por serem elementos que integram diretamente a partitura de ações em **Dorotéia**, proporcionando a ampliação do corpo das atrizes para além de seus limites físicos.

3.3 ESPAÇO CÊNICO E FIGURINO: O CORPO AMPLIADO PELO DISPOSITIVO

Além dos quatro procedimentos vistos acima, outros elementos também foram utilizados em **Dorotéia**. Não apenas na construção da montagem, mas no permanente exercício de executar, adaptar, readaptar... Esses elementos são o espaço cênico e o figurino (e demais componentes visuais e sonoros do espetáculo²⁰). Ao entrevistar minhas companheiras de cena, todas enfatizaram a presença desses elementos como eixos de sustentação ou base para as partituras de cada uma. A atriz Jane Santa Cruz justifica isso através da percepção de que “todo o espetáculo está apoiado nas diversas camadas de relações e situações [propiciando] às cinco atrizes [trabalhar no] preenchimento das [possibilidades] cênicas [promovidas pelo texto] e lacunas [representadas pela] falta de cenário e limitados objetos de cena [...]” (Apêndice 3, p. 113).

Aqui, o espaço de encenação, bem como o traje de cena são entendidos como corpo. Uma espécie de corpo ampliado das atrizes, com o qual elas precisam ter intimidade e manejo. Segundo Barba (BARBA; SAVARESE, 2010, p.154), o ator deve utilizar seu traje como um *partner viviente*, um parceiro vivo, tendo consciência e cuidados dos efeitos que ele pode provocar. Barba (ibid) diz que, em seus primeiros anos no Teatro Laboratório, Grotowski chegou a referir-se aos elementos de vestuário como “próteses” devido a seu poder de ajudar o corpo do ator ocultando-o, ampliando-o, dilatando-o e até mesmo transformando-o

²⁰ Dentre esses elementos estão a iluminação, a trilha sonora do espetáculo, a maquiagem, os efeitos visuais etc. Embora esses elementos também possam ser compreendidos como linhas de força do dispositivo partitura, aqui nos deteremos apenas no figurino e no espaço cênico por se tratarem de elementos ligados às duas unidades de análise escolhidas para a dissertação: corporalidade e estado de jogo.

continuamente. Para o diretor do *Odin Teatret*, isso está associado a uma dinâmica de energia que o ator desenvolve e potencializa com as metamorfoses do figurino: trata-se de uma relação de “mutação recíproca entre ator-corpo, ator-traje, ator-dentro do traje²¹” (ibid).

Em **Dorotéia**, o figurino (véus, malhas, saias e sapatos de flamenco) e demais adereços em cena (como o filó e os sapatos *All Star* que simbolizam o noivo Euzébio) utilizados pelo elenco podem ser compreendidos sob a rubrica deleuziana de curvas de visibilidade, isto é, elementos corporais ou imaginariamente relativos ao corpo, como o filó de uma noiva ou o tênis, e que permitem qualidade de movimento, além de ocasionarem modificações no dispositivo, ou seja, na estrutura formal da partitura. O filó branco utilizado para identificar a personagem Das Dores, por exemplo, mede cerca de 10 metros de comprimento. Quando uma atriz está interpretando essa personagem, ela automaticamente se coloca embaixo do filó, envolvendo-se por ele, como um feto na placenta. O filó passa a ser parte de seu corpo, interferindo na qualidade de seus movimentos e, por vezes, nos movimentos das demais companheiras que têm trajetórias cênicas próximas à atriz que interpreta a personagem Das Dores. Trata-se de uma intervenção direta do figurino na partitura.

Como já foi dito na Introdução, salvo no caso de D. Assunta da Abadia, o figurino é o mesmo para todas as atrizes: sapatos de flamenco (com tachas de ferro nas solas); um *collant* vermelho de renda que modela o corpo das atrizes; uma saia em estilo espanhola, longa, azul marinho, com uma grande abertura frontal, desde a cintura até os pés; e um véu de renda azul marinho, amarrado em volta da cintura de cada atriz, permitindo ser usado à mostra (sobre a cabeça) ou escondido (amarrado na cintura) de acordo com a situação de cena. No código do espetáculo, é o manuseio do figurino um dos artifícios de identificação de cada personagem. Como explica a atriz Lara Couto:

Elementos do figurino são também muito marcantes [...]o uso do véu, que é característico a cada personagem. Por exemplo, a presença do véu cobrindo a cabeça e o decote é uma característica das primas viúvas Flávia Carmelita e Maura. Normalmente D. Flávia é a mais coberta de todas. Dorotéia, [ao] contrário, possui uma caracterização mais exposta. Das Dores [usa um] imenso filó que cobre seu corpo. A movimentação dentro desse figurino também faz parte, a meu ver, da partitura. Da mesma forma, os momentos de troca e de manuseio do figurino também acabam sendo ‘partiturados’. Compõem a partitura (Apêndice 3, p. 123).

O código do figurino participa da conformação do padrão gestual adotado na partitura de ações das atrizes e na execução das ações dessa partitura. Não apenas pela necessidade de

²¹ “[...] mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje, actor-dentro del traje” (BARBA, 2010, p.154).

fazer determinados movimentos como colocar ou tirar o véu das tias, abrir ou fechar a saia, mas também pelas limitações que a própria estrutura do figurino impõe determinadas vezes e que modificam os desenhos de movimento, os impulsos motores e os apoios da ação. Decerto essas “limitações de figurino” alteram a qualidade de movimento na execução das ações da partitura. Essas situações são desafios que muitas vezes permitem revigorar a partitura.

Um exemplo foi quando trocamos o filó de Das Dores por um filó novo, durante a mais recente temporada do espetáculo²². O filó antigo já estava muito encardido e com buracos no tecido, tendo sido substituído por uma peça nova do mesmo material. Todavia, por ser novo, conservava-se engomado, sem perder seu volume e efeito armado. Nos ensaios anteriores às apresentações, esse efeito volumoso do filó conformou-se como um “limite de figurino” que exigia mais atenção das atrizes, já que alterava muitos dos desenhos de movimento da atriz que estava interpretando Das Dores, e até mesmo das outras que faziam outras personagens e que tinham um volume a mais para lidar em cena²³.

Apesar de parecer que isso prejudicaria o espetáculo, o que sucedeu foi o contrário. O novo filó trouxe uma qualidade visual bem interessante, que traduz a ideia de que Das Dores está imersa numa placenta. E, apesar dessa nova qualidade exigir de nós alguns ajustes na partitura de ações, isso não foi um problema, pois a partitura não é rígida, mas atravessada por linhas de força e curvas, características de um dispositivo. Por ter como uma de suas linhas de força o figurino, a partitura precisa se adequar às exigências que o traje apresenta ao ser modificado. São subversões à estrutura dispositivo provocadas por suas próprias linhas de força, nesse caso, o figurino, e que só são possíveis devido um estado de prontidão que há na partitura. Esse estado de prontidão à mudança, de subverter a partitura, encarando-a não como uma estrutura imutável, mas um dispositivo, é uma aposta do espetáculo e as atrizes trazem isso consigo ao se colocar em cena através de um estado de jogo. Falaremos melhor desse estado de jogo no capítulo quatro.

Além do filó de Das Dores, outro componente do figurino, os sapatos de flamenco, atuam ativamente no dispositivo. Vejamos mais um relato da atriz Lara Couto:

²² As temporadas mais recentes aconteceram em agosto e setembro de 2012. O espetáculo participou do centenário Nelson Rodrigues promovido pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), que previu duas apresentações de **Dorotéia** no Rio de Janeiro e cinco apresentações em Salvador.

²³ Durante o espetáculo, o filó de Das Dores fica espalhado no espaço da cena; e, como a personagem Das Dores não sai de cena até o meio do terceiro ato, com a chegada do novo filó (que tinha o triplo do volume do antigo), todas as atrizes tiveram que lidar com um objeto que ocupava grande espaço na cena, modificando, inclusive, trajetos das atrizes que não estavam como Das Dores.

[...] O sapato, por exemplo, [...] não apenas calça as atrizes, mas surge como um instrumento que marca momentos de acento dramático, destacando instantes de contracena e ajudando a criar intervenções sonoras [que] fazem parte da sonoplastia geral do espetáculo... [...] Os sapatos entraram muito cedo no processo, então eu acho que eles tiveram uma influência grande dentro da composição, talvez até mais do que qualquer outro elemento, justamente por que foram bastante trabalhados. Deslocamentos espaciais, variações de andar, de como andar, de onde bater o pé ou de como dar destaque à cena foram pensados e amadurecidos com bastante antecedência. Estão muito presentes e também definem um padrão de movimentação. Em nosso caso, os sapatos possuem tachas que sempre fazem barulho. [...] Há momentos em que precisamos controlar a intensidade do som produzido e instantes em que [...] precisamos deixar o som aparecer porque ele é importante para a cena, para compor a sonoridade do espetáculo. (ibid, 123-124).

A lida com os sapatos é outro exemplo de “limitação do figurino” que atua diretamente no modo de executar as ações da partitura. A dita limitação ou restrição é considerada aqui um efeito não esperado a ser gerenciado pelo processo de *sobredeterminação funcional* do dispositivo. Múltiplos elementos, desejados e/ou indesejados, fazem parte da cena e, por isso, podem ser tomados como sobredeterminados; ademais, eles devem ser rapidamente – lembremos da urgência que é característica do dispositivo – resolvidos, ou seja, adquirir funcionalidade na cena. Isso só é possível quando tal resolução confere sentido à cena e, de modo, mais geral, ao espetáculo. Quando a sobredeterminação não é funcional, o efeito mais imediato pode ser o de desconcentrar tanto os atores quanto o público. O processo de sobredeterminação funcional lança mão dos saberes adquiridos pelas atrizes (como domínio do deslocamento espacial, dos códigos gestuais do espetáculo etc.) para solucionar situações como, por exemplo, o barulho provocado pelas tachas dos sapatos que, por vezes, engancham no filó de Das Dores, ou deslizam no tablado do palco, por mais que se coloque breu no piso, o que pode representar outros tipos de situação imprevista e que precisa ser resolvida juntamente com todas as situações em cena e por todas as atrizes participantes.

Os sapatos atuam na partitura como elementos heterogêneos do dispositivo – já que, em determinadas situações, apontam para direções contrárias as dos outros elementos de cena – sendo preciso que o dispositivo os integre aos demais elementos que compõem a partitura. Numa mesma medida em que os sapatos são imprescindíveis para gerar marcações através dos passos de flamenco que modelam o código gestual da partitura, esses mesmos sapatos também provocam surpresas a serem resolvidas no instante da cena, como ficarem presos ao filó, provocar um escorregão ou um ruído imprevisto.

Enfim, esses e outros elementos heterogêneos que poderiam provocar efeitos indesejados, são, ou devem ser, rearticulados no próprio dispositivo através do processo de sobredeterminação funcional no qual o dispositivo permite a geração de efeitos, desejados e indesejados, esperados e contingentes, ao acoplar à sua base de construção formal elementos com diferentes necessidades de atenção como figurino, ações físicas, passos de flamenco e balé, imagens mentais etc. Também o espaço cênico em **Dorotéia** conforma-se como um corpo partícipe do dispositivo. Pavis (1999, p. 142) fala de um espaço gestual: “É o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço ‘emitido’ e traçado pelo ator, induzido por sua corporalidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair”. O palco nu no qual é encenada a peça instala-se como uma extensão do corpo das atrizes, como parte de seu corpo gestual.

Para Jane Santa Cruz, o primeiro eixo de sustentação das partituras é a observação do espaço a ser preenchido em cena. Esse preenchimento acontece por meio do recurso à Partitura de Pontos que, como já foi dito, trata-se de um procedimento utilizado pela diretora Hebe Alves em seu trabalho com atores e que tem seu foco na percepção do espaço, mais especificamente por meio do domínio da geografia do palco italiano, e na organização da escrita cênica por meio do deslocamento espacial.

Vejamos a explicação das fases de instalação do procedimento de acordo com os apontamentos de Hebe Alves:

No início do processo, os atores são apresentados à geografia do palco [...] Em seguida, solicito aos atores que se desloquem pelo espaço e, repetidamente, faço um sinal para que eles parem de andar e que memorizem a área ocupada por eles no momento da parada [...] eles devem denominar cada área de acordo com os pontos (ponto 1, ponto 2 etc). Repito as caminhadas e interrupções e assim se cria uma partitura de deslocamento do ator pelo palco, denominada Partitura de Pontos. Esta partitura é recombinação ou ampliada segundo as necessidades da montagem e, uma vez internalizada, é utilizada para auxiliar no trabalhar noções de ação física, prontidão, círculos de atenção, a irradiação, flutuação, vetores de força, segmentação do movimento etc.

Uma vez estabelecida a partitura de cada um dos atores, peço-lhes que se dirijam para a coxia e lhes apresento o ponto 0. Da coxia, em dupla eles devem se deslocar pelo espaço; primeiro, focalizado em sua trajetória e, depois, em dupla traçam o percurso atentos às possibilidades de desenvolvimento da cena sem apelar para nenhum recurso de interpretação, sem truques.

Quando os atores já estão plenamente conscientes do seu trajeto, acrescento à prática outros objetivos tais como: segmentação do movimento, alteração do ritmo da caminhada, palavras e outros estímulos (ALVES, 2010, anotações pessoais).

A Partitura de Pontos consiste, portanto, na criação de um mapa individual no qual cada ator tem pontos fixos no espaço de atuação. De posse de seu “mapa” de pontos, o ator fica livre para percorrê-los, na ordem que desejar, e decidir a sequência de deslocamento que julgar mais apropriada para cada situação que vivenciará em cena. As coordenadas espaciais utilizadas como norteadoras dos pontos são as convenções geográficas do palco italiano (Extensão: esquerda, direita e centro / Profundidade: alto, baixo e médio) e suas combinações em nove quadrantes.

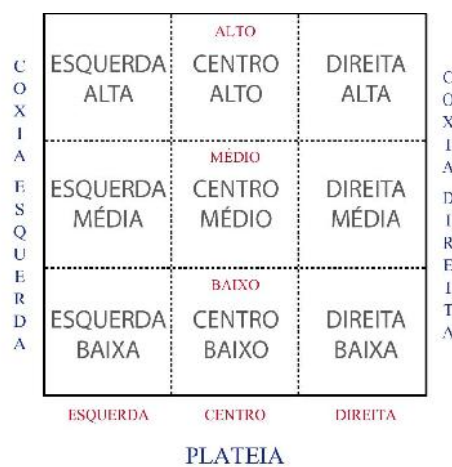


Figura 25: Geografia do palco italiano. Gráfico: Lucas Modesto.

Assim sendo, um ator que entra em cena pela coxia da direita (ponto zero – P0) pode deslocar-se, por exemplo, da direita alta até um ponto um (P1) localizado no centro médio. Após uma breve pausa nesse ponto, o ator segue seu trajeto, em direção a um ponto dois (P2) localizado na direita média. Até que, enfim, para num ponto três (P3) localizado no meio do quadrante da direita alta. A seguir, a visualização de minha trajetória inicial em **Dorotéia**.

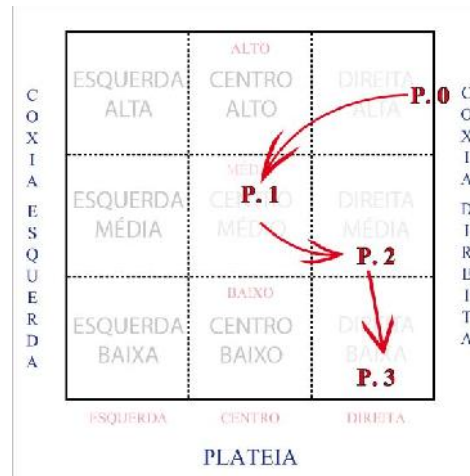


Figura 26: Trajetória em palco italiano. Gráfico: Lucas Modesto.

Todo o espetáculo esteve norteado por deslocamentos dentro dessa lógica de locomoção espacial. As partituras de ação de cada atriz seguiram, pois, a orientação da Partitura de Pontos, uma vez que os deslocamentos servem, inclusive, para orientar a trajetória dos demais procedimentos que estão sendo corporificados, como o GP, as imagens incorporadas, a ação física e o C. Reflexo de Susto. Dessa forma, a Partitura de Pontos, durante o processo de criação, não dificultou nossas ações ao ser somada aos demais procedimentos, mas mostrou-se um instrumental de grande valia, inclusive para agregá-los numa ação contínua. A atriz Lara Couto enfatiza a presença do deslocamento como recurso fundamental para a partitura de ações das atrizes:

Quanto às movimentações em cena, é preciso observar que no espetáculo praticamente não há cenário (em **Dorotéia** o único cenário é um jarro que fica no teto). Acredito que o palco nu ajuda a destacar as relações entre as atrizes/personagens dentro de uma lógica de aproximação e distanciamento que transparece na movimentação espacial, que mais uma vez, é 'partiturada'. Quando você vê uma apresentação, observa que existe um padrão de deslocamento que ele é muito claro para as atrizes. (Apêndice 3, p. 123).

Esse padrão de movimentação/deslocamento, do qual fala Lara, integra as partituras de ação de cada atriz. A Partitura de Pontos é, portanto, um dos setores de orientação da partitura de ações, responsável pelos trajetos espaciais e pelas possibilidades de jogo com os limites territoriais do palco. Milena Flick aponta a existência desse jogo de deslocamentos e aproximações acreditando que as linhas e trajetos espaciais traçados através da Partitura de Pontos estabelecem na movimentação cênica "um tipo de teia, uma estrutura bastante

definida que, embora mantenha seus pontos de apoio fixos numa rigorosa marcação, se elastece, comprime, embola, se adapta, permite improvisar” (Apêndice 3, p. 117).

Além disso, faz parte do trabalho com a Partitura de Pontos conhecer o trajeto das demais personagens em cena. Dessa maneira, o recurso funciona ainda como um código interno dentro do roteiro do espetáculo. Trata-se, assim, de um dispositivo dentro do dispositivo Partitura, pois permite a adaptação e a regulação da partitura de ações em novas situações em que venha a ser executada, como, por exemplo, um novo teatro com dimensões maiores ou menores. É por conhecer a Partitura de Pontos dos demais colegas que um/a ator/atriz pode perceber a necessidade de adaptar velocidade ou ritmo de sua partitura de ações em um novo espaço. Ou seja, é um elemento que confere pré-visibilidade (no sentido de ver antecipadamente) à partitura de ações, permitindo que os atores se vejam, mesmo quando não estão se olhando diretamente, pois já conhecem as trajetórias uns dos outros.

Não apenas o conhecimento prévio da partitura de pontos dos companheiros de cena possibilitam ao ator atingir esse estado de pré-visibilidade. O domínio dos níveis energéticos de percepção também atuam nesse sentido, conferindo ao ator prontidão, foco tridimensional (360°), escuta apurada etc. Elementos que quase sempre estão mais ligados aos domínios ocultos/invisíveis do corpo que necessariamente ao controle material da forma trabalhada no espaço. No título que se segue, o corpo é abordado desde sua dimensão invisível, entendendo-a como um campo potencial de expressão da corporalidade, estritamente necessário ao ator que se propõe desempenhar sua performance por meio do dispositivo partitura.

3.4 CORPO VISÍVEL E CORPO INVISÍVEL

Apesar da visibilidade ser, em cena, uma característica essencial do corpo, existe também uma dimensão oculta (invisível) do corpo que afeta diretamente a cena e que se faz presente sempre. Trata-se de perceber o corpo não apenas como forma visível, mas também como o que há de invisível junto à forma. O caráter simultâneo de visibilidade e invisibilidade do corpo do ator foi abordado de diferentes maneiras dentro das teorias do teatro.

Yoshi Oida (2007, p.27) pontua:

Existem dois lados: o visível e o invisível. Quando lidamos com o material só podemos observar isso como sendo material. No entanto, podemos tentar

trabalhar o material como se houvesse uma outra dimensão ou significado, algo que está antes ou depois da forma material”.

Essa dimensão é o invisível. Ao falar de invisível, referimo-nos às dimensões que, embora não aparentes, também precisam ser trabalhadas pelo ator, como presença, concentração, atitude, impulsos internos, apoios musculares, respiração etc. Trata-se de uma gama de material oculto que afeta diretamente o trabalho da interpretação:

[...] Mesmo quando não estivermos em movimento, ou com o corpo envolvido em alguma expressão particular, ele (o corpo) não pode ficar adormecido. Em termos de exercício, devemos tentar sentir que estamos em movimento de maneira tão intensa como quando estamos representando a cena, com intensa ação muscular.

Talvez “nada” esteja acontecendo com o corpo, “nada” acontecendo com a voz. Mas existe uma grande quantidade de movimento interno. Isso não é a mesma coisa que pensar a trajetória da cena. Se fosse o caso, apenas pensamentos e processos psicológicos estariam envolvidos, enquanto o corpo permaneceria morto. O que o exercício acima nos proporciona é a experiência de um tipo de comprometimento físico invisível, em que o corpo se movimenta internamente. Nesse caso, o corpo está completamente envolvido na cena que está sendo apresentada (OIDA, 2007, p.104).

