



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

**CECÍLIA MARIA DE ARAÚJO FERREIRA**

**CENA E JOGO: O IMAGINÁRIO NA CARNE**

Salvador  
2009

**CECÍLIA MARIA DE ARAÚJO FERREIRA**

**CENA E JOGO: O IMAGINÁRIO NA CARNE**

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

Orientadora: Professora Doutora Meran Muniz da Costa Vargens

Salvador  
2009

Biblioteca Anísio Teixeira / Faculdade de Educação da UFBA

F383 Ferreira, Cecília Maria de Araújo.

Cena e jogo : o imaginário na carne / Cecília Maria de Araújo Ferreira. –  
2009.

162f. : il. + 1 DVD + Programa do Espetáculo.

Orientadora: Profa. Dra. Meran Muniz da Costa Vargens.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro,  
2009.

1. Representação teatral. 2. Jogos. 3. Imaginação. 4. Improvisação  
(representação teatral). I. Vargens, Meran Muniz da Costa. II. Universidade  
Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD 792.028 – 22. ed.



**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**CECÍLIA MARIA DE ARAÚJO FERREIRA**

**“CENA E JOGO: O IMAGINÁRIO NA CARNE”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Meran Muniz da Costa Vargens (Orientadora / PPGAC - UFBA)

Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. Antônio Saja Ramos Neves dos Santos (FFCH/UFBA)

Prof.<sup>o</sup>. Dr.<sup>o</sup>. Sérgio Coelho Borges Farias (PPGAC / UFBA)

Salvador, 04 de junho de 2009.



A minha família querida

## AGRADECIMENTOS

São tantos os agradecimentos que temo nesta hora o fatídico esquecimento. Mas acredito na força da memória que move a nossa existência, na memória que nos conecta ao mundo, ao outro, a nós mesmos. Os não citados nesse agradecimento, perdoem-me a falta, mas saibam que me construo na intercessão com as vossas vivências.

Agradeço a minha família por toda a dedicação, cuidado e amor.

A todos os atores que subiram a *montanha russa* da criação comigo e que silenciosamente ajudaram-me a estabelecer pactos com uma poética que se processa a partir da vivência.

A Escola de Teatro da UFBA que me deu “régua e compasso” para as minhas criações e pensamentos.

Aos professores da Graduação e Pós-Graduação que me proporcionaram a certeza do trânsito entre a realidade e o imaginário para a construção do círculo mágico da cena.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Aos meus colegas e alunos da Graduação da ETUFBA por transformarem comigo experiência em conhecimento vivencial na sala de aula.

A Sonia Rangel pelas valiosas aulas de Teorias do Imaginário.

A Betti Grebler e Maria do Carmo Cruz Lima.

A Companhia de Teatro Os Bobos da Corte por ser a matriz criativa dos meus empreendimentos poéticos.

A banca examinadora, Sérgio Farias e José Saja, pela atenção e disponibilidade.

A minha orientadora, Meran Vargens, por ser uma bússola para minhas descobertas artísticas e acadêmicas. Por ter sido minha professora na graduação, minha diretora na Companhia Os Bobos da Corte, atriz nos meus espetáculos (*Tambor de Damasco* – 1999, *Brasil-Pau-Brasil* – 2000 e *Doralinas e Marias* - 2009) e matriz para minha formação poética.

*O tema da Criação insere-se num campo largo e cada vez mais complexo, é psico-bio-físico e cultural; estuda-se neste campo, também, os vários tipos de inteligência e o pensamento humano como percepção, sensação e intuição e como origem da própria consciência. Talvez seja nesse campo que mais se tangenciam arte, ciência, filosofia e religião. Impossível tocá-lo sem pensar nas questões das origens, do tempo, da vida e da morte. Origem de nós mesmos e origem do universo.*

**Sônia Rangel**



**APENAS UM DEVANEIO-DESABAFO...**  
**OU UM ENCONTRO COMIGO MESMA!!!**

O filho não é unigênito, o mesmo ventre gerou milhares de rebentos; por uma mera questão de genética, as combinações são “variadíssimas”, mas a matriz, esta permanece inabalável! Os irmãos, filhos da mesma mãe, sejam eles legítimos ou bastardos, não importa, têm a mesma matriz carnal, são filhos de um mesmo útero.