Há pouco falamos sobre efeitos indesejados gerados pelo figurino. Nesse caso, o elemento responsável por rearticulá-los de volta ao dispositivo é um estado de atenção cênica das atrizes no instante da representação. Esse estado faz parte do corpo invisível, pois a ele está associada toda uma movimentação interna (tanto de musculatura quanto de energia) que não está aparente no espaço (no sentido visual) para os olhos do público, mas está presente sempre. É esse corpo invisível que rearticula um filó com o triplo do volume habitual à partitura de ações de *Das Dores*, ou um sapato com tachas que não pode ser pisado de qualquer maneira no chão, para não fazer barulho, com um trajeto longo que precisa ser executado em um tempo curto.

Ao fazer um apanhado sobre as mudanças ocorridas no mundo e na arte do último século, percebemos que

No século XX houve uma revolução do invisível. A importância das estruturas ocultas se impôs tanto na física quanto na sociologia, na psicologia como na arte ou no mito. Também no teatro também se comprovou uma revolução similar, com a particularidade que neste caso as estruturas invisíveis não eram algo a descobrir para entender o

funcionamento da realidade, senão algo a recriar na cena, para dar à ficção do teatro uma qualidade de vida eficaz²⁴ (BARBA; SAVARESE, 2010, p.81).

Um exemplo disso é a noção de subtexto trazida por Stanislávski e a noção de subpartitura trazida pelo próprio Barba. No **Dicionário de Antropologia Teatral** o diretor italiano diz que o subtexto, tal qual trazido pelo mestre russo, “é uma forma particular de subpartitura²⁵” (ibid), pois esta “não consiste necessariamente na intenção ou nos pensamentos não expressados de um personagem²⁶” (ibid) estando atrelada também a um ritmo interno, uma ação mínima internalizada, uma forma particular de respirar, enfim, um processo íntimo e pessoal de cada ator. A subpartitura trazida por Eugênio Barba é um exemplo de como a dimensão invisível atua na partitura do ator. Barba confere à partitura o domínio do visível e à subpartitura o domínio do invisível, acreditando que o diálogo entre elas cria um “espaço interior no desenho dos movimentos e em sua precisão²⁷” (ibid, p.84), promovendo no ator o estado de corpo em vida.

Aqui, o que se propõe é lançar uma reflexão que leve em conta os demais terrenos que agem no fenômeno da interpretação, terrenos que estão fora do alcance dos olhos quando assistimos um ator em cena. Em **Dorotéia** a dimensão oculta da partitura atua de maneiras particulares em cada atriz, seja nos modos de traçar os objetivos de cena, nas estratégias pessoais para incorporar os procedimentos de composição formal da partitura, ou mesmo na forma como cada atriz conduz seu processo pessoal com o desempenho da partitura em cena. O fato é que, como bem disse Jane Santa Cruz, “Cada atriz ao executar uma partitura produz uma energia”. Esse entendimento de que cada intérprete emprega uma qualidade distinta de vigor e de energia na execução da partitura é de grande importância para o estudo do jogo que se instala na partitura em **Dorotéia**, pois o jogo atua não apenas na dimensão visível da corporalidade, mas também nas dimensões ocultas.

Essa compreensão nos abre vias para entender como o dispositivo (apesar de estar aqui sendo estudado por partes) é um sistema integrado, sem fronteiras entre suas linhas componentes. As curvas de visibilidade (aqui identificadas na corporalidade visível e invisível) funde seus

²⁴ “En el siglo XX hubo una revolución del invisible. La importancia de las estructuras ocultas se impuso tanto en la física como en la sociología, en la psicología como en el arte o en el mito. También en el teatro se comprobó una revolución similar, con la particularidad que en este caso las estructuras invisibles no eran algo a descubrir para comprender el funcionamiento de la realidad, sino algo a recrear en escena, para dar a la ficción del teatro una calidad de vida eficaz”.

²⁵ “El subtexto – como lo llamaba Stanislavski – es una forma particular de subpartitura”.

²⁶ “[...] no consiste necessariamente en la intención o en los pensamientos inexpresados de un personaje”.

²⁷ “[...] crea un espacio interior en el diseño de los movimientos y en su precisión”.

limites com as linhas de força (localizadas no jogo). Ambas compõem o dispositivo, atravessados pelos modos de subjetivação, saberes singulares e coletivos e pelo poder que tem a direção de consolidar a partitura, sem, no entanto, solidificar demasiadamente essas linhas a ponto de enrijecer aquilo que necessita de fluidez para existir.

No capítulo seguinte trataremos do jogo e sua atuação como linha de força e subjetivação do dispositivo, capaz de gerenciar saberes e poderes no âmbito de atuação do dispositivo.

4. JOGO: LINHA DE FORÇA E SUBJETIVAÇÃO

O jogo faz parte do mundo. Ele aparece em distintas culturas, em diferentes épocas. Existe como atividade entre os seres humanos e também entre os animais. No teatro o jogo se confunde ora com um elemento fundamental, ora com o próprio teatro. Frases como “jogar mais em cena”, “ficar atento ao jogo com o parceiro”, “jogar com a plateia”, entre outras, são comumente ouvidas ou proferidas no cotidiano teatral de diversas partes do mundo. Seja pelo estado de atenção e energia que o jogo promove ou pelo comprometimento voluntário do indivíduo quando joga, o fato é que muitos profissionais de teatro utilizam-se da palavra jogo para designar o fazer teatral, o acontecimento da cena ou a interação que ocorre entre os atores e entre ator e os demais partícipes do evento teatral.

O teatro, assim como o jogo, é uma ação livre, voluntária, que se situa quase sempre fora da vida cotidiana e acontece num tempo e num espaço delimitados, mediante o estabelecimento de uma ordem geral e um acordo entre as partes, obedecendo a regras comumente instituídas, e constituindo, durante sua execução, um ambiente de emotividade (tensão, alegria, prazer) e troca entre os envolvidos. Pode-se dizer que ao jogo teatral não faltam “nem a ficção, nem a máscara, nem a cena delimitada, nem as convenções!” (PAVIS, 1999, p.220). Pavis destaca ainda que “o alemão concebe os atores como ‘jogadores do espetáculo’ *schau-spieler*” (ibid, p.219). Em **Dorotéia**, essa designação não soaria estranha.

Neste capítulo, o jogo, ou mais especificamente, o estado de jogo é trazido à evidência como uma das linhas do dispositivo partitura no espetáculo **Dorotéia**. Por suas características e funções, ele atua sobre o dispositivo em questão tanto como linha de força, quanto como linha de subjetivação e ruptura. Este elemento promove o fortalecimento do dispositivo, promovendo ligação entre diferentes componentes e conectando elementos heterogêneos, na medida em que possibilita aos atores – e ao público – um espaço para a expressão da subjetividade, promovendo também, de certo modo, a ruptura do dispositivo ao introduzir e sugerir novos modos de subjetivação.

No processo de montagem de **Dorotéia**, o estado de jogo não apareceu de imediato. As partituras foram construídas primeiramente a partir dos procedimentos técnicos de

composição citados no capítulo três. Num segundo momento do processo, após o estabelecimento da estrutura formal da partitura, foi requisitado ao elenco subvertê-la mediante uma atitude que requeria espontaneidade, domínio da forma e entusiasmo. Essa atitude era o estado de jogo que, a partir desse momento, passou a ser uma das linhas de força do espetáculo e também foi tomado como uma das unidades de análise do estudo de caso nesta dissertação.

Nem todas as atrizes responderam de imediato ao chamado do jogo. À medida que o espetáculo foi sendo maturado, configurou-se como um elemento indispensável ao desempenho das intérpretes. O desconforto inicial provocado pelo estado de jogo adveio, principalmente, de algumas características próprias do lúdico, como o risco, o não acomodarse, o abandono etc. Entretanto, por se tratar de um trabalho realizado num âmbito de teatro de grupo, esses impasses iniciais foram solucionados.

4.1 A FUNÇÃO LÚDICA E A PARTITURA DE AÇÕES

No prefácio de **Homo Ludens** (2010), Johan Huizinga diz que o ser humano recebeu da ciência a designação de *Homo Sapiens*, mas, como não somos somente razão, fomos chamados ainda de *Homo Faber*. Huizinga aponta ainda uma terceira função “que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante quanto o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo” (ibid, prefácio). Ele propõe então que sejamos designados como *Homo Ludens*. A escolha pelo termo do latim *ludus* é explicada pelo autor, que afirma não haver nas línguas indo-europeias uma palavra comum para designar jogo, sendo essa singularidade um dos indicadores para o caráter tardio do surgimento de um conceito geral de jogo, embora a função lúdica tenha sido primária e fundamental no estabelecimento de tais culturas. De acordo com o autor, em línguas como o sânscrito e o grego, há palavras ou radicais distintos para designar o jogo infantil, os jogos de azar, as competições etc. O latim, no entanto, usa a palavra *Ludus* para cobrir os muitos universos relacionados às atividades do jogo. Daí a escolha do autor pelo termo.

De acordo com Huizinga, a função lúdica “é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido” (ibid, p.4). E esse sentido, mesmo que não se saiba qual seja, está intrinsecamente ligado ao sujeito, sua necessidade de

interação, comunicação e transposição dos limites materiais do mundo que o rodeia. A presença de um elemento não material caracteriza o jogo, pois sempre “existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (ibid).

Fundamentalmente, o jogo é divertido, mas a palavra divertimento ainda não traduz o conceito de jogo trazido por Huizinga, o qual está ligado a noções como prazer, agrado e alegria. *Fun* (do inglês) seria a palavra mais adequada, consoante o autor, para sintetizar a junção entre tensão, alegria e divertimento presentes no jogo. É indispensável perceber que, apesar do caráter divertido, o jogo não passa a ser uma atividade menos séria que as outras. Jogo e seriedade não são necessariamente opostos, como comumente pensamos.

É lícito dizer que jogo é a não-seriedade, mas esta afirmação, além do fato de nada nos dizer quanto às características positivas do jogo, é extremamente fácil de refutar. Caso pretendamos passar de ‘o jogo é a não-seriedade’ para ‘o jogo não é sério’, imediatamente o contraste tornar-se-á impossível, pois certas formas de jogo podem ser extraordinariamente sérias (ibid, p.8).

Também o jogo não é o riso, o cômico ou a loucura. Ele é uma atividade voluntária cuja primeira característica fundamental, segundo Huizinga, é “ser livre”. Opinião compartilhada por Viola Spolin, ao escrever “O primeiro passo para jogar é sentir liberdade pessoal. Antes de jogar, devemos estar livres” (SPOLIN, 1992, p.6). De fato, o ato de jogar um jogo, seja ele qual for, está relacionado à voluntariedade, já que dificilmente jogamos por obrigação. O verdadeiro jogador se propõe a participar do jogo por vontade própria e é este um dos motivos pelos quais ele ali permanece: a escolha pessoal por jogar.

O jogo também não é vida real. Isso porque “o jogo possui uma realidade autônoma. [...] trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (HUIZINGA, 2010, p.6 e 11). Dessa autonomia em relação à vida comum, decorre outra característica: ser desinteressado. Por não localizar-se na esfera da vida comum, o jogo situa-se fora dos mecanismos de atendimento das necessidades e dos desejos que a vida corrente exige do indivíduo, insinuando-se, portanto, como uma atividade temporária cuja única satisfação consiste em sua própria realização, isentando-se de outros interesses.

A distinção entre jogo e vida comum, pode ser entendida por intermédio da terceira característica do jogo: isolamento e limitação. O jogo, ao contrário da vida

É “jogado até ao fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios.

O jogo inicia-se e, em determinado momento, “acabou”. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação (ibid, p.12).

A limitação espacial é ainda mais evidente que a limitação de tempo, uma vez que “Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea.” (ibid, p.13).Outrossim, a limitação temporal revela mais uma característica do jogo, a capacidade de repetição, presente em quase todas as formas de jogo e que constitui um fio de tessitura desse objeto. Segundo Huizinga, o jogo tem o potencial de

se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento, quer seja “jogo infantil” ou jogo de xadrez, ou em períodos determinados, como um mistério (ibid, p.12-13).

Apesar de realizar-se num tempo e lugar próprios, de não fazer parte da vida comum e de não se comprometer a atender às normas por ela impostas, o jogo está intimamente ligado à ordem. “Reina no jogo uma ordem específica e absoluta” (ibid), porque “ele cria ordem e é ordem” (ibid). O jogo exige “uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor” (ibid).

Também Pavis (1999, p.220), ao discutir o verbete *jogo*, traz a ordem (entendida como sistema de codificação) como elemento indispensável a toda e qualquer forma de jogo:

Não há jogo natural que dispense convenções e seja recebido como evidente e universal: todo jogo se baseia num sistema codificado (mesmo que não seja experimentado enquanto tal pelo público) de comportamentos e ações que passam por verossimilhantes, realistas e teatralizados.

No jogo, a ordem é mantida por meio das regras, que se configuram como um fator determinante para sua existência. São as regras que precisam o que vale e o que não vale dentro do mundo temporário circunscrito pelo jogo.

A tensão também é um elemento de grande importância, desempenhando um papel indispensável na manutenção da meta a ser alcançada. Uma vez que “Tensão significa incerteza e acaso” (HUIZINGA, 2010, p.14), quanto mais difícil o jogo se torna, mais tenso

ele fica e mais esforço é empreendido pelos jogadores (e espectadores) para se solucionar a questão: Dará certo? ou ainda Vamos ganhar? À medida que o término se aproxima, mais tenso o jogo fica; contudo, assim que acaba o jogo, acaba a tensão. Pode-se concluir, então, que a tensão é também um elemento capital para a existência do jogo.

Essa incerteza proporcionada pela tensão relaciona-se com a condição original do jogo o qual “tem, por natureza, um ambiente instável” (ibid, p.24). É necessário ao jogador ter em mente que

A qualquer momento é possível à ‘vida quotidiana’ reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, um desencanto (ibid).

A tensão gerada no jogo, a obediência às regras estabelecidas e o espírito de voluntariedade e divertimento do jogador permitem a sustentação do jogo como tal. O que me faz pensar que os elementos para manutenção do equilíbrio de luxo em que se encontra o jogo estão no próprio ato de jogar.

Quanto à função do jogo, Huizinga nos diz que ela pode ser definida por dois aspectos: “uma luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa” (ibid, p.17). Muito embora o autor aponte que essas duas funções “podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa.” (ibid, p.16-17). Para o autor, “Representar significa mostrar” (ibid, p.17); neste estudo, porém, compreendemos o ato da representação como uma dinâmica entre o mostrar e o esconder, entre o revelar e o ocultar.

O jogo exerce, ainda, fascínio sobre seus participantes, mas o jogador se envolve na fantasia sem deixar de ter consciência de que se trata de um jogo. Não há um processo de alienação da realidade, apesar de o jogo ocorrer fora da esfera da vida real. O envolvimento se dá mediante um pacto firmado entre o jogador e si mesmo e entre o jogador e os demais participantes do evento. Trata-se de um pacto de dupla permanência: estar no tempo-espaço circunscrito pela esfera lúdica com envolvimento total nas condições que o jogo impõe, e estar conscientemente no mundo real, sabendo que tudo não passa de um jogo.

A criança joga e brinca dentro da mais perfeita seriedade, que a justo título podemos considerar sagrada. Mas sabe perfeitamente que o que está fazendo é um jogo. Também o esportista joga com o mais fervoroso entusiasmo, ao mesmo tempo que sabe estar jogando. O mesmo verificamos no ator, que, quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo

“jogo” da representação teatral, ao mesmo tempo que tem conhecimento da natureza desta (ibid, p.22).

No caso do jogo infantil, Koudela (2009) diz que existem dois estágios: o inicial (jogo simbólico/dramático) e um estágio seguinte (jogo teatral). No primeiro estágio, a criança utiliza-se da apreensão de símbolos para dramatizar determinada situação, sem no entanto tornar-se consciente do processo que realiza. No jogo teatral, há um esforço para solucionar o problema de “tornar manifesto o gesto espontâneo” (KOUDELA, 2009, p.45) e decodificar seu significado, “até que ela [a criança] o utilize conscientemente, para estabelecer o processo de comunicação com a platéia” (ibid). Em suma, o processo de passagem do jogo dramático para o jogo teatral envolve o desenvolvimento de um sentido de cooperação que resulta no deslocamento do centro de atenção do Eu para o mundo que nos circunscreve.

Essa característica aproxima bastante o universo do jogo ao do fazer teatral. Um dos verbetes trazido por Pavis em seu **Dicionário** e que promove uma maior compreensão entre os pontos de encontro do jogo com a cena é o conceito de Espaço. O autor propõe cerca de seis categorias de espaço nas quais:

1. Espaço Dramático

Espaço dramaturgicamente do qual o texto fala. espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (*ficcionalizando*).

2. Espaço Cênico

É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.

3. Espaço Cenográfico (ou Espaço Teatral)

É o espaço cênico, mais precisamente definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação. [...] Poder-se-ia reservar o termo *espaço(do) público* ao lugar que é ocupado pelo público no decorrer da representação e durante os intervalos (ou exatamente antes do início do espetáculo) [...].

4. Espaço Lúdico (ou Gestual)

É o espaço criado pelo ator, por sua presença e seus deslocamentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco.

5. Espaço Textual.

É o espaço considerado em sua materialidade gráfica, fônica ou retórica; [...]. O espaço textual é realizado quando o texto é usado não como espaço dramático ficcionalizado pelo leitor ou pelo ouvinte, mas como material bruto disposto à vista e ao ouvido do público como “pattern” (assim como em B. Wilson ou nas últimas encenações MNOUCHKINE pelo *Théâtre du Soleil*) ou como repetição sistemática (HANDKE).

6. Espaço Interior

É o espaço cênico enquanto tentativa de representação de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou de uma personagem: por exemplo, o espaço criado por R. PLANCHON para *Artur Adamov* ou por Philippe ADRIEN para *Rives de Franz Kafka* (teatro da fantasia)[...] (PAVIS, 1999, p. 112-3).

Com base nisso, podemos dizer que todos esses tipos de espaço atuam, em algum nível, no jogo da partitura; todavia, o Espaço Lúdico (ou gestual) parece especialmente interessante para abordar nosso tema de discussão, uma vez que é criado pelo desenrolar das ações concretas (físicas) dos atores em cena, por relações ora de proximidade, ora de afastamento e por meio de

livres expansões ou confinamento a uma área mínima de jogo, os atores traçam os exatos limites de seus territórios individual e coletivo. O espaço se organiza através deles, como que em torno de um pivô, o qual também muda de posição quando a ação exige. [...] O espaço gestual também é a maneira pela qual o corpo do ator se comporta no espaço: atraído para o alto e para baixo, recurvado ou distendido, em expansão ou dobrando-se sobre si mesmo (ibid, p.137).

Ou seja, esse espaço é criado pelo jogo e é seu criador. Ao contrário do espaço cênico— espaço onde se realiza a cena – o Espaço Lúdico (ou gestual) está em movimento perene, prestando-se a todas as convenções e simulações que desejemos estabelecer, expandindo seus limites, contraindo-se, dilatando-se e criando, assim, uma espécie de jogo que pode permitir o melhor uso possível das possibilidades do espaço, visto por Pavis como um “instrumento cênico à disposição do ator e do encenador” (ibid).

Pensando assim, podemos entender a partitura de ações de um ator em cena como uma espécie de promotora do Espaço Lúdico, já que a partitura é formada, em sua esfera física, pelos gestos de expansão e contração do corpo do ator e por seu deslocamento, mediante a Partitura de Pontos, no espaço teatral, gerando um preenchimento do ambiente. A partitura de ações por si só estabelece um espaço de criação, de jogo, de fantasia. Por intermédio dela, os atores contam algo e, de tal modo, situam a si e ao público num tempo-espaço próprio do jogo teatral.

Assim, não seria errado dizer que existe na partitura de ações um componente lúdico por natureza. Há nela um estado de jogo iminente em que o ator se coloca e que, ao executar a partitura, ele atinge, criando o espaço lúdico e as infinitas possibilidades que nele existem. Compreender o jogo como um dos constituintes da partitura de ações é compreender que nela existe um horizonte mais extenso que aquele visualizado na execução dos movimentos precisos do dispositivo.

Pensar a partitura de ações pelo viés do lúdico é pensá-la não como um instrumento ou ferramenta manejável, mas como um processo que se renova a cada instante em busca de um

equilíbrio, que será sempre precário, como o equilíbrio do jogo: um equilíbrio incerto, sempre por se manter.

Atrelado a isso, – e é aí que a discussão atinge o argumento maior desta pesquisa – é possível repensar o conceito de partitura abrindo, dessa maneira, terrenos de investigação para os aspectos de risco, improvisação, tensão, prazer, interatividade, estratégia criativa, imaginação e subjetividade que podem se apresentar no instante da execução da partitura – entendida aqui não mais no sentido puramente instrumental, mas como dispositivo, tal como afirmamos na introdução.

No espetáculo em questão, o palco nu, sem cenário, redobrava a importância de se ativar na partitura o agente lúdico. Em **Dorotéia**, é construído, por meio do desempenho ‘partiturado’ das atrizes, um espaço lúdico para a contação da história. Em entrevista, Milena Flick afirmou reconhecer as partituras “como conjuntos de marcações que desenham o campo potencial de atuação e que trabalham com pontos, ou nós, a partir dos quais e com o quais o ator estabelece o jogo de composição da cena” (Apêndice 3, p. 117). Ao ser questionada sobre quais seriam os principais eixos de sustentação das Partituras de Atuação das atrizes em **Dorotéia**, Milena respondeu que, “sobretudo, o jogo entre as atrizes” desempenha essa função.

Também Jane Santa Cruz ao ser indagada sobre o porquê da partitura configurar um componente de destaque no caso do espetáculo **Dorotéia**, mencionou o jogo como elemento de importância:

[...] todo o espetáculo está apoiado nas diversas camadas de relações e situações [propiciando] às cinco atrizes [trabalhar no] preenchimento das [possibilidades] cênicas [promovidas pelo texto] e lacunas [representadas pela] falta de cenário e limitados objetos de cena [...].Essas lacunas são propositais para que o jogo transcenda a linha da relação da contracena (Apêndice 3, p.113-114).

Camila Guilera afirmou que “é interessante descobrir que as partituras podem ser tomadas sempre como um jogo” (Apêndice 3, p.134). Para ela, essa característica possibilita à equipe de criação “reinventá-las e remontá-las com o seguimento do trabalho sobre o espetáculo **Dorotéia**” (ibid, p.134).

Esses depoimentos auxiliam na constatação de que a presença do jogo é evidente em **Dorotéia**. Além disso, o lúdico parece se estabelecer como um fator consciente por parte do elenco, bem como um recurso a ser buscado como meio de acrescentar vivacidade e brilho à

realização da partitura. Esse dado nos leva a crer que é também “no” e “por meio do” lúdico que vários elos entre diferentes componentes da partitura são possíveis.

4.2 O JOGO E OS ELOS DA PARTITURA

De acordo com Deleuze (1996), as linhas de força de um dispositivo recebem esse nome pelo fato de cruzarem o dispositivo de um lado a outro, perpassando todos os lugares e retificando as demais linhas. São as linhas de força que promovem os elos entre os diferentes pontos do dispositivo, possibilitando seu funcionamento.

No terceiro capítulo, foram mostrados diferentes componentes que participam da estruturação da partitura em **Dorotéia**. Além dos procedimentos técnicos de composição (*Continuum* do Reflexo de Susto, Incorporação de imagens, Ação Física, GP, partitura de pontos, flamenco, balé), as partituras têm como linhas alguns elementos como figurino, adereços e deslocamento espacial. Há ainda o texto de Nelson Rodrigues e toda sua carga de significância, seu universo particular, bem como a concepção cênica da diretora e da equipe sobre esse texto: o modo como ele deve ser encarado e comunicado, as indicações de apropriar-se do universo proposto pelo autor e, num mesmo grau, distanciar-se daquelas personagens “velhas e feias” para propor um outro olhar.

Enfim, **Dorotéia** carrega um “leque furta-cor” de referências e elementos heterogêneos articulados. O jogo presente na partitura é uma das estratégias de que o dispositivo dispõe para fazer essa articulação. Ele é, pois, uma linha de força do dispositivo. O elemento lúdico atua na partitura fortalecendo a ligação entre os componentes subjetivos (indicações da direção, estados anímicos da cena etc.) e os componentes formais – técnicas de composição corporal e exigências de preenchimento do espaço da cena e de manuseio do figurino/adereços.

Além disso, o jogo também fortalece a difícil ligação entre espontaneidade e estrutura – problema fundamental do teatro contemporâneo de acordo com Meyer (2011, p.84). A exigência na precisão do movimento e a marcante presença que os desenhos corporais têm na contação da história em **Dorotéia** poderiam facilmente fazer com que a execução da partitura

se tornasse rígida, ou, como me disse em uma conversa informal a atriz Rebeca Ralli²⁸, “a exibição de duzentos abdominais em cena”. **Dorotéia** é um espetáculo que passeia entre dois estados: a precisão e a entrega, fazendo-se necessário, pois, mantermo-nos fiéis à precisão dos movimentos, deslocamentos espaciais, ritmo, desenho vocal etc., porém, sem perder o viço no momento da atuação, mantendo a troca e a comunicação.

O jogo apresenta-se, então, como elemento-chave para estabelecer esse duplo estado. Por meio dele as regras que sustentam a estrutura são seguidas com fidelidade e plasticidade; em igual nível, a espontaneidade do instante não é perdida. Viola Spolin diz que o jogo é um dos sete aspectos da espontaneidade, que “cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos” (SPOLIN, 1992, p.4), configurando-se, portanto, como um momento de liberdade pessoal. Para Spolin, é no momento de espontaneidade que nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico, permitindo momentos de descoberta, experiência e expressão criativa.

A atriz Lara Couto, em entrevista, afirmou que enxerga uma divisão do processo de montagem em duas etapas. A primeira se refere à construção da dimensão formal, estrutural, da partitura:

é importante dividir o processo criativo em dois [...]. Existiu um primeiro momento de construção dessa partitura, que possibilitou diversas experimentações em torno da construção das personagens da peça. Desde o começo, trabalhamos a partir de partituras a serem seguidas. O esqueleto das personagens partiram de representações de figuras que vinham de imagens iconográficas: as figuras do *C. Reflexo de Susto* e as imagens de Edgard Degas e de Toulouse-Lautrec. A partitura é, pra mim, a semente de um trajeto de construção de personagens que segue durante todo o processo. Assim, a movimentação corporal de cada uma das personagens [...] foi pensada dentro de uma partitura, de um planejamento da partitura, que envolve tanto essa composição corporal das figuras, quanto os momentos de troca e [...] movimentações nas quais todas representam uma mesma personagem... Trata-se, portanto, de uma partitura consciente, na qual as atrizes possuem grande consciência da trajetória global que é toda a apresentação de **Dorotéia**. (Apêndice 3, p.121).

A segunda etapa apontada por Lara seria a subversão, processo no qual o jogo está ativo e consciente na partitura:

[...] Entretanto, quando chegaram os períodos finais de ensaio, perto da estreia do espetáculo, foi avaliado que a partitura estava muito formal. As

²⁸ Rebeca Ralli faz parte do grupo de teatro peruano Yuyachkani. Essa conversa aconteceu em fevereiro de 2011. Na ocasião, eu estava participando de um *taller* internacional de teatro promovido pelo grupo Yuyachkani, em Lima, Peru.

composições estavam muito formatadas e havia pouco espaço para a espontaneidade. [...] Eu acho que o jogo ele é o frescor da partitura. Acho que é o que faz a partitura não ser uma regra, ela ser um pretexto, [...] um plano inicial, uma ideia aberta. Creio que foi isso o que a gente alcançou na segunda etapa. Foi quando entendemos que tínhamos um percurso muito bem fundamentado e compreendido pelas atrizes, mas que o primordial era o presente. É o olho no olho, é o “eu falo e você responde”. A contracena. É isso que o jogo diz. Porque a partitura está lá para ser jogada. E é um jogo de respeitar e subverter, que é todo dia (Apêndice 3, p. 121 e 124).

Preservar a capacidade de manter-se fresco e novo sem transgredir a forma conferida ao espetáculo é uma conquista alcançada principalmente por meio de algumas das características do jogo: o foco, o estar presente (prontidão), a obediência às regras (nesse caso, às convenções corporais da partitura), o estar em grupo (dar e receber sem julgar), a liberdade pessoal, o desfrute do instante vivido, o entusiasmo. No momento em que reconhecem haver jogo no trabalho desenvolvido em cena, as atrizes revelam-se jogadoras, ou seja, sujeitos que, voluntariamente, se propõem a jogar.

Outra particularidade da linha de força dos dispositivos é ser composta “com o saber” (DELEUZE, 1996, p.1-2). Pensando nisso, podemos entender que também no jogo existe um saber que é processado no ato de jogar. Na medida em que joga, o indivíduo lança mão de seus saberes, bem como adquire novos saberes e aprimora os conquistados. Essa dinâmica de apreensão e acúmulo de conhecimentos pode ser percebida no depoimento de Camila Guilera:

É sempre um processo de aprendizagem de como transitar entre essa linguagem que se estabelece, que é a partitura. Por que há que dar vida e ‘recheio’ e inquietude ao que – aparentemente – já foi feito. E é sempre um ir e vir entre me perguntar se não estamos nos estagnando e me surpreender com quantas pequenas nuances posso ir descobrindo ao retomar os ensaios e apresentações. Como posso me aprofundar. (Apêndice 3, p. 132-133).

Ao executar a partitura colocando-se num estado de jogo, as atrizes acessam os saberes comuns adquiridos na etapa de treinamento corporal e nos trabalhos de mesa²⁹, criando uma rede que, além de impulsionar a fruição da própria partitura, mediante o estabelecimento de uma linha de raciocínio³⁰, também aponta para a razão de ser da própria atividade teatral: a

²⁹ O termo “trabalho de mesa” é comumente utilizado no cotidiano dos artistas de teatro para indicar o estudo detalhado do texto. É uma atividade realizada em equipe, normalmente sob a coordenação do diretor.

³⁰ Aqui, a ideia de raciocínio não é entendida apenas como uma atividade estática, isolada no intelecto, mas como algo que se dá na esfera corpo-mente, através da ação.

comunicação de um discurso. Esse último ponto pode ser observado nas falas da diretora Hebe Alves e da atriz Jane Santa Cruz:

Por meio da articulação dos princípios e procedimentos em jogo, foi possível chegar a um resultado cênico no qual a ação corporal das atrizes, bem como sua relação com o espaço dramático, permitiram a construção de uma grafia cênica revelando, através de deslocamentos espaciais e ação vocal, a gama de conflitos que tece a teia da trama (ALVES, 2010 p.4).

A preparação corporal que tivemos nos permite jogar com esse corpo que pode a qualquer momento assumir outro discurso (Jane Santa Cruz, Apêndice 3, p. 115).

Enfim, o jogo confere à partitura espontaneidade e segurança, além da articulação de saberes. Essas características do lúdico intermedeiam o estabelecimento de elos entre os elementos heterogêneos (formais ou subjetivos), permitindo que o dispositivo se processe de maneira favorável ao ator. A partitura se mantém, oferecendo ao ator o suporte necessário para seu desempenho em cena. Contudo, o jogo também inaugura na partitura o elemento de imprevisibilidade. Trata-se dos pontos onde o risco se faz presente. Nesses pontos o jogo se mantém através de modos de subjetivação tornados possíveis pela interpretação do ator, com – e em – seu corpo.

4.3 REGRAS, IMPROVISACÃO, PRAZER E REPETIÇÃO

Os aspectos subjetivos da partitura são, ainda, pouco explorados nos estudos em teatro. Talvez isso se deva ao fato de que a palavra partitura remeta, num primeiro instante, à ideia de forma predefinida, ou ainda a de algo milimetricamente calculado e executado. Veja-se a definição do termo de acordo com o Dicionário de Música: “Representação gráfica do conjunto dos sons e silêncios de uma obra, partes instrumentais ou vocais de um trecho musical em que as diversas partes simultâneas aparecem sobrepostas” (Dicionário online³¹).

Decerto esses aspectos procedem nesse tipo de dispositivo que lida com a forma, a precisão e a visibilidade. Contudo, a partitura também pode ser tomada como um dispositivo operado num sistema não fechado, mas instável e dinâmico. O ator, por meio da partitura, opera um

³¹ Disponível em: <<http://www.meloteca.com/dicionario-musica.htm>>. Acesso em: 27dez 2012.

dispositivo que se executa por intermédio de seu corpo investigando a si próprio e necessariamente fazendo ligação com dimensões subjetivas próprias e de outros.

Jane Santa Cruz, em entrevista, destaca no processo de **Dorotéia** a importância do “deslocamento para o eu” (Apêndice 3, p.114), uma vez que, segundo ela, “Cada atriz ao executar uma partitura produz uma energia” (ibid, p. 114). Também Lara Couto reflete sobre como o processo de atuar por meio da partitura auxilia no autoconhecimento que ela passa a ter em cena:

Já trabalho com partitura há algum tempo, antes mesmo de entrar na faculdade. E eu acho que ‘partiturar’ é uma coisa que me ajuda a refletir sobre o meu próprio fazer. Então, eu vou tomando consciência do meu percurso dentro de um processo, do que funciona e do que não funciona. A tendência é tentar segurar o que para mim funciona e procurar outras respostas para o que não está funcionando. Para mim isso é construir uma partitura [...].

Eu tendo a ‘partiturar’ porque, para mim, a partitura me ajuda a compreender o meu processo. A poder, dentro de uma regularidade de execução, julgar muito melhor a eficiência daquilo, para ir subvertendo e moldando e refazendo e refazendo e refazendo... Então, a partitura me ajuda (Apêndice 3, p.126-127).

Neste estudo, a subjetividade aparece e pode ser vista pelo elemento lúdico que conforma a partitura das atrizes em **Dorotéia**, criando, também, espaços para nossas expressões. O francês Jean-Pierre Ryngaert, encenador e professor de teatro, através de sua vasta experiência na condução e observação de oficinas de jogos dramáticos na França e no estrangeiro, afirma que o jogo é um espaço potencial entendido como campo da experimentação criativa. “Esse espaço é essencial ao desenvolvimento e se confunde com o espaço cultural, o das pulsões criativas, sem as quais o indivíduo não encontra mais sentido para sua existência” (RYNGAERT, 2009, p.39). Trata-se, portanto, de colocar o jogo como uma “experiência sensível, fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo” (ibid, p.41).

Compreender o jogo como modo de subjetivação do dispositivo partitura implica entender o modo como o ator reage aos estados subjetivos envolvidos no ato criador, tais como: prazer, insegurança, intuição, improviso etc.; e envolve, ainda, entender que quando o ator se coloca na posição de alguém que joga, ele trabalha sobre o que há de mais íntimo em si, e mesmo seguindo um roteiro predefinido, ele nunca terá certeza sobre o desfecho do jogo. Dessa forma, a dimensão subjetiva do dispositivo, também proporcionada pelo jogo, relaciona desde

aspectos agradáveis como júbilo, divertimento, segurança, troca, quanto aspectos mais delicados como medo, insegurança, apego, incertezas.

Contudo, para adentrar a discussão pertinente a esses aspectos, faz-se indispensável abordar uma questão relacionada ao coletivo no processo de jogo: a regra. É a regra que estabelece o parâmetro entre o indivíduo e o grupo, criando uma linguagem comum e um ambiente de entendimento e segurança. É a partir do compartilhamento coletivo da regra e sua aceitação que as individualidades encontram força para emergir com segurança no jogo.

Uma das regras mais elementares à maioria dos jogos (principalmente os jogos coletivos) é o *acordo de grupo*, explicado por Spolin ao discorrer sobre seu sistema de Jogos Teatrais³²:

[...] cada time deve entrar em acordo sobre a organização e posição de todos os jogadores dentro do time [...] Acordo de Grupo não é conformismo com a *tiranía da maioria* nem é a obediência cega a um líder. Pelo acordo de grupo os jogadores têm liberdade de escolha, que permite alternativas. Diferenças e similaridades são respeitadas. Ninguém é ridicularizado ao dar uma sugestão. Ninguém assume a decisão. Deferência de um pelo outro é exercitada entre os jogadores. Todos recebem e assumem livremente responsabilidade por sua parte no todo. Todos trabalham individualmente ao máximo para a realização do evento (SPOLIN, 2001, p.41).

Como já foi dito, a regra está diretamente ligada à ordem e ambas se relacionam, majoritariamente, com a objetividade. No caso do dispositivo partitura, a ordem e a regra acontecem, principalmente, pela definição formal dos movimentos, deslocamentos e pelos desenhos de voz pré-acordados com a equipe criadora/executora do espetáculo (elenco, direção, iluminador e sonoplasta). No momento da cena, cada ator se esforça para cumprir sua parte nesse acordo, permitindo o desenvolvimento visual do espetáculo e impulsionando a evolução da partitura das demais atrizes.

Isso pode ser notado quando Jane Santa Cruz diz que “Conhecer o deslocamento (partitura de pontos) da [companheira de cena] nos dá liberdade para avançar em muitos aspectos, pois possibilita maior liberdade na dramaturgia espacial” (Apêndice 3, p.114). Quando Jane se

³² O sistema de Jogos Teatrais apresentado por Viola Spolin em seus livros **Improvisation for theater**(1963) e **Theater game file** (1975) faz parte de uma proposta educacional voltada para o trabalho com crianças e jovens, desenvolvido por mais de dez anos nos EUA. “Spolin recebeu influências de Stanislávski [...] e de Neva Boyd, com a qual teve um treinamento em jogos, arte de contar histórias, danças e canções folclóricas” (Koudela, 2009, p.40). Em **Theater game file**(atualmente organizado em forma de fichário), os jogos são apresentados “de forma sistemática e a explicação [de cada jogo] classificada em itens: Preparação, Descrição do Exercício, Instrução, Avaliação, Notas, Área de experiência” (ibid). Antes de qualquer coisa, o objetivo de Spolin com seu trabalho é “a transmissão de um sistema de atuação que pode ser desenvolvido por todos os que desejem se expressar através do teatro, sejam eles profissionais, amadores ou crianças” (ibid).

refere a deslocamento ela está se referindo à Partitura de Pontos que, nesse caso, se configura como um tipo de regra de movimentação espacial. O procedimento Partitura de Pontos vem sendo trabalhado pela diretora e entre as cinco atrizes há bastante tempo, antes mesmo de se iniciar a pesquisa de montagem de **Dorotéia**.

O primeiro contato com a Partitura de Pontos se deu em 2008, quando o grupo Panacéia Delirante ainda não existia e as atrizes cursavam a graduação de teatro. Num semestre coordenado por Hebe Alves, as atrizes conheceram o procedimento e puderam familiarizar-se com ele mediante seu uso em diversos exercícios realizados em sala de aula, bem como na mostra de conclusão de semestre com a montagem “Larilará, Macunaíma Saravá” (texto de Marcos Barbosa). Desde então, as cinco atrizes vêm trabalhando juntas. Formaram, em 2010, o grupo Panacéia Delirante e vêm utilizando o procedimento Partitura de Pontos nos trabalhos de treinamento interno do grupo – o que auxilia na consolidação desse procedimento como regra conhecida e compartilhada pelas cinco atrizes no exercício da cena.

Conhecer e fazer uso comum da regra é um dado importante para qualquer grupo que joga junto. Esse dado permite que a regra seja seguida com mais facilidade e fidelidade. A tentativa de seguir o mais fielmente possível as regras acordadas pode ser percebida, sobretudo, na manutenção do padrão de qualidade de movimento que identifica o espetáculo. É sobre isso que fala Lara ao dizer, em entrevista, que “Um aspecto que se comenta muito sobre as apresentações é a boa execução da partitura proposta” (Apêndice 3, p.121). Trata-se também da execução prática, funcional, de algo pré-acordado, embora a obediência a esses padrões não deva impossibilitar a fruição dos estados de prazer, divertimento, improvisação e espontaneidade implícitos ao estar em cena. Como lembra Meierhold (apud MEYER, 2011, p.84-85):

Se a improvisação está ausente das atuações, o ator está parado em seu desenvolvimento. As duas condições principais do trabalho do ator são: a improvisação e o poder de restringir-se. Quanto mais completa é a combinação desses dons, maior é a arte do ator.

A simultaneidade entre o estado de liberdade criativa e as restrições da ordem preestabelecida permite que o ator se desenvolva em cena, pois o coloca em estado de pulsação, em estado de vida. A verificação aparece claramente no depoimento de Milena Flick:

As Partituras no meu desempenho surgem em um duplo movimento: embora, até este momento, eu não as tenha nomeado, farei esse exercício, numa tentativa de transpor para palavras um processo ainda não formatado

e extremamente intuitivo. A esses dois movimentos interdependentes poderia chamar “asfixia” e “respiração”: ambos existem e habitam o meu trabalho em **Dorotéia**, chocando-se sem nunca chegarem a um equilíbrio ou um consenso, é aí que enxergo sua importância. A asfixia provocada por alguns pontos da partitura [...] aprisionam meu corpo como a *Náusea* e os dogmas morais da família [também] aprisionam os próprios corpos das personagens nas quais me travisto em **Dorotéia**; e o meu desejo de subvertê-los, superá-los, rompê-los, abandoná-los, forma-se como os gritos dessas personagens em sua busca por respiração, por pulmões cheios, ar novo [...]. Para mim, são esses movimentos, que aparecem em indissolúveis combates na Partitura, é o que confere pulsão e força ao trabalho de atuação em **Dorotéia** (Apêndice 3, p.117).