O filho cresce, torna-se alado, subleva-se, queima sua bússola, cria atalhos, viaja para mundos não navegados na plêiade da casa materna. O tempo passa. Olha e é olhado por novos universos, “olho aquilo que procuro, e, em um paradoxo, só vejo o que olho”. (BARTHES, 1990, p. 280)

O filho encontra com o seu olhar o próprio corpo, reconhece em suas cicatrizes o deslindar constante do curso de sua existência; “nada é mais apaixonante do que ver em um olhar o mudo desabrochar de um sentido”. (BARTHES, 1990, p. 280)

O filho olhou a marca natalícia!

O filho sabe que o seu umbigo está enterrado no jardim da casa onde foi gerado. Esta não é uma questão de predestinação! O filho conhece (agora), a si mesmo. Sabe embaixo de qual árvore está enterrado o seu cordão umbilical, não espera nenhum oráculo para guiá-lo, ele sabe o local exato. Tem o poder de desentranhar o seu vínculo natal e ao mar lançá-lo para que não pertença a lugar algum, se assim quisesse... se quisesse!

O filho, outrora sublevado e viajante em terras alheias, volta para a sua casa, para o jardim da sua infância. “Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas”. (BACHELARD, 1993, p. 112)

O filho num ímpeto de “atar as duas pontas da vida” (MACHADO, 2004, p. 6) se lança no desafio de re-conhecer em si o ventre que o gerou. Na volta para a “velha casa”, o filho descobre que jamais a deixou, pois sua casa não foi construída para que ele nela viva, qual uma concha “é preciso viver para construir sua casa.”(BACHELARD, 1993, p. 118)

O filho é de uma espécie inquieta, concisa e andante, por isso (agora) se reconhece como concha, “ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não

na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar.”  
(BACHELARD, 1993, p. 123)

O filho, para onde for, sua velha casa materna o acompanhará – esta não é uma digressão literária! – dentro da sua consciência imaginativa o filho sabe que as impressões digitais da mãe estão justapostas às suas. São feitos, mãe e filho, da mesma carne.

A velha bússola, outrora incinerada, é presente dos ancestrais no dia do nascimento, agora está nas mãos e olhos do filho. Com o seu ser atento, o filho sente “o mundo desabrochar” dos sentidos à sua volta...

O mapa que o conduzirá à Cidade das Portas e à porta exata do seu devaneio está sendo construído ao mesmo compasso dos seus passos no caminho... Qual uma concha que vive para construir a sua casa, este mapa não conduz à porta, pois mapa e porta são as faces únicas da mesma moeda!!!!

Abramos a porta... o olho mágico permitiu a passagem!!!

FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. **Cena e jogo: o imaginário na carne**. 2009. 163f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

## RESUMO

Pesquisa de cunho qualitativo baseada no estudo do procedimento criativo para a construção de espetáculos teatrais a partir da criação de uma dramaturgia coletiva e original que se desenvolve através de um processo diferenciado e propício à instalação e cultivo de uma imagem propulsora. Considero a imagem propulsora como uma construção que, ao mesmo tempo se alimenta e, impulsiona as idéias cênicas que fundam a concepção inicial de uma produção teatral. Portanto a ativação de atmosferas poéticas, dentro da sala de ensaio é parte fundamental deste processo, pois cria o ambiente favorável ao cultivo da imagem propulsora. Para que este método de criação possa ser adotado, o diretor precisa instalar um processo de colaboração e confiança entre seus atores, o que é feito através de estratégias lúdicas de aproximação e da prática do jogo de improvisação. Esta abordagem permite a ativação do imaginário dos participantes de modo a criar campos de força a partir de uma conexão viável entre a realidade e o imaginário dos criadores da cena. Este procedimento permite que os atores também sejam autores da obra em criação, uma vez que todas as referências poéticas serão tecidas ao longo dos ensaios com o material por eles fornecido. Assim a idéia de ‘ensaio’ é alargada para permitir o tempo necessário à tentativa e erro necessários à descoberta de possibilidades cênicas antes da adoção de uma marcação espaço-temporal rígida e definitiva. E o desenvolvimento da consciência criativa dos participantes possibilita a escuta de suas intuições e inspirações no decorrer do processo de descobertas importantes que valorizam o trabalho de construção onde uma concepção inicial é conduzida de modo fluido à sua materialização cênica, quando o espetáculo se entrega à fruição do público.