A improvisação acontece mediante essa conquista de embate explosivo relatado por Milena. O choque cria uma condição de espontaneidade, que cruza a norma. Para Spolin, a espontaneidade é um estado de liberdade pessoal no qual “somos reformados em nós mesmos” (SPOLIN, 1992, p.4). O ato espontâneo cria uma “explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos” (ibid), permitindo nos envolvermos física, intelectual e intuitivamente na experiência presente. Esse nível de envolvimento total permite ao indivíduo lançar mão de habilidades já dominadas e habilidades até então desconhecidas. Nesse sentido, a importância do fator intuitivo é grande, uma vez que ele fertilizará a improvisação. Para Spolin “O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora” (ibid). Assim sendo, a improvisação, a espontaneidade e o nível intuitivo do comportamento do ator em cena trazem ao universo programado da partitura a surpresa e o imprevisto. Esses elementos são bastante favoráveis para a criação de um ambiente aberto novos modos ou possibilidades de subjetivação.

Tanto ao propor algo novo e imprevisto quanto ao ser pego de surpresa por uma proposição do parceiro de cena, o ator é impelido a trazer à tona seu mundo subjetivo de sentimentos, estados, imagens criativas etc., e a articulá-lo com a estrutura preexistente. É nesse sentido que o lúdico insere na partitura um “princípio de organização mediado pelo ato da vontade” (MEYER, 2011, p.150) que não desrespeita a regra, mas permite que brotem nela espaços para o “fluir de novos impulsos” (ibid). Essa dinâmica auxilia o intérprete a não se manter parado em seu desenvolvimento, mas a estar em constante movimento e, por conseguinte, movimentar a cena. É o esforço individual e coletivo para manter o jogo vivo.

Um exemplo disso é a cena em que D. Flávia enlouquece, no terceiro ato, quando Das Dores (dentro do útero da mãe) dá visões que Flávia nunca teve, levando a viúva ao delírio, ao riso e ao descontrole. Essa cena é interpretada por mim, como dona Flávia, e por Lara como **Dorotéia**. Na minha partitura, há pontos fixos de deslocamento espacial e ações (como

quedas, tentativa de pegar as botinas e de afastar-se delas, um beliscão no peito de **Dorotéia** como zombaria, etc.). Todavia, nos espaços que se abrem entre os pontos, eu sou livre para deixar emergirem novas ações que vitalizem as já previamente arquitetadas. Esses espaços ‘vazios’ são abertos à improvisação e, por isso, a cada dia de apresentação eu fazia variações, preenchendo-os de diferentes maneiras. Minha parceira de cena reagia a essas novas proposições de maneira bastante receptiva e também ela me propunha novas ações, disparando impulsos distintos a cada noite de espetáculo.

Essa estrutura entremeada de pontos fixos e espaços dos possíveis³³ se repete em todo o espetáculo, não apenas na minha partitura, mas na das demais atrizes, como podemos ver no depoimento de Milena Flick: “Em **Dorotéia**, os trajetos entre os pontos estabelece um tipo de teia, uma estrutura bastante definida que, embora mantenha seus pontos de apoio fixos numa rígida marcação, se elastece [...] e permite [...] improviso.” (Apêndice 3, p.117).

O processo de “elastecimento” da partitura por meio do jogo não se deu de imediato. Inicialmente, o foco maior estava na formatação dos movimentos da partitura e na conquista da precisão e do ritmo. Num segundo momento o estado de jogo foi requisitado ao elenco. Para algumas atrizes, as zonas de improviso, incerteza e imprevisibilidade fornecidas pelo jogo funcionaram como uma forma de respiração dentro da rigorosa ordem física que delimita a partitura. Para outras, como Lara Couto, por exemplo, essas zonas despertaram, num primeiro momento, medo e insegurança:

[...] como eu já disse: esse período inicial, de construir a partitura [parte formal], para mim foi mais confortável do que o momento de subversão [...]. Esse momento de subverter e enlouquecer em cima da partitura, para mim foi um momento de grande insegurança. Porque eu lido muito bem com isso de formatar, de ter consciência, de aprimorar cada vez mais os gestos, a movimentação. Abrir mão desse controle me deixou vulnerável, me tirou de minha zona de conforto. O que hoje talvez tenha sido bom, porque **Dorotéia**, antes de tudo, é um processo de pesquisa, de formação de ator. Então, acho que eu precisava disso (Apêndice 3, p.126 e 122)

O processo de flexibilização de uma estrutura estabelecida é bastante difícil, mesmo para o mais experiente dos atores, pois envolve desapego e, antes de tudo, disposição para lançar-se ao desconhecido, ao risco. O depoimento de Lara, acima, mostra como o ator, por vezes, nega-se a se engajar no jogo e a lançar-se ao risco numa tentativa de manter-se “seguro” em

³³ Como já foi pontuado no capítulo 2, a expressão espaços dos possíveis é de Bourdieu e designa um espaço mais amplo e menos estruturado que um campo.

seu mundo habitual, embora saiba que o engajamento e o risco proporcionam o alcance de estados específicos de conhecimento e criação.

Segundo Ryngaert(2009, p.240), “O jogador está sempre colocado entre o desejo de sentir-se seguro nas águas mornas do lugar-comum, engajando-se o mínimo possível e produzindo apenas signos familiares, e o desejo de avançar que o retira de seus refúgios habituais”. Para o autor, essa não é uma característica própria do jogador, uma vez que também o ator, o autor e o encenador encontram-se nesse estado de tensão, divididos entre “o *savoir-faire* antigo e o desejo de superação que o incita a se renovar” (ibid).

Ryngaert ressalta a importância do risco e do engajamento pessoais como elementos anteriores à criação. Para esse autor, o engajamento do indivíduo é importante para que ele encontre energia para romper com aquilo que já sabe fazer e se aventure em caminhos que ainda não conhece. Não se pode, porém, forçar um jogador/ator a engajar-se e/ou arriscar-se no jogo, visto que essa é uma decisão de foro íntimo de cada um. “É o jogador, e somente ele, que avalia progressivamente a medida do que pretende jogar, das zonas em que deseja investir, das etapas que lhe são necessárias” (ibid, p.64). Não obstante, alguns fatores podem contribuir para que o jogador/ator se sinta naturalmente impelido a encarar o risco e engajar-se. Dentre esses estão a presença, a compreensão de estar em um coletivo no qual é importante a escuta, e o terceiro fator, o júbilo de jogar. Para Ryngaert,

A presença é uma qualidade misteriosa e quase indefinível, sobre a qual os jurados de admissão nas escolas de atores talvez cheguem a um acordo, apesar de ficarem embaraçados para definir os critérios que permitem reconhecê-la. Ela não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar (ibid, p.55).

Apesar da complexidade da presença, como educador, ele crê que é possível aprender a estar presente. Esse *estar presente* se refere, ainda, ao estar presente no instante, aberto às situações e interações surgidas nele. Nesse sentido, a presença relaciona-se com a escuta, que é um processo bastante delicado que envolve doação:

[...] escutar um parceiro consiste em se mostrar atento ao seu discurso ou a seus atos e, conseqüentemente, reagir a eles. [...] A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga medida, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. Essa aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se

de estar presente para o outro e para o mundo). O espaço de jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora (ibid, p.56).

A escuta cria no jogo um ambiente de cumplicidade no qual o jogador percebe que não está sozinho no enfrentamento das questões de risco, levando-o a engajar-se voluntariamente no jogo. Trata-se do entendimento profundo do que significa *o eu e o outro no aqui e agora*. Esse processo pode ser observado no relato de Jane Santa Cruz, para quem “a relação é o fio condutor” em **Dorotéia**: “[...] o interessante é quando estou em cena e tenho ao meu lado uma colega de cena que reconhece nas minhas fragilidades as suas e [...] também] como transformamos isso em criação” (Apêndice 3, p.115).

A criação relatada por Jane só é possível mediante um processo de escuta, intimidade e confiança que as atrizes nutrem entre si. Sem dúvida o fato de pertencerem a um grupo coeso e de estarem trabalhando juntas e compartilhando procedimentos comuns de criação desde 2006 (ano em que se conhecem na Universidade), faz com que haja entre elas um ambiente favorável ao jogo e próprio dele.

Lara Couto, ao ser questionada sobre quais elementos a auxiliaram no processo de subversão da partitura (no momento em que o jogo se instalou como um fator consciente), destacou a relação de cumplicidade, confiança e espelhamento com o outro como elementos de relevância:

Bom, no meu caso, acho que foram dois elementos principais. O primeiro é a contracena, a necessidade de sair de si e olhar para o outro, responder ao que o colega fala e olhar nos olhos dele. E se o colega trazer uma nova proposta, realmente abrir mão da sua partitura inicial e dar prioridade à resposta imediata do que ele te inspira. Outro [elemento] muito importante foi a confiança nas demais pessoas. [...] Acho também que houve uma terceira coisa que foi o ato de observar as demais atrizes. Pelo fato do processo adotar um jogo de ‘Coringagem’ entre as atrizes e as personagens, no qual elas interpretam os mesmos papéis dramáticos, acredito cada atriz de certa maneira serviu de espelho para as demais. Ver de que maneira as outras estavam lidando com as mudanças no processo, seja pela facilidade ou pela dificuldade de se adaptar às novas propostas ajudou muito no processo de subverter e enlouquecer em cima da partitura, que passou a existir como pretexto, sabe? Como plano inicial. Então, vamos juntas, vamos nos jogar, né? (Apêndice 3, p123).

Para que o olho no olho, a resposta imediata ao que o outro oferece, enfim, a escuta da qual fala Lara, sejam possíveis, é necessário ao jogador “ingenuidade” de estar presente no instante:

Exagerando um pouco, chamo de ingenuidade a capacidade do jogador de não antecipar o comportamento do outro mediante suas próprias reações. Ainda aqui trata-se de estar presente no instante [...]. O engajamento no jogo exige uma mobilização rápida de todos os sentidos, sem antecipação. Parte do frescor da representação depende da capacidade dos atores de ser suficientemente “ingênuos” para se deixarem surpreender (RYNGAERT,2009, p.57).

Pode parecer estranho, mas, por vezes, me apercebo surpreendida com algumas ações de minhas companheiras durante a execução da cena, mesmo quando se trata de ações previamente fixadas em suas partituras. Essa predisposição para nos tornarmos ingênuos e nos surpreendermos, por um instante que seja, com aquilo que já conhecemos, traz grande vitalidade ao fazer e à própria partitura (que já é, por si só, indissociável do fazer). Além disso, o estado de ingenuidade potencializa a abertura para a relação de sinceridade e transparência com o parceiro de cena, aumentando a cumplicidade que se estabelece entre o eu e o outro. Cria-se, por consequência, um estado de grande entusiasmo por estar ali, com alguém de quem se é cúmplice, descobrindo algo novo.

Milena Flick diz que considera que as partituras do espetáculo “estão sempre sendo recriadas no presente da cena, no novo espetáculo que se forma a cada apresentação” (Apêndice 3, p.118). É claro que muitos fatores, além dos já mencionados, estão envolvidos nesse processo de recriação constante de uma estrutura que a priori está definida. A predisposição à ingenuidade é um fator de peso no momento em que revigora o olhar do ator sobre a partitura e o coloca em estado de criatividade, receptividade e otimismo.

De acordo com Ryngaert (2009, p.59), “o entendimento entre os jogadores, a mobilização da capacidade de escuta e de reação criam um estado particular de cumplicidade que é uma das dimensões do prazer do jogo”. Também esse prazer é um elemento importante para incentivar o jogador a se engajar e se colocar aberto aos desafios e riscos lançados. Ryngaert acredita que a relação de comunicação privilegiada que se estabelece entre os jogadores/atores lhes possibilita, ainda, manter-se atentos às invenções repentinas, estando em condições de compreender facilmente propostas que enriquecem o jogo e de responder à altura. É uma transcendência do *saber fazer* do ator que leva a crer que tudo é possível e “isso provoca uma espécie de júbilo que se transmite aos espectadores” (ibid). O prazer logrado durante esse processo equilibra a relação conflituosa entre o medo causado pelo risco e o entusiasmo das novas conquistas, impulsionando o ator/jogador a, voluntariamente, engajar-se no jogo. O júbilo nasce da justa tensão entre o perigo e o alívio da descoberta. É nesse

ponto que a subjetividade e a flexibilidade do dispositivo tornam-se perceptíveis para o ator e quiçá para o público.

A justa tensão descrita há pouco pode ser identificada no relato de Milena Flick:

Minhas experiências com criação de partituras me mostraram que sua importância está no estabelecimento de uma rede, uma teia (que se forma também de seus pontos de encontro) que dá certo suporte e segurança ao jogo da cena: sem ser, necessariamente imutável, fixa, ela [a partitura] se forma e se reforma no momento da cena, com repetições nunca iguais e espaço para improvisações, permitindo ao ator – como um acrobata que se joga nas grandes camas elásticas dos circos – dar grandes saltos, arriscar-se em giros e contorções, vislumbrar horizontes distintos e aventurar-se em alturas expressivas, sabendo que o mesmo lugar que o apoia e preserva da queda, é aquele que o impulsiona e lança ao risco (Apêndice 3, p119-120).

Milena narra seu processo pessoal com a partitura de forma que é possível perceber que o estado de jogo exige do ator/jogador uma flexibilidade na articulação do *saber fazer* com o *estar aberto ao novo*. Essa flexibilidade está ligada ao processo de repetição da partitura, uma vez que a flexibilidade aqui destacada envolve ainda certo tipo de tolerância ao grau de auto-avaliação do ator. Apesar da característica intrínseca às artes cênicas e performativas de que uma apresentação não é nunca igual a outra, sabemos que, em geral, o esforço do artista é sempre tentar manter o mínimo de regularidade no padrão de qualidade das apresentações. Todavia, o fator jogo abre portas para que uma apresentação não seja nunca igual a outra (embora haja uma regularidade na estruturação), podendo haver dias em que o ator alcança lugares de experimentação muito distintos dos alcançados na apresentação anterior.

Lara destaca em sua entrevista o processo de estreia – durante o qual a conscientização do estado de jogo veio à tona – como um momento essencial para fazê-la se sentir “à vontade com esse não igual” (Apêndice 3, p. 128). Isso, no entanto, não quer dizer que não haja um processo de repetição atuando na partitura. Ao contrário, a partitura pressupõe, antes de mais nada, um dispositivo de grande valia ao ser possível acioná-lo (repeti-lo) noite após noite de apresentação e também nos ensaios, como afirma Camila Guilera:

Pude observar também como a partitura é de grande valia ao retomar os ensaios do espetáculo depois de certo tempo de pausa no trabalho sobre ele. Primeiro por que com a partitura temos uma linguagem comum que funciona como referência a todos. E também individualmente a partitura me ajuda a lembrar e resgatar deslocamentos, posicionamentos espaciais, posturas etc. (Apêndice 3, p.133).

Contudo, a repetição da partitura, no caso do espetáculo **Dorotéia**, está condicionada às características trazidas pelo jogo. Na repetição há o cumprimento de regras que asseguram a fidelidade aos padrões formais de voz, deslocamento e movimentação, mas há também aberturas para a improvisação, a experimentação (mediante as descobertas feitas ao se enfrentar os riscos) e o júbilo (que impulsiona todo o processo de jogo, tornando-o mais ou menos intenso a depender do quão entusiasmadas estão as jogadoras/atrizes). A repetição é sempre nova e nela os pontos fixos podem ser aperfeiçoados num mesmo instante em que espaços de improviso e risco são descobertos. Ao ter na partitura elementos formais passíveis de repetição, as atrizes ganham liberdade para se familiarizar com o jogo, podendo aprofundá-lo tanto coletiva, quanto individualmente. Veja-se o relato de Camila Guilera:

O processo de construção, exploração, pesquisa, montagem, ensaios e apresentações de um evento teatral é cheio de infinitas variáveis em cada etapa do seu processo. A criação das partituras aterra, fixa, sedimenta uma certa quantidade dessas variáveis, o que permite explorar criativamente e jogar com outras tantas. Se não tenho que preocupar-me com meu deslocamento pelo espaço, por exemplo, por que tenho um caminho marcado (como no caso da Partitura de Pontos) tenho mais possibilidades de explorar como se preenche esse caminho.

Na verdade, o que em algum momento eu defendi como ‘espontaneidade’ ou ‘liberdade em cena’ podem ser extremamente paralisadores e contra produtivos: ter absolutamente todas as possibilidades à mão quase equivale a não ter nenhuma. O uso de partituras me dá foco

A partitura, hoje penso assim, serve como um mapa, um indicador de caminho que dá segurança para explorar outros matizes, aspectos, texturas do que seria a paisagem – a criação em cena, em um ensaio (Apêndice 3, p.133)

É um processo que oferece ao ator um padrão de desempenho, mas também possibilidades de transcender esse padrão. Em **Dorotéia**, à medida que as atrizes foram se familiarizando com o jogo e seus elementos, a repetição tornou-se menos mecânica e mais ligada a um processo de pesquisa no qual sempre há algo de novo a ser descoberto, a ser experimentado. Particularmente, saber disso me traz bastante prazer em cena e bastante entusiasmo para continuar fazendo o espetáculo por muitas temporadas.

Esse estado de busca contínua por novas descobertas funciona também como força potencial elástica que lança o ator para os limites do próprio dispositivo – estimulando-o a buscar espaços de descoberta fora da estrutura. Em **Dorotéia**, à medida que foi se estabelecendo como linha de força e ao mesmo tempo de subjetivação, o jogo fornecia às atrizes um instrumental básico para a exploração de novos territórios, que envolviam desde romper a

estrutura da partitura, quanto voltar ela com um novo nível de energia, e reacomodar-se, observando as mudanças geradas nesse trânsito. Trata-se de uma dinâmica rica e deveras complexa, que discutiremos a seguir.

4.4 ENTRE O DENTRO E O FORA DA ESTRUTURA

O dispositivo partitura em **Dorotéia** opera simultaneamente entre o objetivo e o subjetivo. Essa característica de dupla atuação se deve ao jogo, que localiza-se num espaço intermediário, no qual a experimentação e o conhecimento do indivíduo sobre si coabitam com a funcionalidade da técnica. Quando entra efetivamente no estado de jogo, o jogador/ator prontamente apercebe-se dessa dupla natureza do jogar. De acordo com Ryngaert (2009, p.41),

O jogo coloca-se acima do teatro e acima da terapia, como uma experiência sensível, fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo, no âmago do campo cultural. O trabalho do jogo, como o da arte, se situa entre o subjetivo e o objetivo, a fantasia e a realidade, o interior e o exterior, a expressão e a comunicação.

Trata-se, mais uma vez, da dimensão do saber que existe no dispositivo e que se expressa por meio do jogo. Para Deleuze, é justamente de novos saberes e poderes que são formadas as linhas de subjetivação de um dispositivo. Segundo esse autor, “Podemos perguntar se as linhas de subjetivação não são o extremo limite de um dispositivo, e se não esboçam elas a passagem de um dispositivo a um outro: neste sentido, elas predisõem as linhas de fratura” (DELEUZE, 1996, p.2). Pensando desse modo, podemos aqui lançar a pergunta sobre que tipo de fratura o jogo, como linha de subjetivação, esboça no dispositivo partitura, no caso do espetáculo em questão.

A meu ver, essa ruptura pode ser localizada, principalmente, no que diz respeito à estruturação formal da partitura – que deixa de ser um procedimento meramente técnico de reprodução de um roteiro de movimentos e deslocamentos e passa ser vista como uma “ideia aberta”, “um pretexto”, como disse Lara Couto (Apêndice 3, p.122 e 124). Isso porque o jogo é um espaço de experimentação e conhecimento sobre si que só é possível por intermédio do risco, da flexibilidade, do desapego e de uma atitude que permita ao mesmo tempo romper os limites do conhecido e retornar à casa do pai, tal qual um filho pródigo, porém sem culpas.

Ir e voltar. Estar em trânsito. O saber é a dimensão que instala o trânsito no jogo e, por conseguinte, no dispositivo. Dois dos saberes adquiridos e compartilhados pelo elenco são o de que **Dorotéia** é uma “farsa irresponsável” como a nomeou seu autor (RODRIGUES, 2006) e o de que o objetivo da direção do espetáculo não é apresentar atrizes encarnando personagens em cena, senão mostrar, de maneira por vezes irônica, intérpretes no jogo de contação de uma história. Esses saberes promovem entre as atrizes um uso assumidamente teatralizado da partitura, tornada código de leitura do espetáculo. De acordo com a percepção de Camila Guilera essa partitura tomada como código é algo “instaurado desde o princípio [do espetáculo] [e] que se comunica com o espectador e o envolve no jogo proposto” (Apêndice 3, p.130).

Camila considera ainda que tal uso da partitura confere ao dispositivo diferentes intensidades de risco no desenho geral do espetáculo:

Existem momentos em que a partitura está ‘esfumaçada’: seus contornos não são claros, se ocultam, se dissolvem, fazendo com que a partitura atue como base para as interpretações. Em outros, no entanto, a partitura se mostra nítida e assumidamente visível, e são estes os momentos, ao meu ver, em que se constrói com o público a dimensão de farsa do espetáculo – ao se fazer visível o contorno, as marcas da encenação (ibid, p. 130).

Ou seja, a estrutura formal do dispositivo ora se revela, ora se esconde no simulacro da arte do teatro. Isso ocorre também porque as atrizes se colocam, mediante o estado de jogo, numa dinâmica de estar alternadamente dentro e fora da estrutura do dispositivo. Trata-se de uma ruptura, nem sempre lograda, dos limites do próprio dispositivo.

Essa busca está ligada à dimensão do saber e ao espírito de “não acomodar-se jamais” próprios do estado de jogo. Trata-se de aprimorá-la pelo conhecimento de si e dos estados potenciais de criação e comunicação, implícitos na arte de atuar, que levam ao entendimento da cena como território a ser explorado por ser ilimitado em suas possibilidades. O saber que se estabelece a partir do aprofundamento do que já se conhece/domina – nesse caso, o discurso do espetáculo e os procedimentos formais da partitura – e a partir da busca de novos saberes que é estimulada com a ingenuidade, a escuta, o *hic etc nunc* do jogo. Sobre o domínio de saberes como elemento importante no processo de ruptura e retorno à estrutura da partitura, vejamos o depoimento de Jane Santa Cruz:

O embasamento [...] dos temas que são levantados é outro importante eixo. Estamos em cena e, mesmo não participando ativamente da situação, todas [...] têm total ligação com o que está sendo discutido, a ponto de podermos

assumir o discurso a qualquer momento, sem isso gritar aos olhos do espectador (Apêndice 3, p114).

Em **Dorotéia**, essa busca por novos saberes leva as atrizes tanto ao desejo de aprimoramento quanto ao teste dos limites da estrutura. Sobre essas características do jogo, Ryngaert comenta:

O jogo desenvolve no indivíduo uma espécie de flexibilidade de reações, pela diminuição das defesas e pela multiplicação das relações entre o fora e o dentro. O jogo é um recurso contra condutas rotineiras, ideias preconcebidas, respostas prontas para questões novas ou medos antigos. [...] O jogo é um recurso contra a rotina da representação cotidiana, contra o fechamento do teatro numa rede de técnicas enrijecidas (RYNGAERT, 2009, p.60-61).

É claro que isso nem sempre é possível. Porém, em **Dorotéia**, quando o elenco alcança essa condição, instala-se um modo de atuação que potencializa o dispositivo e reforça o discurso proposto no espetáculo, justamente por advir da rápida alternância entre o estar dentro e o estar fora da estrutura formal da partitura. A disponibilidade sensorial e motora para atingir esse potencial de experimentação nem sempre foi alcançada durante as apresentações de **Dorotéia**. É uma via a ser ainda explorada, principalmente quanto ao entendimento sobre que pontos acionam esse estado. De todo modo, o espírito de jogo requerido pela partitura parece ser uma pista de como atingir tal entendimento. A aptidão ao jogo “desenvolve a conscientização de novas situações e um potencial de respostas múltiplas, ao invés de um recuo a terrenos familiares e da aplicação sistemática de estruturas preexistentes” (ibid, p.61). Durante as entrevistas feitas tornou-se perceptível a consciência, por parte das atrizes, de que o jogo é um elemento construtor dentro do espetáculo e, a partir dele, é possível expandir os limites conhecidos da partitura.

Esta compreensão de jogo não refere-se apenas aos elementos técnicos componentes do jogar, aqui discutidos anteriormente, mas atinge, antes de mais nada, a compreensão de que, em **Dorotéia**, só fazemos a cena mediante um “estar em coletivo”. Princípio primordial do teatro e do estado de jogo estabelecido no espetáculo. A ideia de jogar em grupo amalgama o visível e o invisível, a compreensão técnica e o espírito lúdico, permitindo que, assim como D. Flávia e Dorotéia que, antes de proferirem a derradeira réplica da peça, se dão as mãos sendo “para sempre solidárias” (RODRIGUES, p. 77) num ato simbólico de espera do que está porvir, nós atrizes nos mantivéssemos unidas num jogo/regozijo coletivo para quem sabe alcançar o que estava além da partitura.

5. QUAL SERÁ O NOSSO FIM?

Ao término do terceiro ato do texto, Nelson coloca na fala da personagem Dorotéia uma das questões que mais intriga a humanidade em todos os tempos e para a qual a resposta da morte é insuficiente. “Qual será o nosso fim?” (RODRIGUES, 2006, p.77) pergunta Dorotéia a D. Flávia.

Qual será o fim? Pergunto-me ao escrever essas considerações finais.

Decerto não há fim para um processo de investigação em artes. Quando se trabalha com um objeto que está em constante transformação, o fim nunca está próximo. Ele será sempre uma questão em aberto, como a própria obra artística que jamais acaba de ser lapidada. Lara Couto, como já citada anteriormente, resumiu bem a questão ao dizer “O processo de **Dorotéia** nunca acabou. É um processo sem fim” (Apêndice 3, p.127).

Contudo, a nulidade do ponto final da obra e da investigação artística não deve invalidar a importante etapa que é para o processo de pesquisa acadêmica o momento do fechamento dos trabalhos – no qual o pesquisador é convocado a fazer suas considerações finais, reunindo os principais pontos da investigação e levantando as problematizações necessárias: As perguntas formuladas foram respondidas? Que questões ainda podem ser levantadas sobre esse tema? Que outros tipos de questão a pesquisa pode provocar? Que desdobramentos esta investigação sugere?

Enfim, lanço-me à conclusão de minha trajetória de dois anos na construção desta pesquisa cuja premissa central é o entendimento da partitura de ações como um dispositivo operante dentro de uma obra teatral de cujo elenco faço parte, o espetáculo **Dorotéia**, do grupo Panacéia Delirante. De acordo com minha hipótese inicial, o dispositivo partitura age no espetáculo em questão promovendo um duplo processo de repressão e escape de forças, possibilitado por linhas de força e curvas de visibilidade. Tomado como um Estudo de Caso, a análise do processo de composição do espetáculo me possibilitou destacar desse dispositivo duas unidades de análise: a corporalidade e o estado de jogo, por desempenharem, a meu ver, funções capitais no funcionamento do dispositivo.

Em decorrência da hipótese, duas perguntas foram feitas: como o jogo e a corporalidade servem à estruturação da partitura entendida como um dispositivo? E de que maneira esses dois elementos são articulados na composição de desempenho das atrizes? Para responder a essas questões primeiramente foi estudado o conceito de partitura e de dispositivo.

O conceito de dispositivo utilizado foi formulado por Michel Foucault em **Vigiar e Punir** (1975) e, de modo resumido, diz respeito ao conjunto de forças de repressão e escape que são agenciadas pelo poder numa situação de urgência. Gilles Deleuze faz, posteriormente, uma releitura do conceito, ampliando-o numa ótica que muito me auxiliou na aplicação do conceito a esta pesquisa. Deleuze apresenta o dispositivo como um conjunto multilinear que reúne forças heterogêneas sem, contudo, delimitar ou determinar o sujeito, o objeto e a linguagem, mas atuando na conformação de processos em constante desequilíbrio e no agenciamento de poderes e saberes. Para esse autor, todo dispositivo obedece a duas leis: o repúdio aos universais e a apreensão do novo, sendo formado por linhas e curvas componentes que se organizam de acordo com as funções que desempenham dentro do dispositivo.

Desse modo, o dispositivo é um processo singular que agrega em si a capacidade de apreender outros e novos processos que operam em devir. Um dispositivo é formado por suas curvas de visibilidade (que permite que se veja o sujeito gerado e gerador do dispositivo), linhas de força (que atravessam o dispositivo ligando os demais elementos que o compõe), linhas de fratura (que rompem os limites do dispositivo, transformando-o em outro) e linhas de subjetividade (que instauram no dispositivo a dimensão do subjetivo e por vezes atuam como linhas de fratura, ao instaurar novos modos de subjetivação). De acordo com Deleuze um dispositivo também comporta dois processos: sobredeterminação funcional e preenchimento estratégico. O primeiro diz respeito à capacidade do dispositivo de gerar múltiplos efeitos (desejados ou indesejados) e rearticulá-los; o segundo se refere à reutilização imediata que o dispositivo faz dos efeitos indesejados que foram gerados.

A noção de partitura utilizada diz respeito à partitura de ações, ou partitura de um papel, termo trazido por Stanislávski em **A criação de um papel**, escrito por volta de 1934, ao se referir a um procedimento já utilizado na prática na prática do teatro e no qual as ações do ator são organizadas num roteiro físico de movimentos, objetivos e/ou estímulos. Esse procedimento foi nomeado de diferentes maneiras por mestres do teatro de distintas épocas e estéticas. Contudo, optei pela a nomenclatura dada por Stanislávski por ser assim que o procedimento me foi apresentado durante minha formação na escola de Teatro da UFBA.

Além disso, Stanislávski também fez uso do termo linha de forças (característica dos dispositivos) ao tratar da “Linha de Forças Motivadas” (BONFITTO, 2006, p.24). No sistema criado pelo mestre russo, essa Linha de Forças Motivadas é posteriormente ampliada para Linha de Ações Físicas, momento em que o procedimento de construção de partitura é estudado por Stanislávski. Dessa maneira, percebemos uma possibilidade de manutenção dessa associação entre partitura e Linha de Força, já prenunciada por ele, mesmo que não de forma direta.

Na pesquisa, a partitura de ações é tomada como dispositivo por entendermos que se trata de um procedimento dinâmico relacionado à ação de forças de contenção e escape que o ator opera em seu trabalho de autogerência em cena. Assim como um dispositivo, toda partitura é um processo único, que abriga ideias de conjugação de elementos heterogêneos, disparo e rearticulação de acontecimentos em devir e conformação de um sujeito gerado e gerador do processo.

Para responder às duas questões levantadas pela pesquisa, foram feitas entrevistas com as atrizes e analisados vídeos e fotos do espetáculo. A partir desse material pudemos entender que, no que concerne à estruturação da partitura, a corporalidade e o estado de jogo funcionam como linhas de força e curvas de visibilidade desse dispositivo, possibilitando a ação dos processos de sobredeterminação funcional e preenchimento estratégico que ocorrem na partitura.

A corporalidade é um recurso posto em evidência no espetáculo, partindo da ideia de que o corpo das atrizes é base para a criação da cena, como afirma a atriz Camila Guilera: “[...] a construção a partir do corpo é uma marca e um dos parâmetros da nossa encenação de **Dorotéia**” (Apêndice 3, p.132).

Desta forma, o corpo foi tomado na pesquisa como curva de visibilidade do dispositivo partitura no caso do espetáculo **Dorotéia**. Essa escolha se deu principalmente pelo fato de a corporalidade atuar como elemento-chave na contação da história, trazendo à visibilidade os sujeitos que geram e são gerados pelo dispositivo no caso do espetáculo, ou seja, atrizes que encontram no corpo (entendido como rede física, psíquica e emocional) um potencial para a criação e comunicação artísticas de suas personagens. **Dorotéia** é uma história contada por corpos, na qual procedimentos físicos de composição (apresentados no capítulo três desta dissertação) foram utilizados na construção das partituras de ação e configuraram-se como saberes que as atrizes dominam, compartilham entre si e gerenciam no momento da cena.

Promovendo o fortalecimento do dispositivo e, ao mesmo tempo, permitindo que se expressem nele as dimensões subjetivas do indivíduo, o estado de jogo é compreendido na pesquisa como linha de força e linha de subjetivação da partitura. Por conter este último (linha de subjetivação), o estado de jogo pode, em determinadas situações, promover a ruptura dos limites do dispositivo, conforme exemplificamos.

No que diz respeito à linha de força, o estado de jogo foi assim nomeado por atuar no estabelecimento de elos entre os muitos elementos componentes da partitura. Desde elementos técnicos de construção formal (Reflexo de Susto, GP, Balé, Dança flamenca, elementos sonoros e visuais do espetáculo etc.), até elementos subjetivos (como presença, escuta, confiança, atitude, ritmo, estados anímicos etc.). É sobre isso que fala a atriz Camila Guilera quando trata das ligações que acontecem pelas relações estabelecidas entre as atrizes. Essas ligações têm como fator intermediário o jogo.

A partitura também confere ritmo ao espetáculo, criando uma base quase coreográfica em que os tempos são marcados pela relação entre as ações 'partituradas' das atrizes, que são ligadas em cadeia e dependem, portanto, não de um fator externo (como as contagens nas coreografias da dança), mas das relações que se estabelecem entre as partes atuantes, aqui as cinco atrizes do *Panacéia* (Apêndice 3, p.130).

Além disso, vimos que o jogo tem como uma de suas premissas a instalação da regra e do acordo de grupo os quais contribuem para que haja certo nível de ordem no lúdico. No caso de **Dorotéia**, essas regras são os procedimentos técnicos dominados pelas atrizes (saberes comuns), bem como a predisposição ao estado de jogo (que envolve escuta, confiança, prazer, descoberta etc.). É também a existência desse grau de ordem que fortalece o dispositivo, proporcionando segurança em cena na execução da partitura: "Num processo de criação bastante caótico, repleto de referências e inquietações, as partituras me deram certa segurança para jogar e compor" (Milena Flick, Apêndice 3, p.119).

Como linha de subjetivação o estado de jogo traz à partitura uma qualidade de "respiração" como disse Milena Flick em sua entrevista. Isso porque, ao configurar-se como uma experiência sensível, o jogo cria espaços nos quais o sujeito ator pode se colocar como um agente para a existência efetiva do acontecimento. Processos, como, por exemplo, a repetição da partitura, tornam-se menos mecânicos, uma vez que o estado de jogo impele o ator a se colocar no aqui e agora, vivenciando algo novo, arriscando-se em terrenos ainda pouco conhecidos da cena e aprofundando o conhecimento dos pontos que já domina da interpretação.

O estado de jogo também coloca o ator em estado de alerta, refinando sua atenção para os pontos móveis da partitura, nos quais ele pode improvisar. O dispositivo é assim potencializado em função desse caráter dinâmico, de imprevisibilidade e novidade que o estado de jogo gera; ademais, tal estado promove a abertura para novos dispositivos. Trata-se do jogo como linha de fratura. No caso do espetáculo **Dorotéia**, a fratura acontece quando as atrizes evidenciam aspectos mais codificados da partitura e, logo em seguida, quebram a precisão, esfumando a marcação, o código corporal e cedendo espaço para um tipo de atuação mais entusiasmada, orgânica. Essa fratura se torna possível principalmente devido ao agenciamento de saberes que permitem às atrizes entrar e sair do dispositivo como crianças que brincam um jogo bastante conhecido e, por isso, podem inventar, improvisar. Esse jogo estrutura a partitura ao tempo em que possibilita mudanças e quebras. O processo pode ser percebido na fala de Jane Santa Cruz:

A preparação corporal que tivemos nos permite jogar com esse corpo que pode a qualquer momento assumir outro discurso. Ou seja, a todo o momento em **Dorotéia** estamos negando e afirmando nossa presença. E isso exige, além de uma dinâmica, muita precisão e abandono. O aprofundamento das situações é gerado de maneira quase artesanal uma vez que a voz e o corpo presentificam uma situação e prontamente transitam para outra qualidade de força cênica. O abandono é imprescindível (Apêndice 3, p.115).

Passando agora para o segundo questionamento levantado, sobre de qual maneira o estado de jogo e a corporalidade são articulados na composição de desempenho das atrizes em **Dorotéia**, posso afirmar que essa articulação se dá de modos distintos, porém com objetivos de, quase sempre, atender às exigências suscitadas nos processos de sobredeterminação funcional e preenchimento estratégico ocorridos no dispositivo e que afetam diretamente o desempenho em cena.

Por meio dos procedimentos físicos de criação, que funcionam como código do espetáculo e lançam pontos de apoio pelos quais as atrizes podem se guiar durante a execução das partituras, a corporalidade finca suas bases na composição do desempenho. Esses procedimentos físicos se articulam na performance cênica através de seu funcionamento como linguagem comum, saberes dos quais as atrizes lançam mão, por exemplo, nos momentos em que efeitos precisam ser gerados e articulados pelo código físico/visual de contação da história (processo de sobredeterminação funcional); ou quando um imprevisto acontece e necessita ser solucionado sem, no entanto, ferir a concepção do espetáculo. Nesses momentos, os procedimentos físicos de criação (dominados pelas atrizes) são acessados no

instante da cena mediante uma “sabedoria do corpo” (ou seja, por meio de saberes que já foram adquiridos), e funcionam como estratégias para a manutenção dos padrões que caracterizam o espetáculo quando da resolução de efeitos indesejados (processo de preenchimento estratégico).

Ao se tratar do elemento jogo, seu modo de se instalar na partitura ocorre a partir de uma atitude, uma predisposição a jogar, encontrada nas atrizes. Articulando-se como um estado de atuação indispensável à execução da partitura, o estado de jogo promove inter-relação entre espontaneidade e estrutura, assegurando que a partitura não seja executada de forma mecanizada. Outra derivação própria do jogo na partitura é sua ação no processo de preenchimento estratégico. Nesse caso, os efeitos indesejados que foram gerados necessitaram ser imediatamente reutilizados com proveito e sentido.

O estado de jogo colocava as atrizes numa circunstância interna de equilíbrio precário, uma justa tensão entre o risco e o prazer, uma articulação entre os saberes adquiridos e o abandono/ultrapassagem dos limites conhecidos em prol da descoberta. Esses estados são de grande importância no momento de resolução de efeitos indesejados, pois possibilita ao ator estar presente no *hic etc nunc* da cena, escutando o parceiro, surpreendendo-se com suas ações (como se nunca as tivesse presenciado), estabelecendo com ele uma relação de confiança, descoberta e júbilo. Há no jogo um espírito de otimismo e “serenojovialidade” (NIETZSCHE, 2007, p.60) que, somados às características anteriormente citadas, proporcionam flexibilidade à partitura, permitindo ao ator resolver estrategicamente efeitos indesejados – buscando a melhor resposta para cada efeito gerado.

É claro que, no caso do espetáculo **Dorotéia**, uma questão favorável ao estabelecimento do estado de jogo na partitura é o fato de se tratar de um trabalho de grupo, no qual as atrizes já desfrutavam de grande intimidade, sintonia e cumplicidade entre si, conhecendo e dominando muitos procedimentos técnicos (formais) de criação³⁴ e podendo, desse modo, fazer uso deles, quando requisitadas.

Nas entrevistas feitas, foi perceptível que o jogo e a corporalidade são, para o elenco, elementos acionados mediante a consciência de sua função e importância para o discurso/funcionamento do espetáculo. Pude perceber também que o dispositivo partitura configura-se como um procedimento ao qual as atrizes estão habituadas a processar seu desempenho em cena. Todas as entrevistadas afirmaram já ter utilizado esse dispositivo em

³⁴ Aqui me refiro às técnicas e procedimentos formais, tais como a Partitura de Pontos, o *Continuum* do Reflexo de Susto, o Gesto Psicológico, a Incorporação de Imagens, o balé, a Dança Flamenca etc.

outros espetáculos e que se sentiram seguras ao fazer uso dele em cena. Lara Couto destacou a importância de atuar por meio da partitura como estratégia para compreender seu processo de desenvolvimento durante o período de montagem de um espetáculo e suas descobertas e transformações após a estreia. Camila Guilera sublinhou a relevância da partitura na documentação pessoal que o ator faz de seu desempenho:

[...] a existência das partituras me auxiliam na elaboração do meu registro pessoal, em meus cadernos de acompanhamento dos processos. De um lado porque posso usar imagens, fotos, quadros para ter como referência, de outro porque tenho pontos claros aos quais me referir ao anotar indicações, impressões, devoluções, sem ter que tomar o texto e suas divisões como referentes, mas sim pontos da ação (Apêndice 3, p.133).

Milena Flick destaca a partitura como um dispositivo que a auxilia em seu desempenho no espetáculo **Dorotéia**, principalmente por criar “pontos de encontro” que oferecem certo “suporte e segurança ao jogo da cena” (Apêndice 3, p.119). Já Jane Santa Cruz, como se vê no relato abaixo, reconhece as partituras como um solo fértil que lhe possibilita múltiplas vias de criação:

Toda e qualquer técnica com a qual me proponho a trabalhar me preenche. Nosso corpo, nossa movimentação em cena é reflexo da nossa experiência. O trabalho com as partituras gera em mim múltiplas vias. É como um solo fértil em que eu adiciono elementos e isso me permite desenvolver cenicamente (Apêndice 3, p.115).