**Palavras-Chave:** Processo de encenação teatral. Cena. Jogo. Imaginário.

FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. **Scene and Game: The Imaginary in the Flesh.** 2009. 163p. Dissertation (Master) – Theater School , Bahia Federal University, Salvador, Ba 2009.

## **ABSTRACT**

Inquiry of qualitative hallmark based on the study of the creative proceeding for the construction of theatrical shows from the creation of a collective and original dramaturgy that is developed through a differentiated and favorable process to the installation and cultivation of an image propulsion. I consider the image propulsion like a construction that, at the same time is fed and, it drives the stage ideas that establish the initial conception of a theatrical production. Therefore the activation of poetic atmospheres, inside the rehearsal room it is a basic part of this process, since it creates the favorable environment to the cultivation of the image propulsion. In order to this method of creation can be adopted, the director needs to install a process of collaboration and trust among his actors, which is done through playful strategies of approximation and of the practice of the game of improvisation. This approach allows the activation of the imaginary of the participants of way to create fields of strength from a viable connection between the reality and the imaginary of the creators of the scene. This proceeding allows that the actors also become authors of the work in creation, seeing that all the poetic references will be woven throughout the rehearsal with the material by them supplied. Thus the idea of 'rehearsal' is extended to allow the necessary time to the necessary attempt and mistake to the discovery the scenic possibilities before the adoption of a marking space-time rigid and definite. And the development of the creative consciousness of the participants makes possible to listen to their intuitions and inspirations during the process of important discoveries that value the work of construction where an initial conception is driven in fluid way to his materialization stage, when the show is handed to the enjoyment of the audience.

**Keywords:** process of theatrical staging. Scene. Game. Imagination.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Imagem do livro <i>Mania de explicação</i> de Adriana Falcão.....	21
FIGURA 2	Postal da Companhia de Teatro Os Bobos da Corte.....	23
FIGURA 3	Cena: O Caminho para a <i>Cidade das Portas</i> .....	33
FIGURA 4	Última cena: O fogo nos Barcos de Papel.....	34
FIGURA 5	O Espaço Cênico.....	34
FIGURA 6	Jander e o <i>Universo</i> .....	35
FIGURA 7	Luiz e o <i>Rio que Corre</i> . .....	35
FIGURA 8	Cena dos Corredores.....	36
FIGURA 9	Cena As Estrelas.....	36
FIGURA 10	Cena O Rio que Corre. ....	37
FIGURA 11	Cena Final: O incêndio.....	37
FIGURA 12	Fotografia da Boulevard do Arco de Nossa Senhora de Fátima Sobral, CE.....	41
FIGURA 13	Performance <i>Fragmentos. O Sugir</i> .....	41
FIGURA 14	Performance <i>Fragmentos. O Sugir</i> .....	41
FIGURA 15	O Tecer. A reação do público que acompanha a Performance.....	44
FIGURA 16	O Tecer. A reação do público que acompanha a Performance.....	45
FIGURA 17	Intervenções do público sobre o tecido.....	46
FIGURA 18	Fragmento do ante-projeto de concepção do espetáculo <i>Irremediável...</i>	48
FIGURA 19	Fragmento do ante-projeto de concepção do espetáculo <i>Irremediável...</i>	49
FIGURA 20	Fotografia do espetáculo <i>Duas Vidas... Um Grande Amor</i> .....	51
FIGURA 21	Fotografia do espetáculo <i>Duas Vidas ... Um Grande Amor</i> .....	52
FIGURA 22	Fragmento do meu caderno de anotações. 18 de outubro de 2006.....	58
FIGURA 23	Fragmento do meu caderno de anotações. 18 de outubro de 2006.....	60
FIGURA 24	Cena da tortura: “eu abjurei porque tive medo da dor física”.....	62
FIGURA 25	Cena o Universo.....	65
FIGURA 26	Cena em repetição .....	66
FIGURA 27	Os Bobos da Corte: <i>Noite do Improviso</i> .....	78
FIGURA 28	Primeira experimentação de objeto e forma.....	85
FIGURA 29	A criação da espiral no decorrer das experimentações, a partir dos círculos de luz geradas pelo objeto inicial ( <i>a lâmpada</i> ).....	86
FIGURA 30	Destaque para a gênese da forma final (a interposição de encruzilhadas no caminho criativo).....	86
FIGURA 31	Última experimentação antes da configuração final.....	86
FIGURA 32	Imagem do desenho final em quatro posições de visualização, cada uma dessas posições sugere possibilidades diferentes de apreensão, fruição e configuração material.....	89
FIGURA 33	Espiral (Tela em Madeira, 1953) Maurits Cornelis Escher (1890-1972).....	105
FIGURA 34	Imagem do DNA.....	109
FIGURA 35	Imagem da Via Láctea: em espiral.....	109