Em contrapartida, ressaltamos, também, alguns impasses que o ator encontra durante o processo de utilização da partitura como procedimento criador. Camila Guilera e Milena Flick relataram ter uma relação de amor e ódio, por assim dizer, com esse dispositivo que: ora as “engessa” por sua exigência de precisão rítmica e corporal, ora apresenta uma variedade de combinações nas possibilidades criativas da cena; ora lhes oferece um solo seguro para o desempenho, ora as empurra para o risco e as armadilhas da interpretação. Entretanto, questões como essas são previstas de ocorrer quando se trata de um dispositivo que promove o autogerenciamento do ator mediante as forças de repressão e escape que estão envolvidas no desempenho da cena. A questão se desenvolve na direção de um processo de auto-investigação, através da prática do próprio dispositivo. Para isso, vejamos o relato de Camila Guilera:

Acredito que a minha relação com as partituras tem um caráter bem ambíguo. [...]

Acho que os primeiros choques vieram com a “formatação final” do espetáculo, quando já passei a me questionar o quanto as partituras não poderiam estar engessando o nosso potencial de ir criando e renovando ao longo da repetição do espetáculo. Porque creio que a dificuldade está em criar dentro de uma estrutura que já foi estabelecida e que tem pontos mais rígidos, enquanto que outros são passíveis de mudanças com mais frequência e facilidade.

Quando partimos para a ‘reta final’ e depois com a sucessão das apresentações de **Dorotéia** essa relação, sinto, se tornou mais ambígua (Apêndice 3, p.132).

Como disse Lara Couto, “**Dorotéia**, antes de tudo, é um processo de pesquisa, de formação de ator” (Apêndice 3, p.122). Por isso, o levantamento de questões, a inquietação quanto ao que experimentamos em cena, com nossos processos criadores, com a partitura etc., segue sendo uma atividade fundamental na manutenção da saúde e vitalidade do processo criativo do espetáculo.

Neste estudo de caso, pretendemos tecer sobre o dispositivo partitura considerações e problematizações que venham a ampliar sua compreensão e utilização nas artes cênicas. No cotidiano da prática e teorização cênicas a partitura de ações é, muitas vezes, enquadrada num rótulo de ferramenta que lhe amputa o direito a uma discussão mais ampla e a condena a uma imobilidade e dureza tácitas que não contemplam, de todo, a natureza desse dispositivo. Ao propor um outro olhar sobre a partitura de ações, compreendendo-a sob a ótica dos dispositivos, esperamos ampliar as vias de abordagem sobre esse procedimento que temos experimentando, conscientemente, desde 2008 e que acreditamos nos acompanhará ainda por algum tempo na trajetória de investigação em cena. Sigamos na busca...

REFERÊNCIAS

ABRIL. **Degas**. Trad. José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres; v. 11).

ABRIL. **Toulouse-Lautrec**. Trad. José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres; v. 9).

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Trad. Nilcéia Valdati. Conferência proferida no Brasil em Santa Catarina, 2005. **Outra travessia Revista de Pós-Graduação em Literatura**, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 5, 2005, p. 9-16. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

ALVES, Hebe. **Da negação do Amor**. Anais do VI Congresso Abrace 2010. São Paulo: 2010. Disponível em: <[http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Hebe%20Alves%20-%20Da%20negacao%20do%20amor%20\[1\].pdf](http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Hebe%20Alves%20-%20Da%20negacao%20do%20amor%20[1].pdf)>. Acesso em: 25 out. 2012.

ALVES, Hebe. **Anotações pessoais**. 2010.

ARAUJO, Roberto Lúcio Cavalcante de. **O triângulo de Ceres: metodologias fundamentais para formação de atores em Salvador**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **Diccionario de Antropologia Teatral**. El Arte Secreto del Actor. Lima: Editorial San Marcos, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Satnislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CARVALHO, Victa de. Dispositivos em evidência na arte contemporânea. **Concinnitas: arte, cultura e pensamento**, Rio de Janeiro, ano 10, v.1, n.14, Junho 2009, p.27-35. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos14/victa.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2012.

CARVALHO, Victa de. **Dispositivo e imagem**: o papel da fotografia na arte Contemporânea. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0415-2.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

CASTRO, Rita de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento**: etnografia de olhares híbridos. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo**. Trad. Edmundo Cordeiro. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgpsi/files/textos/Deleuze%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20dispositivo.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2012.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**. Trad. Maria Theresa Albuquerque e J. A. Guilhaon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. Sobre história da sexualidade. In:_____. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits, 1954-1988** (tome III). Bibliotheque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard, 1976-79.

GROTOWSKI, Jerzy. **Sobre o método das ações físicas**. Trad. Roberto Mallet. Palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo, 1988, Itália. Disponível em: <www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>. Acesso em: 21 ago. 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Tatiana Motta. Experimentar a memória ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 9, 2009, p. 159-169.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional**. Trad. Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo: Summus, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.
- MEYER, Sandra. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UEDESC, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Trad. Sérgio Sálvia coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RIPELLINO, Ângelo Maria. **O truque e a alma**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RODRIGUES, Nelson. **Dorotéia**. Roteiro de Leitura de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STANISLÁVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- STANISLÁVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- STANISLÁVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Dispositivo: um solo para a subjetivação. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 18, n. 3, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31 mar. 2012.

ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues: autor vital. In.: MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – Ficha Técnica do espetáculo **Dorotéia** e listagem das Temporadas

Dorotéia – Ficha Técnica

Texto: Nelson Rodrigues

Direção: Hebe Alves

Diretor Assistente: Lucas Modesto

Elenco: Grupo Panacéia Delirante (Camila Guilera, Jane Santa Cruz, Lara Couto, Lílith Marques, Milena Flick)

Direção de Produção: Hebe Alves, Lucas Modesto e Panacéia Delirante

Administração financeira: Cardim Soluções Integradas

Ass. de Produção: Elaine Pinho, Clarice Bartiloti e Joedson Silva (1ª temporada); Elaine Pinho (2ª a 5ª Temporadas); Viviane Jacó (7ª a 9ª temporadas)

Iluminação: Fernanda Paquelet

Figurino e Maquiagem: Agamenon de Abreu

Cenário: Hebe Alves e Agamenon de Abreu

Cabelos: Deo Carvalho

Trilha sonora: Hebe Alves e Luciano Bahia (músicas de Yann Tiersen e Chopin)

Operação de som: Lucas Modesto

Operação de Luz: Fred Alvin (1ª temporada), Lucas Modesto (2ª temporada), Tarcila Passos (3ª temporada), Helinho (4ª temporada), Fernanda Paquelet (5ª e 6ª temporadas), Luciana Liège (7ª a 9ª temporadas)

Arte gráfica: Lucas Modesto

Fotografia: José Cabaleiro (1ª a 6ª temporadas), Alessandra Nohvais (9ª temporada)

Ass. de comunicação: Juliana Maia (1ª e 2ª temporadas) Jucimar Santos (7ª a 9ª temporadas)

Consultoria coreográfica: Rita Brandi

Preparação de flamenco: Szely de Nuñez

Dorotéia – Temporadas

1ª temporada (Agosto, 2010): Centro Cultural Barroquinha (Salvador, BA) – 15 apresentações. Aprox.750 espectadores.

2ª temporada (Outubro, 2010): Instituto Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) – UFBA (Salvador, BA) – 1 apresentação. Aprox.200 espectadores.

3ª temporada (Janeiro, 2011): Teatro Xisto Bahia (Salvador, BA) – 8 apresentações. Aprox. 300 espectadores.

4ª temporada (setembro, 2011): Centro de Cultura Olívía Barradas (Valença, BA) – 2 apresentações. Aprox.240 espectadores.

5ª temporada (Outubro, 2011): Liceu de Artes – Bielorussian University (Minsk, Belarus) – 1 apresentação. Aprox.380 espectadores.

6ª temporada (novembro, 2011): Centro de Cultura Teatro Dona Canô (Santo Amaro, BA) – 2 apresentações. Aprox.260 espectadores.

7ª temporada (agosto, 2012): Teatro Dulcina de Moraes (Rio de Janeiro, RJ) – 2 apresentações. Aprox.560 espectadores.

8ª temporada (agosto, 2012): Teatro Sesi Centro (Rio de Janeiro, RJ) – 1 apresentação. Aprox.40 espectadores.

9ª temporada (setembro, 2012): Sala do Coro Teatro Castro Alves (Salvador, BA) – 5 apresentação. Aprox.661 espectadores.

APÊNDICE 2 – Roteiro para entrevista com atrizes

1. IDENTIFICAÇÃO

- a. Nome:
- b. Local e data da entrevista
- c. Meio da entrevista (presencial, por escrito, vídeo conferência web etc.)

2. QUESTÕES NORTEADORAS

- a. Em sua opinião, Dorotéia é um espetáculo na qual a presença da Partitura de Atuação pode ser destacada? Por quê?
- b. Qual a importância da Partitura para seu desempenho de atriz no espetáculo Dorotéia?
- c. Em sua visão, quais os principais eixos de sustentação das Partituras de Atuação das atrizes em Dorotéia?
- d. Que elementos foram utilizados como base para construir as Partituras de Atuação das atrizes do espetáculo?
- e. Que importância você concederia ao Corpo, ao Jogo e ao Distanciamento nas partituras de Atuação do espetáculo? Esses elementos se fazem presentes?
- f. Como foi seu processo individual com as Partituras de atuação (tanto no processo de criação quanto após a estreia do espetáculo)?
- g. Você acredita que as partituras são um dispositivo que lhe auxiliam no trabalho de atriz? Por quê?
- h. Quer acrescentar alguma informação?

APÊNDICE 3– Transcrição das entrevistas com as atrizes

1 IDENTIFICAÇÃO

d. Nome: Valdjane Santos de Jesus (nome artístico: Jane Santa Cruz)

e. Local e data da entrevista: Salvador/BA, 26.04.2012

f. Meio da entrevista: por escrito

g. Breve currículo: Nascida em Salvador- BA a 05 de janeiro de 1984, atua na área teatral desde 1999, participando, desde então de diversos espetáculos, oficinas, cursos, seminários e atuando em outras áreas como: monitoria artística, produção, assistência de direção, iluminação, contra-regragem. Passou pelo Grupo de Teatro do SESC, no projeto Viver com Arte. Em 2002, se insere no Grupo de Teatro do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde participou da formação intensiva oferecida pelos diversos profissionais do programa Arte Talento e Cidadania, capitaneado pelo Diretor Luiz Marfuz. Essa formação resultou no espetáculo “Cuida Bem de Mim” (dirigido por Luiz Marfuz). Em 2006 entra para Universidade Federal da Bahia na área das Artes Cênicas, no curso Bacharelado em Interpretação Teatral, onde se forma em 2008 com o Espetáculo “Atire a Primeira Pedra”, sob direção de Luiz Marfuz. Ainda em 2008 conhece a diretora Hebe Alves, com a qual realiza o projeto de Iniciação Científica Pibic “Da negação do amor” que culmina, em 2010, com a montagem do espetáculo “Dorotéia”, de Nelson Rodrigues. Atuou também no curta-metragem “Ao Mar” e no programa de rádio Minutos de Poesia (1007.5 FM). É membro fundador do grupo Panacéia Delirante e, desde 2011, da rede de artistas latino americanos “Colectivo ÂMBAR”– junto a qual tomou cursos internacionais de teatro com os grupos Yuyuachkani – Peru (2011), Teatro de Los Andes – Bolívia (2012) Malayerba – Equador (2012), Abya Yala – Costa Rica (2013), além de ter produzido em 2013 o Primeiro Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano Âmbar (Fitlâ), acontecido em Costa Rica, reunindo cerca de 5 diferentes países da Latinoamérica.

ENTREVISTADORA: Em sua opinião, **Dorotéia** é um espetáculo no qual a presença da Partitura de Atuação pode ser destacada? Por quê?

JANE: Porque todo o espetáculo está apoiado nas diversas camadas de relações e situações [propiciando] às cinco atrizes [trabalhar no] preenchimento das [possibilidades] cênicas [promovidas pelo texto] e lacunas [representadas pela] falta de cenário e limitados objetos

de cena [...].Essas lacunas são propositais para que o jogo transcenda a linha da relação da contracena.

E: Qual a importância da Partitura para seu desempenho de atriz no espetáculo **Dorotéia**?

J: Dorotéia [a montagem] propõe um jogo caleidoscópico em que as atrizes jogam entre si, com o espaço e as atmosferas produzidas pela iluminação, trilha sonora e demais elementos do espetáculo. Nesse processo em que a relação é o fio condutor, foi muito importante o desenvolvimento de partituras para a caracterização e fundamentação das personagens. Assim como foi também importante o deslocamento para o “eu” no sentido em que as individualidades pudessem interagir com essas partituras grupais. Cada atriz ao executar uma partitura produz uma energia. Reconhecer e trabalhar as minhas imagens pessoais me ajudou a fundamentar a relação entre as personagens que, em fração de segundos eu assumo, assim como acontece com as demais atrizes.

E: Em sua visão, quais os principais eixos de sustentação das Partituras de Atuação das atrizes em **Dorotéia**?

J: Penso que o primeiro, e talvez principal, seja a observação do outro e do espaço que preenchemos. **Dorotéia** é um espetáculo onde impera o jogo do desequilíbrio. O tempo inteiro as personagens buscam um equilíbrio, mas esse é totalmente esquizofrênico. E aí entra a relação com o espaço. O embasamento [...] dos temas que são levantados é outro importante eixo. Estamos em cena e, mesmo não participando ativamente da situação, todas [...] tem total ligação com o que está sendo discutido, ao ponto de podermos assumir o discurso a qualquer momento, sem isso gritar aos olhos do espectador.

E: Que elementos foram utilizados como base para construir as Partituras de Atuação das atrizes do espetáculo?

J: A Partitura de Pontos da diretora Hebe Alves [usada como procedimento base de construção das partituras de ação] é trabalhada por nós há muito tempo. Temos os mesmos pontos há mais de cinco anos. Conhecer o deslocamento (partitura de pontos) da [companheira de cena] nos dá liberdade para avançar em muitos aspectos, pois possibilita maior liberdade na dramaturgia espacial. O trabalho com a dança (balé, flamenco) e com as imagens dos pintores Toulouse-Lautrec e Edgar Degas nos ajudou a mergulhar em um mundo de movimento e imagens que delinearam corporalmente essas partituras. Esses aspectos ligados a referência de vida de cada uma é que formam essas partituras [de ação].

E: Que importância você concederia ao Corpo, ao Jogo e ao Distanciamento nas partituras de Atuação do espetáculo? Esses elementos se fazem presentes?

J: Sim, esses elementos se fazem presentes e [...] nos ajudam a transformar as situações. A preparação corporal que tivemos nos permite jogar com esse corpo que pode a qualquer momento assumir outro discurso. Ou seja, a todo o momento em **Dorotéia** estamos negando e afirmando nossa presença. E isso exige [...] muita precisão e abandono. O aprofundamento das situações é gerado de maneira quase artesanal. Voz e o corpo presentificam uma situação e prontamente transitam para outra qualidade de força cênica. O abandono é imprescindível. [...]

E: Como foi seu processo individual com as Partituras de atuação (tanto no processo de criação quanto após a estreia do espetáculo)?

J: Não foi fácil. Mas essa talvez seja uma explicação muito superficial. O trabalho em **Dorotéia** é um trabalho de camadas. Essas mulheres exigem uma experiência que, a mim, custou alcançar (e que sinceramente não tenho segurança se de fato alcancei). Mas aos poucos percebo que o interessante é justamente trabalhar o meu momento de vida. As experiências que venho acumulando nesse curto trajeto que até agora tracei. Aprender a brincar com essa densidade tem me apontado interessantes caminhos para meu trabalho de atriz. Resolvemos contar essa história pelo viés da imagem [...]. Tenho total tranquilidade para reconhecer minhas fragilidades no espetáculo. Mas o interessante é quando estou em cena e tenho ao meu lado uma colega de cena que reconhece nas minhas fragilidades as suas e [também] como transformamos isso em criação. O meu processo nesse espetáculo foi muito baseado nas minhas fragilidades. Poderia dizer que as minhas partituras individuais são reflexo disso.

E: Você acredita que as partituras são um dispositivo que lhe auxiliam no trabalho de atriz? Por quê?

J: Toda e qualquer técnica que me proponho a trabalhar me preenche. Nosso corpo, nossa movimentação em cena é reflexo da nossa experiência. O trabalho com as partituras gera em mim múltiplas vias. É como um solo fértil em que eu adiciono elementos e isso me permite desenvolver cenicamente [desenvolver o meu desempenho em cena].

E: Quer acrescentar alguma informação?

J: Obrigada. Para mim é um orgulho ver que as sementes plantadas tempos atrás estão dando belos frutos para o mundo. Tenho orgulho de você. Talvez, o maior conhecimento que

esse processo me deu foi o reconhecimento do humano. Mas que companheiras, as atrizes do Grupo Panacéia Delirante são amigas e colocamos muito afeto em tudo que fazemos. Isso nos faz forte e é sempre um porto diante das dificuldades... a amizade, o respeito ao outro, ao trabalho. Não sei se é uma visão romântica... bem, que seja! Mas é pelo amor ao que escolhemos que estamos juntas e que seguimos semeando. Sigamos amando, então! Obrigada por fazer parte disso, Lílith.

2 IDENTIFICAÇÃO

h. Nome: Milena Flick Arruda

i. Local e data da entrevista: Salvador/BA, 30.04.2012

j. Meio da entrevista: por escrito

k. Breve Currículo: Nascida em Vitória da conquista- BA a 08 de maio de 1988, é atriz, mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, integrante do grupo de teatro Panacéia Delirante, do Colectivo Âmba, do projeto Teatro den-di-Casa e membro fundadora do Núcleo de Estudos, Processos e Criação da Cena. Tem experiência no teatro e no cinema, atuando também na área de produção cultural. Seus trabalhos incluem espetáculos como Entre Tragédias e Comédias, dir. Érico José e Fernanda Paquelet, Atire A primeira Pedra, dir. Luiz Marfuz (que lhe rendeu indicação ao prêmio Braskem de Teatro na categoria Revelação). Em 2008 conhece a diretora Hebe Alves, com a qual realiza o projeto de Iniciação Científica Pibic “Da negação do amor” que culmina, em 2010, com a montagem do espetáculo “Dorotéia”, de Nelson Rodrigues. No rádio, atuou no programa Minutos de Poesia (1007.5 FM) e no cinema, atuou no longa-metragem de Fernando Bélens, Pau Brasil, lançado em 2009 e que lhe rendeu o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no 4º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro Latino. Participou de cursas de curta duração com grupos internacionais como: Malayerba – Equador (2010 e 2012), Yuyuachkani – Peru (2011) e Teatro de Los Andes – Bolívia (2012), além de ter coproduzido, em 2013, o Primeiro Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano Âmba (Fitlá), que ocorreu em Costa Rica, reunindo cerca de 5 diferentes países da América Latina.

Entrevistadora: Em sua opinião, **Dorotéia** é um espetáculo no qual a presença da Partitura de Atuação pode ser destacada? Por quê?

MILENA: Se entendermos as Partituras de Atuação como conjuntos de marcações que desenham o campo potencial de atuação e que trabalham com pontos, ou nós, a partir dos quais e com o quais o ator estabelece o jogo de composição da cena, sem dúvida a minha resposta a essa questão só poderia ser afirmativa. Em **Dorotéia**, os trajetos entre os pontos, e neles, estabelece um tipo de teia, uma estrutura bastante definida que, embora mantenha seus pontos de apoio fixos numa rigorosa marcação, se elastece, comprime, embola, se adapta, permite improvisado. Esse embate entre a fixidez e a mobilidade faz parte do próprio discurso das personagens: ora extremamente artificializadas, presas de seus modelos e dogmas estáticos, ora seduzidas pela paixão que envolve movimento e necessidade de ruptura de suas prisões.

E: Qual a importância da Partitura para seu desempenho de atriz no espetáculo **Dorotéia**?

M: As Partituras no meu desempenho surgem em um duplo movimento: embora, até este momento, eu não as tenha nomeado, farei esse exercício, numa tentativa de transpor para palavras um processo ainda não formatado e extremamente intuitivo. A esses dois movimentos interdependentes poderia chamar “asfixia” e “respiração”: ambos existem e habitam o meu trabalho em **Dorotéia**, embatendo-se sem nunca chegarem a um equilíbrio ou um consenso, é aí que enxergo sua importância. A asfixia provocada por alguns pontos da Partitura [...] aprisionam meu corpo como a *Náusea* e os dogmas morais da família [também] aprisionam os próprios corpos das personagens nas quais me travisto em **Dorotéia**; e o meu desejo de subvertê-los, superá-los, rompê-los, abandoná-los, forma-se como os gritos dessas personagens em sua busca por respiração, por pulmões cheios, ar novo (esses são os instantes que escapam ao controle da norma vigiada por D. Flávia, denunciando a fragilidade do discurso e das fronteiras limítrofes que a família impõe como normatizações e naturalizações características dos seus membros). Para mim, esses movimentos, que aparecem em indissolúveis combates na Partitura é o que confere pulsão e força ao trabalho de atuação em **Dorotéia**.