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Criação dos personagens do espetáculo <i>Irremediável</i> .....	60
QUADRO 2	Estímulos e Materialização Cênica do processo de criação do Personagem <i>O Cego</i> – espetáculo <i>Irremediável</i> .....	62
QUADRO 3	Tabela de perguntas.....	77
QUADRO 4	A relação entre: as palavras-imagens, palavras-chave e conceitos...	92

## LISTA DE DIAGRAMAS

DIAGRAMA 1	As imagens iniciais e a construção das metáforas poéticas a partir das obras de referência.....	63
DIAGRAMA 2	Visualização do movimento criativo do <i>Irremediável</i> .....	67
DIAGRAMA 3	Visualização da divisão das palavras-imagens em cinco grupos de materialidade em consonância.....	91
DIAGRAMA 4	Visualização da organização das palavras-chave da pesquisa, a partir da materialidade sugerida pelas palavras-imagens.....	91
DIAGRAMA 5	Visualização do esquema de encaminhamento processual-espiralado da pesquisa, gerado a partir da atividade em análise. ....	93

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>2</b>	<b>O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO IRREMEDIÁVEL: O DESPERTAR DE UMA POÉTICA MOVIDA PELA MATERIALIZAÇÃO CÊNICA DA IMAGEM PROPULSORA</b> .....	29
2.1	UMA INVERSÃO DE FATORES.....	31
2.2	O SURGIMENTO DA IMAGEM PROPULSORA: A TESSITURA DA CONCEPÇÃO INICIAL.....	38
2.3	A “CORPORIFICAÇÃO” DA IMAGEM PROPULSORA.....	52
<b>3</b>	<b>A TESSITURA SUTIL DO PROCESSO DE CRIAÇÃO MOVIDO PELO TATEIO LÚDICO</b> .....	68
3.1	A CONSTRUÇÃO DO OLHAR QUE CRIA O CÍRCULO MÁGICO DO FAZ-DE-CONTA.....	75
3.2	A CRIAÇÃO DA IMAGEM GÊNESE PARA A COMPREENSÃO DO PROCESSO.....	83
3.3	O INSTALAR E O DESENVOLVER DA CONSCIÊNCIA CRIATIVA NO DECORRER DO PROCESSO.....	94
3.4	O ENVOLVIMENTO PARA O DESENVOLVIMENTO DO PROCESSO....	102
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	111
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	124
	<b>ANEXOS</b> .....	127
	<b>ANEXO A</b> – O programa do espetáculo <i>Irremediável</i> .....	128
	<b>ANEXO B</b> – O DVD do espetáculo <i>Irremediável</i> .....	129
	<b>ANEXO C</b> – Fragmentos da peça <i>Vida de Galileu</i> de Bertolt Brecht....	130
	<b>ANEXO D</b> – Fragmentos do livro <i>Vigiar e Punir</i> de Michel Foucault..	133
	<b>ANEXO E</b> – Fragmentos do livro <i>O Mito de Sísifo</i> de Albert Camus....	139
	<b>ANEXO F</b> – A dramaturgia do espetáculo <i>Irremediável</i> .....	143
	<b>APÊNDICE A</b> – Uma morfologia de criação cênica em rastros reverberantes.....	154



## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação, intitulada *Cena e Jogo: o Imaginário na Carne*, foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), vinculada à Linha II de Pesquisa: Poéticas e Processos de Encenação, sob a orientação da Dra. Meran Vargens, no decorrer de agosto de 2007 a junho de 2009.

Parafraseando Michael Chekhov, na introdução do livro *Para o ator*, esta pesquisa é o resultado de espiar as entranhas do *processo criativo*. Exercer a função de diretora de teatro aguçou o desejo de investigar a natureza do processo de criação. O alicerce da minha profissão é justamente a condução do procedimento que leva uma concepção inicial à materialidade expressiva – o espetáculo teatral entregue ao público. Descobrir estratégias de conexão com/entre os atores, configurar idéias em cena, decidir as marcações espaço-temporais, olhar o conjunto em busca de harmonia são os princípios da atuação do diretor.

O ponto central da discussão é a análise de um procedimento criativo de espetáculo teatral, por mim experimentado enquanto diretora de teatro, no qual o texto dramático e o texto cênico são criados em simultaneidade na sala de ensaio pelo diretor em colaboração com os atores. Todo este trabalho de criação é ancorado no mistério, na intuição, na descoberta das intenções e na concepção de circunstâncias que impulsionam e engravidam a concepção inicial.

Nesta discussão, o jogo improvisacional é compreendido como o elemento propulsor e conector da imaginação e do imaginário dos artistas envolvidos no processo de criação. O jogo na sala de ensaio revela a cena para os criadores, pois no início do processo o texto dramático, a história, as personagens, o tempo e o espaço do espetáculo são desconhecidos.

Quando jogamos abrimos espaço para o imponderável, experimentamos novas estratégias e configurações de vida. No jogo nos conectamos despreziosamente ao nosso imaginário. No jogo alimentamos nossa capacidade de imaginação. Todo o processo de criação, aqui tratado, é movido pela construção destas circunstâncias que descortinarão a materialidade cênica em desenvolvimento.

Passei a perguntar-me como se processa a formação de um diretor de teatro. Cada diretor tem uma maneira própria de conduzir os seus processos. Como desenvolvo a minha maneira própria? Tenho uma maneira própria? Qual? Como? Porquê?

Em meio a tantas interrogações, dizia-me silenciosamente no decorrer desta pesquisa: “O objeto de estudo que escolhi para ser analisado e discutido nesta pesquisa é fruto do meu

percurso de construção enquanto diretora de teatro, antes de ser estudo sistematizado foi uma vivência poética”. E outras questões revelaram-se: “Por que ao invés de partir de um texto pronto, inicio o processo com uma idéia cênica?” “Por que ao invés de montar as cenas com os atores escolhi criar as cenas com os atores?”

Para responder a esses questionamentos, ou pelo menos conseguir arrefecer os meus humores de artista-pesquisadora, percebi que cada artista tece o seu percurso de construção a partir das experiências que acumula e re-significa ao longo da vida. Antes de escolher os procedimentos criativos mais condizentes com a nossa natureza, precisamos vivenciar para escolher, são as nossas experiências que nos guiam às portas de acesso à criação. Precisamos ser encorajados para podermos nos revelar a nós mesmos, para construirmos as nossas marcas de individualidade dentro do universo coletivo onde existimos.

Estudei Direção Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) entre os anos de 1995 e 2000. Durante a graduação aprendi a ler (cenicamente) os textos dramáticos: dividi-los em sub-unidades, entender e analisar as estruturas de conflitos, os conflitos secundários e o conflito principal, as estruturas das personagens segundo o seu caráter e pensamento, compreender as unidades de ação – tempo – espaço propostas pelo autor, estudar a dramaturgia no caminho histórico, desde as tragédias até o teatro contemporâneo. Esta aprendizagem é fundamental para as minhas práticas atuais, principalmente dentro do trabalho de construção de dramaturgia original a partir de improvisações na sala de ensaio com os atores-criadores.

O estudo da dramaturgia sempre esteve siamesamente vinculado à prática da criação cênica do aluno-diretor na ETUFBA no decorrer dos anos de minha formação. As cenas partiam do texto, das proposições do autor (majoritariamente europeus e norte-americanos), qualquer incursão cênica um pouco diferente daquela do estilo em foco (realista, naturalista, expressionista, absurdo) poderia ser compreendida como um equívoco, erro de leitura e incompreensão dramático-literária, talvez a sina de sermos colonizados e ensinados a pensar e criar como colonizados, mas esta, é uma outra discussão. Talvez este sentimento tenha me levado a compreender o quão importante é o ato de encorajar o aluno-artista para que ele possa revelar-se a si mesmo.

Contudo, logo no primeiro semestre na ETUFBA (1995.1)<sup>1</sup>, passei por uma experiência que talvez tenha reverberado bastante na minha formação e fez nascer em mim a

---

<sup>1</sup> Quando estudei na ETUFBA (1995-2000) os três cursos da Graduação – Interpretação Teatral, Direção Teatral e Licenciatura em Teatro – tinham várias disciplinas compartilhadas. Iniciávamos nossa vida acadêmica ao lado dos alunos das três habilitações. Dada a esta especificidade pude cursar algumas disciplinas de Interpretação:

necessidade de experimentar outras possibilidades de criação cênica dentro da Escola de Teatro. O exercício didático final deste semestre foi a montagem e a apresentação do espetáculo teatral *Elogio à traição*, dirigido por Meran Vargens<sup>2</sup>. Esta montagem didática foi uma adaptação de dois textos de Chico Buarque: *Calabar e Gota d'Água*<sup>3</sup>. Neste processo de criação experimentamos unir em uma mesma encenação dois contextos históricos brasileiros bastante diferentes. Os alunos envolveram-se na criação e execução dos vários elementos configuradores da cena: desde a adaptação dos textos até a criação de cenário, figurino, adereços e maquiagem.

É comum ouvirmos nos corredores de teatro, quando uma encenação é a partir de um texto ou livremente inspirada em um texto da dramaturgia universal: *nossa... o autor deve estar se retorcendo no túmulo! Ou, não tem nada a ver com o texto!* Entretanto, no início do curso de Direção fui impulsionada a adaptar coletivamente dois textos, datados em contextos temporais diferentes, mas envolvendo a mesma temática: a traição – em grandes linhas, *Calabar* fala da traição política e *Gota d'Água* da traição amorosa.

Ao lado da formação na ETUFBA tive uma vivência paralela de aprendizagem: a Companhia de Teatro Os Bobos da Corte, na qual tive participação efetiva de 1998 a 2002<sup>4</sup>. Esta experiência marcou o meu encontro com a prática da improvisação como mola propulsora das minhas encenações, notadamente no uso desta técnica para a construção de Dramaturgia. Aqui comecei a considerar a parceria entre o diretor e os atores para a

---

Expressão Vocal e Preparação do Ator, por exemplo. Esta oportunidade de estudo ampliou as minhas possibilidades de diálogo com os atores dentro dos meus processos de criação cênica.

<sup>2</sup> Neste semestre, das 05 disciplinas obrigatórias (FCH002 – Estética, TEA278 – Artes Visuais I, TEA089 – Fundamentos do Espetáculo, TEA091 – Fundamentos da Dicção I e TEA278 – Fundamentos do Processo da Criação Cênica), 03 foram ministradas pela professora Meran Vargens. Ficávamos três manhãs inteiras da semana realizando um trabalho de formação intenso e criando elos poéticos para a criação final.