E: Em sua visão, quais os principais eixos de sustentação das Partituras de Atuação das atrizes em **Dorotéia**?

M: A recriação corporal de imagens dos artistas plásticos Toulouse-Lautrec e Edgar Degas, a incorporação de movimentos e posturas do Balé Clássico, os gestos simbólicos de transição das personagens e seus objetos (véu de Das Dores, véu das tias e saia), as atmosferas e relações estabelecidas quando das aparições do Jarro e de Euzebiozinho ([representado por um] tênis *All Star*), a marcação dos sapatos (passos de Dança Flamenca), as linhas e trajetos

espaciais, os movimentos de luz e sombra, a objetivação do corpo no momento da criação dos leques com as mãos (cena de Dona Assunta da Abadia ³⁵) e, sobretudo, o jogo entre as atrizes.

E: Que elementos foram utilizados como base para construir as Partituras de Atuação das atrizes do espetáculo?

M: Os principais elementos que foram e continuam a ser utilizados para construir as Partituras de Atuação em **Dorotéia** (pois considero que elas estão sempre sendo recriadas no presente da cena, no novo espetáculo que se forma a cada apresentação) são: quadros de Toulouse-Lautrec e Edgar Degas, estruturas corporais do Ballet Clássico, os objetos simbólicos que compõe o espetáculo (véus, saias, sapatos, Jarro), passos de Dança Flamenca, trajetos espaciais de deslocamento e impulsos acessados na contracena, no jogo entre as atrizes (estes são elementos móveis, não palpáveis, acessados no presente da cena).

E: Que importância você concederia ao Corpo, ao Jogo e ao Distanciamento nas partituras de Atuação do espetáculo? Esses elementos se fazem presentes?

M: Corpo e jogo são, para mim, fundamentais em todo processo de criação artística, são matéria e processos inerentes à própria vida: nenhuma criação humana tem existência completamente fora do corpo – nossas atividades perpassam por ele, se chocam com ele, se relacionam com ele e a ele – e o jogo está presente, também, nas nossas relações sociais, políticas, corporais, culturais, sexuais etc.; é claro que, em muitos processos artísticos, corpo e jogo surgem com diferentes níveis de importância, de desenvolvimento e de intensidade, mas, sempre se fazem presentes. Dentro das partituras de **Dorotéia**, eles são dois componentes extremamente importantes e significativos, pois, a meu ver, são os grandes responsáveis pelo discurso do espetáculo, bem como do estabelecimento dos pontos de intersecção e das trajetórias que formam o desenho e a dinâmica do espetáculo. Um espetáculo como **Dorotéia**, que aborda tão fortemente questões relacionadas às repressões sexuais que oprimem muitas mulheres, ainda nos dias de hoje, precisa delegar ao corpo (e suas relações) uma importância central e é o jogo que permite a essa centralidade multiplicar-se nos corpos das cinco atrizes e alcançar o público. Já o distanciamento, seria um elemento, digamos, mais formal, definindo um modelo de atuação preciso: no nosso caso, é o comentário das atrizes e das próprias personagens, que emergem das paixões para lançar um olhar crítico, atual, ao que se passa em cena e na vida, numa tentativa de transpor o público

³⁵ No texto, Nelson indica que as três primas e a vizinha (D. Assunta da abadia) possuem grandes leques furta-cor. Todavia, na montagem optou-se por fazer menção a esses leques através de uma mímica de mãos. As atrizes abanam-se com as próprias mãos em formato de leque. Na cena em que D. Assunta da Abadia visita a casa para levar o noivo (seu filho) ao encontro de Das Dores, esse recurso do leque mimetizado através da movimentação manual é bastante utilizado.

da representação para a real possibilidade de situações como as apresentadas no espetáculo. Assim, a importância do distanciamento em **Dorotéia**, por meio do riso, do estranhamento, do absurdo das situações da trama, concentra-se no papel que exerce como provocador de inquietações, reflexões e incitador de debates.

E: Como foi seu processo individual com as Partituras de atuação (tanto no processo de criação quanto após a estreia do espetáculo)?

M: Num processo de criação bastante caótico, repleto de referências e inquietações, as partituras me deram certa segurança para jogar e compor. Embora muitas vezes me provoquem certa asfixia, é uma sensação da qual me aproveito bastante para entender, corporalmente, as repressões das quais estamos falando em **Dorotéia**. Do mesmo modo, a necessidade de respiração me deu esse estímulo para ir compondo a trama, para colocar meu corpo nesse jogo entre tensão, contração, falta de ar, prisão e pulsão de vida, explosão de paixões, de desejos, libertação – como várias presenças, nem sempre opositivas, em um mesmo corpo. As partituras também auxiliam no processo de “coringagem”, ou seja, nas transições entre atrizes/personagens: embora cada uma tenha sua interpretação daquela personagem, as partituras que desenham a identificação e a diferenciação entre as tias, Das Dores e Dorotéia, promovem leituras variadas de um mesmo processo repressivo, que se multiplica em muitas mulheres, de formas diferentes, em contextos diferentes, mais ainda existindo enquanto forças repressoras.

E: Você acredita que as partituras são um dispositivo que lhe auxiliam no trabalho de atriz? Por quê?

M: Em **Dorotéia** certamente sim, entretanto, não saberia dizer se será de auxílio em todos e quaisquer processos criativos. A minha formação profissional no teatro foi perpassada pela noção de partitura e sua utilização em diferentes contextos de trabalho e de cena, por isso, hoje, vislumbro uma provável dificuldade em abandoná-las para mergulhar em processos que não as utilizem como suporte. Minhas experiências com criação de partituras me mostraram que sua importância está no estabelecimento de uma rede, uma teia (que se forma também de seus pontos de encontro) que dá certo suporte e segurança ao jogo da cena: sem ser, necessariamente imutável, fixa, ela [a partitura] se forma e se reforma no momento da cena, com repetições nunca iguais e espaço para improvisações, permitindo ao ator – como um acrobata que se joga nas grandes camas elásticas dos circos – dar grandes saltos, arriscar-se em giros e contorções, vislumbrar horizontes distintos e aventurar-se em alturas

expressivas, sabendo que o mesmo lugar que o apoia e preserva da queda, é aquele que o impulsiona e lança ao risco.

E: Quer acrescentar alguma informação?

M: Agradeço a você pela oportunidade de reelaborar questões desse processo cênico tão afetivo, que é **Dorotéia**, a partir do esforço de transcrever experiências sensíveis e, para mim, bastante abstratas. Boa sorte com o trabalho!

3 IDENTIFICAÇÃO

l. Nome: Lara Barbosa Couto

m. Local e data da entrevista: Salvador/BA, 02.07.2012

n. Meio da entrevista: presencial, gravada em áudio e posteriormente transcrita pela entrevistadora Lílith de Moraes Marques.

o. Breve currículo: Nascida em Salvador- Ba a 16 de setembro de 1988, é atriz e pesquisadora. Mestre em 2013 pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, orientada pela Profª Drª Hebe Alves. Possui experiência em teatro adulto e infantil. Atuou na assistência de produção da peça “Uma por Outra, histórias de Arthur Azevedo” e na equipe de produção da peça “Larilará Macunaíma Saravá”, na qual também esteve no elenco. Como atriz, atuou na peça “Atire A primeira Pedra” (quatro vezes indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2009), dir. Luiz Marfuz, “A pedra do meio dia” (espetáculo infanto-juvenil do grupo Criaturas Cênicas, vencedor do Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz, para montagem de repertório), Festival de Dramaturgia Quatro Cravos para EXU; e “Quatro meninas” (direção Rita Rocha) . Em 2008 conhece a diretora Hebe Alves, com a qual realiza o projeto de Iniciação Científica Pibic “Da negação do amor: um estudo da anatomia *emocional* das personagens da peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues” que culmina, em 2010, com a montagem do espetáculo **Dorotéia**. É membro fundadora do grupo Panacéia Delirante com o qual fez o espetáculo **Dorotéia** e o programa de rádio “Minutos de Poesia” (107.5 FM), além de ter ministrado diversas oficinas para atores e não atores com enfoque em jogos teatrais. Tem habilidades em perna de pau e malabares com fitas (pói). Ministrou, também, as oficinas: O ator e o espaço de cena (2008), Do conto à cena (2011), Corpo delirante, discurso atuante(2011) e No Carrossel holandês: criação da personagem na mudança de papéis (2012). É membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em

Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade do PPGAC / UFBA, e do Colectivo Âmbor – rede artistas latinoamericanos, formada em 2010 e com o qual tem tomado oficinas com grupos como Yuyuachkani – Peru (2011) e Malayerba – Equador (2012), além de ter produzido em 2013 o Primeiro Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano Âmbor (Fitlâ), acontecido em Costa Rica, reunindo cerca de 5 diferentes países da América Latina.

ENTREVISTADORA: Lara, em sua opinião, **Dorotéia** é um espetáculo no qual a presença da partitura de ações pode ser destacada?

LARA: Bom, se você pensar partitura como a execução de um roteiro, eu acho que sim. Em **Dorotéia**, quando se assiste a várias apresentações, pode-se perceber que existe um padrão de movimentação e do uso dos elementos - o sapato, o figurino... - que é seguido com regularidade entre uma apresentação e outra. E com fidelidade também. Nesse sentido é uma peça, ao meu ver, na qual a partitura é muito forte. É uma característica visível. Um aspecto que se comenta muito sobre as apresentações é a boa execução da partitura proposta.

E: E, dentro do seu ver, essa partitura tem importância no seu desempenho de atriz dentro do espetáculo? Caso tenha, que importância é essa? Que importância ela desenvolve no seu desempenho?

L: Pra isso, é importante dividir o processo criativo em dois [...]. Existiu um primeiro momento de construção dessa partitura, que possibilitou diversas experimentações em torno da construção das personagens da peça. Desde o começo, trabalhamos a partir de partituras a serem seguidas. O esqueleto das personagens partiu de representações de figuras que vinham de imagens iconográficas: as figuras do *C. Reflexo de Susto* e as imagens de Edgard Degas e de Toulouse-Lautrec. A partitura é, pra mim, a semente de um trajeto de construção de personagens que segue durante todo o processo. Assim, a movimentação corporal de cada uma das personagens [...] foi pensada dentro de uma partitura, de um planejamento da partitura, que envolve tanto essa composição corporal das figuras, quanto os momentos de troca e [...] movimentações nas quais todas representam uma mesma personagem... Trata-se, portanto, de uma partitura consciente, na qual as atrizes possuem grande consciência da trajetória global que é toda a apresentação de **Dorotéia**. Entretanto, quando chegaram os períodos finais de ensaio, perto da estréia do espetáculo, foi avaliado que a partitura estava muito formal. As composições estavam muito formatadas e havia pouco espaço para a espontaneidade. Eu lembro muito de Fernanda Paquelet [iluminadora], quando [...] assistiu ao primeiro ensaio aberto. Ela disse que sentia falta de mais loucura, de mais histeria. Estava tudo muito controlado, talvez por causa do excesso de consciência de tudo que a gente fazia

na peça. Esse momento de subverter e enlouquecer em cima da partitura, para mim foi um momento de grande insegurança. Porque eu lido muito bem com isso de formatar, de ter consciência, de aprimorar cada vez mais os gestos, a movimentação. Abrir mão desse controle me deixou vulnerável, me tirou de minha zona de conforto. O que hoje talvez tenha sido bom, porque **Dorotéia**, antes de tudo, é um processo de pesquisa, de formação de ator. Então, acho que eu precisava disso.

E: E você acredita que tem algum elemento em específico que você poderia destacar como auxiliar nesse processo de subversão da partitura, a partir dos últimos dias de ensaio, da estreia?

L: Bom, no meu caso, acho que foram dois elementos principais. O primeiro é a contracena, a necessidade de sair de si e olhar para o outro, responder ao que o colega fala e olhar nos olhos dele. E se o colega trazer uma nova proposta, realmente abrir mão da sua partitura inicial e dar prioridade à resposta imediata do que ele te inspira. Outro [elemento] muito importante foi a confiança nas demais pessoas. A confiança de perguntar pra Lucas [Modesto] e pra Hebe [Alves] “-Como tá?” e se eles disserem “-Tá bom” você acreditar. Porque cheguei num nível de processo que não sabia mais... Como a partitura deixou de ter tanta importância, eu não tinha mais como julgar o meu desempenho. Não sabia mais a partir de que referenciais julgar meu desempenho. Porque eu me senti muito... Não sei, perdida. Tive que confiar no retorno da direção e da assistência, me jogar na proposta... No caso, na nova proposta. Acho também que houve uma terceira coisa que foi o ato de observar as demais atrizes. Pelo fato do processo adotar um jogo de ‘Coringagem’ entre as atrizes e as personagens, no qual elas interpretam os mesmos papéis dramáticos, acredito cada atriz de certa maneira serviu de espelho para as demais. Ver de que maneira as outras estavam lidando com as mudanças no processo, seja pela facilidade ou pela dificuldade de se adaptar às novas propostas ajudou muito no processo de subverter e enlouquecer em cima da partitura, que passou a existir como pretexto, sabe? Como plano inicial. Então, vamos juntas, vamos nos jogar, né?

E: Na sua visão, quais são os principais eixos de sustentação dessas partituras das atrizes em **Dorotéia**?

L: Bom, eu acho que existem vários eixos. Primeiro, a construção corporal a partir das imagens, que serviram de esqueleto para a construção de cada personagem. As pinturas de Toulouse-Lautrec, as obras de Edgard Degas, as figuras do C. Reflexo de Susto e outras

representações que foram trazidas, como, por exemplo, ilustrações de dançarinas de flamenco. Todas esses materiais foram muito importantes para a construção de uma movimentação corporal a ser ‘partiturada’. Algumas movimentações surgiram também de inspirações musicais, dos movimentos da dança flamenca e do balé, este último usado na composição da personagem Maria das Dores... São referências que também ajudaram na construção de uma movimentação para a cena. [Os] elementos do figurino são também muito marcantes. [...] O sapato, por exemplo, [...] não apenas calça as atrizes, mas surge como um instrumento que marca momentos de acento dramático, destacando instantes de contracena e ajudando a criar intervenções sonoras [que] fazem parte da sonoplastia geral do espetáculo. Ou o uso do véu, que é característico a cada personagem. Por exemplo, a presença do véu cobrindo a cabeça e o decote é uma característica das primas viúvas Flávia Carmelita e Maura. Normalmente D. Flávia é a mais coberta de todas. Dorotéia, [ao] contrário, possui uma caracterização mais exposta. Das Dores [usa um] imenso filó que cobre seu corpo. A movimentação dentro desse figurino também faz parte, a meu ver, da partitura. Da mesma forma, os momentos de troca e de manuseio do figurino também acabam sendo ‘partiturados’. Compõem a partitura. Quanto às movimentações em cena, é preciso observar que no espetáculo praticamente não há cenário (em **Dorotéia** o único cenário é um jarro que fica no teto). Acredito que o palco nu ajuda a destacar as relações entre as atrizes/personagens dentro de uma lógica de aproximação e distanciamento que transparece na movimentação espacial, que mais uma vez, é ‘partiturada’. Quando você vê uma apresentação, observa que existe um padrão de deslocamento que ele é muito claro para as atrizes. E em relação à música também. Algumas de nossas cenas foram ensaiadas para terminar em momentos específicos da música. Ou começar. [Portanto], a música é também um elemento importante na encenação com a qual precisamos dialogar. Ela não é só uma intervenção que entra e ambienta as situações dramáticas. Eu acho que eu nunca fiz uma peça em que eu estivesse jogando tanto com o sonoplasta de forma tão direta quanto em **Dorotéia**. Talvez tanto quanto, mas eu tenho quase certeza que eu nunca vivenciei uma relação tão intensa como esta.

E: Que elementos foram utilizados como base para a construção dessas partituras dentro do espetáculo?

L: Eu acho importante separar esses elementos para se obter maior clareza, mas no fundo, tudo isso é uma coisa só. Se você pensar a partitura de gestual de cada personagem, nós temos as figuras do *C. Reflexo de Susto*, temos as imagens de Degas, as imagens de Toulouse, temos a gestualidade formada pela dança flamenca, pelo balé e também os

movimentos moldados pelo figurino, por limitações [impostas pelo] figurino.[...] Então, esses elementos se unem para compor um gestual [...]. Os sapatos entraram muito cedo no processo, então eu acho que eles tiveram uma influência grande dentro da composição, talvez até mais do que qualquer outro elemento, justamente por que foram bastante trabalhados. Deslocamentos espaciais, variações de andar, de como andar, de onde bater o pé ou de como dar destaque à cena foram pensados e amadurecidos com bastante antecedência. Estão muito presentes e também definem um padrão de movimentação. Em nosso caso, os sapatos possuem tachas que sempre fazem barulho. [...] Há momentos em que precisamos controlar a intensidade do som produzido e instantes em que [...] precisamos deixar o som aparecer porque ele é importante para a cena, para compor a sonoridade do espetáculo. No processo, a elaboração dos sons e movimentos surgiram muito espontaneamente e se amadureceu quando a música entrou no jogo. Creio que a música também teve grande importância quando começou a compor atmosferas sonoras. A construção da atmosfera desse casarão, desse ambiente... Realmente, o... Como é o nome dele?

E: Yann Tiersen?

L: Yann Tiersen! Ele é um... Eu considero, né? Um artista genial, ele é grandioso nas suas construções. Realmente, para mim, em termos de imagem e de sentir certas atmosferas, a música veio como um reforço muito grande.

E: Tratando de corporalidade, de jogo e de distanciamento, você acredita que esses elementos estão presentes em Dorotéia? Na construção das partituras de **Dorotéia**?

L: Com certeza.

E: Pensando então que eles estão presentes, que importância você concederia a cada um desses elementos dentro dessa construção formal das partituras, da construção da partitura como um todo?

L: Eu acho que o jogo ele é o frescor da partitura. Acho que é o que faz a partitura não ser uma regra, ela ser um pretexto, [...] um plano inicial, uma ideia aberta. Creio que foi isso o que a gente alcançou na segunda etapa. Foi quando entendemos que tínhamos um percurso muito bem fundamentado e compreendido pelas atrizes, mas que o primordial era o presente. É o olho no olho, é o “eu falo e você responde”. A contracena. É isso que o jogo diz. Porque a partitura está lá para ser jogada. E é um jogo de respeitar e subverter, que é todo dia. [...] Esse jogo não pode ser estratificado, porque senão *ele* vira uma “partitura”, no mau uso do termo. Enfim: [...] o jogo está presente nisso. O jogo e a partitura precisam caminhar juntos para que a partitura não vire uma estrutura rígida, apenas de execução da peça.

E: Os outros elementos são a corporalidade e o distanciamento.

L: A corporalidade é muito visível, principalmente porque são cinco atrizes que representam as cinco personagens da peça. Todas têm apenas um mesmo figurino. Então, precisa estar claro quem é quem. [...] Cada personagem tem uma caracterização corporal definida, que é usada atrelada a uma caracterização de uso do figurino.... Não, só de figurino, porque a maquiagem também é padrão. Embora cada uma agregue especificidades à sua criação, existe uma compreensão de cada atriz do que é a corporalidade de cada personagem, dos aspectos gerais, como, por exemplo, de que as três primas viúvas possuem movimentação mais dura, movimentos retilíneos; embora D. Flávia seja mais tensa que Carmelita e Maura. Juntas elas são as personagens mais rígidas da peça. Já Dorotéia tem uma corporalidade que é mais vacilante, de alguém que está numa situação que quer, mas não sabe se quer... O corpo das atrizes precisa transparecer tudo isso, sabe? A caracterização da personagem tem que mostrar que ela tem um furor eminente, que é um furor que quando entra na casa a coloca de cabeça pra baixo. Existe um estado que é o de alguém que não sabe exatamente o que deseja. Ela quer ficar na casa, mas que não quer abrir mão da beleza. Tem hora que diz que quer, tem hora que diz que não quer. Ela começa a peça com um discurso, de alguém que diz que quer ser feia, mas quando, no final do espetáculo, vê o jarro já fala outra coisa. Diz que desistiu e que quer ser bonita mesmo. Mas já é tarde demais. Então, Dorotéia possui todas essas variações de estados corporais. Com relação a Das Dores, [...] construir essa corporalidade, pra mim, ainda é um grande desafio. Porque é uma personagem sobre a qual o texto fala muito pouco. No primeiro ato não fala absolutamente nada, apenas que ela está lá. Ela não fala com Dorotéia em momento nenhum. Dorotéia tem momentos que se dirige a ela, mas Das Dores não responde. Ela só fala com a mãe. Também não fala com as tias. Por ser uma personagem que é muito aberta, solicita uma compreensão muito bem afinada entre as atrizes sobre quem é Maria das Dores. Afinal, é um papel interpretado por cinco corpos diferentes. Em nosso caso, definimos que Das Dores seria um ser em formação, como um feto ainda no líquido amniótico. E a sua movimentação reflete o estado de quem está flutuando num ambiente, um estar que não está. E que com o tempo vai estando. Quando chega no terceiro ato, com o noivo, ela está. Eu acho que ela amadurece. Gosto dessa imagem de que Das Dores é gerada ao longo dos três atos. (Pausa) E o outro é?

E: Distanciamento.

L: Pra começar, é um espetáculo que faz uso da desvinculação ator personagem. E a 'desvinculação já traz consigo um efeito de distanciamento que não permite ao público a ilusão de que ali é uma realidade (na maioria das vezes). No caso de **Dorotéia** - em que as

atrizes se revezam para interpretar as principais personagens,³⁶ - a presença de um discurso que diz “não vamos te iludir” é algo recorrente. A cada troca, o público é lembrado de que aquilo ali não é uma realidade, de que não queremos iludir ninguém, não somos aquelas personagens, estamos representando, estamos contando uma história. Esse aspecto do contar uma história, já é uma forma de distanciamento. No nosso caso, a desvinculação precisou de uma partitura que ancorasse essas trocas. Para que também ficasse claro que personagens cada uma está representando. Apesar das muitas trocas ao longo do espetáculo, a maioria das pessoas que responderam as nossas fichas (perguntamos sobre recepção) entenderam quando cada uma das atrizes era determinada personagem. As constantes trocas não foram confusas em termos de compreensão, de não saber quem é quem. E acho que a partitura teve nisso um grande papel.

E: Dentro do seu processo individual de criação de partitura, como é que se desenvolveu esse processo, tanto no momento da criação quanto depois da estreia do espetáculo?

L: Em minha opinião, o momento de criação deve ser dividido em dois, como eu já disse: esse período inicial, de construir a partitura, para mim foi mais confortável do que o momento de subversão. Eu tenho uma tendência a ‘partiturar’ dentro do meu processo de atriz. Já trabalho com partitura há algum tempo, antes mesmo de entrar na faculdade. E eu acho que ‘partiturar’ é uma coisa que me ajuda a refletir sobre o meu próprio fazer. Eu vou tomando consciência do meu percurso dentro de um processo, do que funciona e do que não funciona. A tendência é tentar segurar o que acredito que funciona e procurar outras respostas para o que não está funcionando. Para mim isso é construir uma partitura. Então, eu me sentia à vontade neste primeiro momento, até quando esses movimentos ‘partiturados’ não eram pensados por mim. Eles eram trazidos pelas imagens escolhidas no processo ou pela direção. Eram imagens visuais, figuras, fotos, vídeos. Materiais que observávamos mas que não vieram do meu íntimo, vamos dizer assim. Para mim, essas imagens eram pontos do jogo, e subverter a partitura foi muito difícil, ainda mais por que eu já me sentia segura dentro de uma estrutura que tinha pensado e amadurecido, dentro da qual me sentia confortável. Abandoná-la perto da estreia foi um momento para mim de grande vertigem. De realmente não saber, como eu já falei, julgar o que eu estava fazendo, confiar no que os outros me diziam e jogar com referências que não eram minhas. (pausa)

E: você acredita que...

L: Ah, não, tem ainda que falar de depois da montagem.

³⁶ A personagem D. Assunta da Abadia é feita apenas pela atriz Jane Santa Cruz.

E: Ah, é verdade.

L: E aí, depois da estreia de **Dorotéia** vem um momento que para mim é interessante: de você sentir a pesquisa ainda em curso. A gente não montou o espetáculo e chegou ao final de uma busca. **Dorotéia** está sempre em busca... [...] sempre que re-ensaiamos; surgem outras coisas. Entre uma apresentação e outra a gente tem qualidades de jogo muito diferentes. [...] Tem dias que é mais farsesco, tem dias que é mais realista. Tem dias que é mais denso, outros que é muito mais leve. Mesmo com a partitura de movimentação que é seguida com certa fidelidade, essa qualidade impressa é muito diferente a cada apresentação. A estreia mostra essa busca incessante. “Estreamos, mas o processo permanece”. O processo de **Dorotéia** nunca acabou. É um processo sem fim.

E: E, assim, com relação ao seu desempenho pessoal de atriz, você acredita que essas partituras são um dispositivo que te auxiliam? Em **Dorotéia** ou ao longo de sua vida de atriz.

L: Bom, como falei, eu gosto muito de usar partitura. Eu tendo a ‘partiturar’ porque, para mim, a partitura ajuda a compreender o meu processo. A poder, dentro de uma regularidade de execução, julgar melhor a eficiência daquilo, para ir subvertendo, moldando, refazendo, refazendo e refazendo... Então, a partitura me ajuda. Isso quando você ‘partituraliza’ – com o perdão do neologismo (risos) –, uma ação espontânea. E mesmo quando converte em partitura uma referência externa, como é o caso das imagens iconográficas, tende a sair de sua zona de conforto para tentar outras possibilidades de gesto, de comportamento corporal, de resposta, de ação. Coisas que você provavelmente não teria pensado ou feito se não tivesse aquela referência que foi importada para o processo. Assim ocorre também com as imagens que surgem como configurações mentais. Ideias que surgem, por exemplo: “-Ah, eu pensei em fazer uma cena assim, assim”. Elas não aparecem diretamente no jogo dramático, mas sim como imagens mentais que são posteriormente reproduzidas. Acredito que esses *insights* contribuem bastante para nos tirar de um padrão. Eu tento que ficar sempre atenta ao que eu consigo olhar com o olho da imaginação.

E: Com essa modificação que você disse que aconteceu para te tirar da sua zona de conforto, principalmente depois da estreia, você acredita, então, que o seu próprio conceito de partitura se modificou? Depois dessa estreia onde você teve que encontrar essa zona de não conforto, de equilíbrio precário dentro da forma. Ou não?

L: Eu não sei dizer se o conceito, porque eu não sei até que ponto eu formulei um conceito de partitura. Ou se eu vim formular esse conceito dentro do mestrado. Eu acho que eu tinha um

conceito muito aberto. Até porque o próprio conceito de partitura é um conceito aberto, não é? Existe o que é partitura e o que é 'partiturar'. E 'partiturar' como algo contínuo. Nunca uma apresentação é igual à outra. Por mais que você veja muitas semelhanças, nada nunca é igual. Eu acho que esse momento de estreia de **Dorotéia**, serviu para que eu me sentisse à vontade com esse não igual, com a heterogeneidade das apresentações, sabe? E acho que leva um tempo também para entender, principalmente quando se pensa em como lidar com as críticas. Porque quando você tem um espetáculo que muda muito, apesar de ter uma estrutura rígida, a crítica de ontem é passado. (risos). A crítica da semana passada é velha, visto hoje o espetáculo não é mais a mesma coisa. Eu acredito que a **Dorotéia** que estreou em 2010, seja muito diferente da **Dorotéia** de hoje.

E: Você gostaria de acrescentar mais alguma informação? Ou, não sei, alguma reflexão que te passe na cabeça nesse momento?

L: Bem, eu acho que a reflexão que surgiu dessas conversas, foi entorno de pensar a partitura dentro de um horizonte que diferencia o que é Apolíneo e o que é Dionisíaco. O que é forma e o que é espontaneidade. Este é um ponto que eu acredito que é para se refletir, pra ver se é mesmo uma discussão válida. Principalmente quando se observa a partitura como o Apolo de um processo criativo que tem a espontaneidade como o Dioniso. Acho que talvez até pensar a partitura como apenas técnica seja algo questionável. A partitura não é nem uma coisa nem outra. Talvez seja preciso reconhecer que na partitura existe dois aspectos. Um é o aspecto que é mais formal, de você "segurar" uma performance, ter pontos de apoio, compreender seu trajeto dentro daquele fazer. E o segundo é o do fazer mais espontâneo. Enquanto eu falo, me pergunto se é coerente essa dicotomia. Não seria apenas reiterar a partitura como algo, não sei, estratificado? Acho que essa pergunta fica como inquietação. Uma inquietação que eu realmente não tenho nem resposta para dar.

E: Tá certo. Fico muito agradecida pela sua colaboração. Só quero reiterar que a entrevista foi gravada, depois vai ser transcrita e vamos enviar para você o texto para a revisão.

4 IDENTIFICAÇÃO

p. Nome: Camila Guilera Ferreira

q. Local e data da entrevista: Salvador/BA, 06.12.2012

r. Meio da entrevista: Recebida por escrito via email.

s. Breve currículo: Nascida em Rio de Janeiro- RJ a 12 de outubro de 1988, viveu nas cidades de Natal- RN e Salvador- Ba, onde reside e atua como atriz e produtora cultural., tendo começado sua trajetória como atriz em 2003. Hoje é bacharel em Artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia e graduanda do curso de ciências sociais pela mesma instituição; Tem experiência em dança clássica e moderna (corpo vivo – natal, RN, *ballet* corpos – salvador, BA; oficinas de afro - núcleo TCA e silvestre pelo teatro vila velha), e fluência na língua inglesa (FCE, pelo ESOL, University Of Cambridge). Atuou nos espetáculos “Larilará Macunaíma, saravá”, direção de Hebe Alves e “Atire a primeira pedra”, sob direção de Luiz Marfuz, este último vencedor de 3 categorias no prêmio Brasken de Teatro 2009. Atriz e produtora, atualmente é membro do grupo Panacéia Delirante e da rede de artistas latino americanos Colectivo ÂMBAR - junto a qual tomou cursos internacionais de teatro com os grupos Malayerba – Equador (2010 e 2012); Yuyuachkani –Peru (2011), Teatro de Los Andes Bolívia (2012) e Abya Yala – Costa Rica (2013), além de ter produzido em 2013 o Primeiro Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano Âmbor (Fitlâ), acontecido em Costa Rica, reunindo cerca de 5 diferentes países da Latinoamérica. Camila esteve durante o ano de 2012 vivendo na Costa Rica, em intercâmbio, onde participou como ouvinte de disciplinas na Escuela de Artes Dramáticas da Universidade de Costa Rica (UCR) e do projeto de encenação Ítaca, com alunos da mesma instituição.

1. Em sua opinião, **Dorotéia** é um espetáculo na qual a presença da Partitura de Atuação pode ser destacada? Por quê?

CAMILA: Com certeza **Dorotéia** é um espetáculo em que se destaca a presença da Partitura de Ação. Posso dizer, inclusive, que essa ferramenta é uma das marcas da encenação e do jogo de atuação entre as atrizes desse espetáculo. Na nossa montagem de **Dorotéia** todas as personagens são feitas por todas as atrizes (com exceção de D. Assunta da Abadia) e a composição ‘partiturada’ de cada uma das personagens é que confere um denominador comum às atuações. D. Flávia, Maura, Carmelita, Das Dores e Dorotéia possuem, cada uma, uma corporalidade (postura, qualidades de movimento e voz, tons etc.) específica, construída em conjunto e sustentada por todas ao longo das apresentações. Embora cada atriz confira, com sua abordagem pessoal, uma textura diferente às composições, existe uma base comum que permite ao espectador acompanhar a mudança de personagens.

O uso da partitura como elemento assumidamente teatralizado também é uma marca do espetáculo: é um código instaurado desde o princípio que se comunica com o espectador e o envolve no jogo proposto. Existem momentos em que a partitura está ‘esfumada’: seus contornos não são claros, se ocultam, se dissolvem, fazendo com que a partitura atue como

base para as interpretações. Em outros, no entanto, a partitura se mostra nítida e assumidamente visível, e são estes os momentos, ao meu ver, em que se constrói com o público a dimensão de farsa do espetáculo – ao se fazer visível o contorno, as marcas da encenação.

2. Qual a importância da Partitura para seu desempenho de atriz no espetáculo *Dorotéia*?

C: A partitura foi importante, primeiramente, na etapa de construção de cada uma das personagens, como comentei mais detidamente no item anterior. Como todas nós passamos pelas cinco personagens, a existência das partituras é extremamente útil para marcar as transições, para ajudar que as personagens ‘não se contaminem’ umas com as outras – que D. Flávia não prossiga com características da construção de Dorotéia, por exemplo. Obviamente isso continua sendo uma busca, que tem haver com a limpeza e a precisão na execução das partituras.

Depois, porque a partitura é uma base, um tracejado guia que desenha todo o desenrolar da ação do espetáculo – marca os deslocamentos pelo espaço, as relações e a conformação corporal de cada personagem, dando unidade e um continente comum a todas as atrizes.

A partitura também confere ritmo ao espetáculo, criando uma base quase coreográfica em que os tempos são marcados pela relação entre as ações ‘partituradas’ das atrizes, que são ligadas em cadeia e depende, portanto, não de um fator externo (como as contagens nas coreografias da dança), mas das relações que se estabelecem entre as partes atuantes, aqui as cinco atrizes do *Panacéia*.

Assim, a partitura é uma guia, um ponto de encontro entre as atrizes e os demais elementos técnicos (luz, som, relação com o figurino e com os elementos de cena).

3. Que elementos foram utilizados como base para construir as Partituras de Atuação das atrizes do espetáculo?

C: As partituras que fazem parte do espetáculo *Dorotéia* foram desenvolvidas partindo de três elementos principais no que diz respeito à composição corporal das personagens: primeiramente as ‘pranchas’ utilizadas por Stanley Keleman para ilustrar o que ele conceitualiza com *Continuum* do Reflexo de Susto no seu livro *Anatomia Emocional*. São cinco imagens de configurações corporais pelas quais, segundo o autor, o corpo passa diante de uma situação de choque emocional.

Depois as representações pictóricas de Degas e Toulouse-Lautrec, em suas pinturas de bailarinas e moças tomando banho e de cenas de cabarés e do *Moulin Rouge*, respectivamente. Tanto no caso dos quadros como no das pranchas do *Continuum* do Reflexo de Susto, partimos de reproduzir com nossos corpos as imagens retratadas em duas dimensões.

Por último, elementos de duas linguagens da dança: o balé clássico e a dança flamenca que foram incorporados como constituintes da corporalidade de personagens específicas. No caso do balé a forma da dança aparece na construção da personagem Das Dores e a postura, a configuração dos músculos e órgãos internos do torso, abdômen e quadris foram usadas para as tias (D. Flávia, Maura e Carmelita). Para a personagem Dorotéia foram destacados elementos do flamenco: o sapateado em momentos pontuais e também algumas posturas de braços e mãos.

Há ainda um quarto elemento que compõe o jogo de criação das partituras de **Dorotéia**, este mais relacionado à disposição espacial. A base está na Partitura de Pontos desenvolvida pela diretora do espetáculo, Hebe Alves.

Acho que posso dizer que também a construção vocal é ‘partiturada’, tanto no uso de certos registros vocais – que foram convencionados para a composição de cada personagem – como na criação de ritmos, cânones, coros e jogos vocais, que constroem, em relação ao tempo, uma partitura composta de vozes, silêncios e sons.

4. Que importância você concederia ao Corpo, ao Jogo e ao Distanciamento nas partituras de Atuação do espetáculo? Esses elementos se fazem presentes?

C: A relação entre jogo e distanciamento é algo que sempre tivemos como meta e proposta para a nossa versão de **Dorotéia** e que ainda seguimos pesquisando por quais caminhos executá-la. Nelson Rodrigues descreve essa obra como uma ‘farsa irresponsável’ e sempre tivemos como norte manter essa instância de jogo presente, de ‘atrizes que contam uma história’, como sempre disse Hebe. A opção pelo trabalho com ‘coringagem’ [mais de uma atriz interpreta um mesmo papel] e ações ‘partituradas’ com certeza confere parte desse distanciamento pretendido: não estamos abordando as personagens desde um ponto de vista psicológico e sim propondo um jogo de atuações, de trocas. Há ainda, momentos de quebra assumidos, em que nós atrizes rompemos com as personagens e acontecem breves episódios de narração ou, ainda, pequenos comentários dirigidos ao público pelas próprias personagens.

E é através das construções corporais, das composições no corpo de cada atriz (usando as referências já citadas) e dos corpos das atrizes entre si que se instalam as partituras. A

proposta de abordagem de **Dorotéia** pretendeu, desde um princípio, partir do trabalho de corpo. Embora eu acredite que nos desviamos muitas vezes deste caminho ao longo do processo de montagem e ensaios, pela valorização do trabalho de texto e composição das personagens a partir dessa abordagem, a construção a partir do corpo é uma marca e um dos parâmetros da nossa encenação de **Dorotéia**.

Muitas vezes ainda nos questionamos como fazer para que este propósito esteja ainda mais presente e mais claro o pacto assumido com o público de que, em **Dorotéia**, nos propomos a contar e não a viver essa história. Segue sendo uma busca...

5. Como foi seu processo individual com as Partituras de atuação (tanto no processo de criação quanto após a estreia do espetáculo)?

C: Acredito que a minha relação com as partituras tem um caráter bem ambíguo. O processo inicial de investigação desse procedimento (tanto nos primeiros contatos com a linguagem quanto no desenvolvimento do trabalho com **Dorotéia**), de pesquisa de imagens, de construção entre todas, me pareceu muito rico, muito instigante e interessante. Selecionar que partituras nos servem, a condução por parte de Hebe de jogos e mecanismos pelos quais montamos e passamos as partituras de umas para as outras.

Acho que os primeiros choques vieram com a “formatação final” do espetáculo, quando já passei a me questionar o quanto as partituras não poderiam estar engessando o nosso potencial de ir criando e renovando ao longo da repetição do espetáculo. Por que creio que a dificuldade está em criar dentro de uma estrutura que já foi estabelecida e que tem pontos mais rígidos, enquanto que outros são passíveis de mudanças com mais frequência e facilidade.

Quando partimos para a ‘reta final’ e depois com a sucessão das apresentações de **Dorotéia** essa relação, sinto, se tornou mais ambígua.

É sempre um processo de aprendizagem de como transitar entre essa linguagem que se estabelece, que é a partitura. Porque há que dar vida e ‘recheio’ e inquietude ao que – aparentemente – já foi feito. E é sempre um ir e vir entre me perguntar se não estamos nos estagnando e me surpreender com quantas pequenas nuances posso ir descobrindo ao retomar os ensaios e apresentações. Como posso me aprofundar.

6. Você acredita que as partituras são um dispositivo que lhe auxiliam em seu trabalho de atriz? Por quê?

C: Sim, realmente, sim. Nos meus primeiros contatos com propostas explicitamente ‘partituradas’ (digo explicitamente por que não creio que exista uma proposta teatral que prescindia de partituras em algum nível, entendendo partitura como propostas claramente definidas, pautas que estão de comum acordo entre os partícipes do ato) de composição de personagens e de encenação foram tormentosos e cheios de conflito. Hoje, penso que é um caminho muito útil e eficaz. O processo de construção, exploração, pesquisa, montagem, ensaios e apresentações de um evento teatral é cheio de infinitas variáveis em cada uma de suas etapas. A criação das partituras aterra, fixa, sedimenta uma certa quantidade destas variáveis o que permite explorar criativamente e jogar com outras tantas. Se não tenho que preocupar-me com meu deslocamento pelo espaço, por exemplo, por que tenho um caminho marcado (como no caso da Partitura de Pontos) tenho mais possibilidades de explorar como se preenche esse caminho.

Na verdade, o que em algum momento eu defendi como ‘espontaneidade’ ou ‘liberdade em cena’ podem ser extremamente paralisadores e contra produtivos: ter absolutamente todas as possibilidades à mão quase equivale a não ter nenhuma. O uso de partituras me dá foco

A partitura, hoje penso assim, serve como um mapa, um indicador de caminho que dá segurança para explorar outros matizes, aspectos, texturas do que seria a paisagem – a criação em cena, em um ensaio.

7. Quer acrescentar alguma informação?

C: Pude observar também como a partitura é de grande valia ao retomar os ensaios do espetáculo depois de certo tempo de pausa no trabalho sobre ele. Primeiro porque com a partitura temos uma linguagem comum que funciona como referência a todos. E também individualmente a partitura me ajuda a relembrar e resgatar deslocamentos, posicionamentos espaciais, posturas etc.

Além disso, a existência das partituras me auxilia na elaboração do meu registro pessoal, em meus cadernos de acompanhamento dos processos. De um lado porque posso usar imagens, fotos, quadros para ter como referência, de outro por que tenho pontos claros aos quais me referir ao anotar indicações, impressões, devoluções, sem ter que tomar o texto e suas divisões como referentes, mas sim pontos da ação.

E também é interessante descobrir que as partituras podem ser tomadas sempre como um jogo. Que podemos, como equipe de criação (atrizes e direção) reinventá-las e remontá-las com o seguimento do trabalho sobre o espetáculo **Dorotéia**.