<sup>3</sup> “*Calabar: o elogio da traição*, foi escrita no final de 1973, em parceria com o cineasta Ruy Guerra e dirigida por Fernando Peixoto. A peça relativiza a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que ele preferiu tomar partido ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa. [...] Em 1975, Chico escreveu com Paulo Pontes a peça *Gota d'Água*, a partir de um projeto de Oduvaldo Viana Filho, que já havia feito uma adaptação de *Medéia*, de Eurípedes, para a televisão. A tragédia urbana, em forma de poema com mais de quatro mil versos, tem como pano de fundo as agruras sofridas pelos moradores de um conjunto habitacional, a *Vila do Meio-dia*, e, no centro, a relação entre Joana e Jasão, um compositor popular cooptado pelo poderoso empresário Creonte. Jasão termina por largar Joana e os dois filhos para casar-se com Alma, a filha do empresário. A primeira montagem teve Bibi Ferreira no papel de Joana e a direção de Gianni Ratto.”(CHICO..., 2008).

<sup>4</sup> A Companhia de Teatro Os Bobos da Corte iniciou suas atividades de pesquisa e criação como Projeto de Extensão ligado à Escola de Teatro Universidade Federal da Bahia em outubro de 1998. As atividades de pesquisa em improvisação no teatro têm três vertentes de atuação: a improvisação livre e de contato direto com a platéia, baseada em regras de jogos de interação teatral; a improvisação como processo criativo para o desenvolvimento e criação de espetáculos inéditos, o que inclui a criação de textos dramáticos; e a improvisação como método de construção de personagens e desenvolvimento técnico do ator. Em 2000, a Companhia desvincula-se da Universidade e passa a englobar, além de professores e estudantes da ETUFBA, atores, autores e diretores profissionais sem vínculo com esta instituição de ensino superior. A equipe é formada por um *núcleo fixo*, cujo trabalho é permanente, e um *núcleo flutuante*, que acompanha o processo como um todo, mas participa apenas de alguns projetos ou atividades. Fonte: Arquivo de Projetos da Cia, ano 1998.

construção da cena. Os Bobos da Corte configuram o meu “DNA artístico” por ser uma decisiva e *reverberante* referência na minha formação e construção como artista do espetáculo.

A observação da natureza teatral começou a ser por mim empreendida quando ainda era criança. O faz-de-conta, a imaginação, o espetacular e o extra-cotidiano – elementos que atuam tanto na re-significação da vida real quanto constroem e movimentam o imaginário, que é fruto do cosmos onde estamos inseridos – exercem sobre mim um fascínio, haja vista uma memória que me faz rir e pensar na importância do teatro na minha existência: quando tinha por volta de 4-5 anos, eu era apaixonada pelo “caminhão de coleta de lixo”, aqueles homens correndo, pegando os sacos e jogando no carro que girava, as luzes, a buzina, o cheiro, os sons, lembro-me bem deste espetáculo que acontecia, três vezes por semana, na frente da minha casa e que eu assistia sob encantamento pelo portão da garagem.

As observações da infância somaram-se às da adolescência e pelos caminhos que constroem o nosso percurso de vida, vim estudar Teatro na ETUFBA em 1995, Direção Teatral, com apenas 17 anos e vinda do sertão cearense, Sobral, região noroeste do Estado.

O mundo para a criação teatral foi paulatinamente se descortinando no decorrer do curso: tantos livros, tantas peças de teatro, tantas estéticas, formas, modulações de voz possíveis, iluminação, uma “carpintaria de cenário”, “rouparia de figurinos”, “banco de textos”. Professores que foram mestres, companheiros, orientadores e amigos.

O que eu tinha como vocação, desejo, vontade, foi sendo elaborado dia-a-dia na Escola de Teatro. Antes das técnicas apreendidas, eu tinha em mim, sem saber, um imaginário – movido pelas vivências e sensações, que tocava as minhas percepções preliminarmente e gerava os meus impulsos criativos. Todo um universo de teorias me foi apresentado e eu re-lia, também sem saber, estes conhecimentos comprovados e, mais uma vez sem perceber racionalmente, transformava-os a partir do meu percurso (história, cultura, memória e imaginação) e criava os meus próprios conhecimentos e sentidos para o processo poético. Várias possibilidades cênicas saltavam das páginas dos textos dramáticos. Aos poucos fui encontrando-me com a imaginação como fonte para a criação.

As Direções de Montagem na ETUFBA possibilitaram a formação profunda e extremamente significativa de meus conhecimentos – em constante estado de desenvolvimento. Em 1999, assinei a primeira direção, *Tambor de Damasco*, de Yukio Mishima. No início do semestre, fui ao “banco de textos” da Escola de Teatro procurar um texto para montar, ao invés de escolher o texto ele me escolheu, *Tambor de Damasco* caiu nos meus pés. A aceitação do mistério e a escuta da intuição, alavancadas pela consciência

criativa, são elementos do processo criativo que desenvolvi analiticamente nesta dissertação. Mesmo sem ter esta clareza, na época, aceitei o impulso e montei o espetáculo. Para esta primeira montagem interpus-me um desafio: dirigir atores experientes – Cláudio Cajaíba, Maria Schüller, Meran Vargens e Wilson Melo<sup>5</sup>. Nesta montagem comecei a compreender intuitivamente que é fundamental o estabelecimento de um elo poético entre os atores, diretor e equipe técnica.

Em 2000, termino a graduação com a encenação de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, tendo como atriz no personagem-título Jurema Penna<sup>6</sup>, *inesquecível*, que

---

<sup>5</sup> Pela Companhia de Teatro da UFBA, **Cláudio Cajaíba** atuou em: *Arlequim Servidor de Dois Patrões*, de Carlo Goldoni, direção Ewald Hackler em 1989. É bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1992), fez mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (1997) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Universidade Livre de Berlim (2005). Pela Companhia de Teatro da UFBA, **Maria Schüller** atuou em: *O Marinheiro*, poema dramático de Fernando Pessoa, direção de Jorge Gaspari em 1988; *Quase um Hamlet*, de Klaus Mazohl, direção de Ewald Hackler em 1991; *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, direção Deolindo Checcucci em 1995. Em 1997 atuei como atriz ao lado de Maria Schüller, em *Apenas Um Toque de Mãos*, com direção de Ney Wendell. **Meran vargens** é doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (agosto 2005) e Mestre em Teatro pela Goldsmiths College Univerity of London (1997), é atriz, diretora, coreógrafa e educadora. Professora da Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz e interpretação desde 1991. Criou, dirigiu e atuou em *Extraordinárias Maneiras de Amar* recebendo o Prêmio Copene de Teatro – Melhor Atriz – 2001. Pela Companhia de Teatro da UFBA, Meran Vargens atuou em: *O Sr. Puntilla e seu Criado Matti*, direção e roteiro Paulo Dourado em 1987. Como atriz atuou em “*Baile de Máscaras*” (2004), *A Hora da Estrela* (2004), *Brasil Pau-Brasil* (2002), *Isso Assim Assado no Inferno* (1998), *O Tambor de Damasco* (1999) (indicada como melhor atriz pelo Prêmio Copene de Teatro - 1999), *Brasil-Pau-Brasil* (2000) sob minha direção. Coordena a Companhia de Teatro Os Bobos da Corte dirigindo os espetáculos *Seu Bomfim* (2000), *D. Casmurro* (2000), *Gregório de Mattos* (2000), *Noites de Improviso* (1999), *Ocaso's* (1998). Foi integrante do grupo Los Catedráticos de 1990 a 1996. Com eles atuou, dirigiu e assinou o texto final do espetáculo *Bróder, Uma Odisséia Fantástica* (1994) indicado para o Prêmio Bahia Aplaudes – Melhor Espetáculo. Pela Companhia de Teatro da UFBA, **Wilson Mello** atuou em: *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, direção de Carlos Petrovich em 1982; *Pobre Assassino*, de Pavel Kohout, direção de Harildo Déda em 1983; *Ciranda*, de Arthur Schnitzler, direção de Ewald Hackler e Harildo Déda em 1984; *A Caverna*, direção de Paulo Dourado em 1985; *O Cego*, de Gustavo Ezequiel Etkin, direção Paulo Dourado em 1989; *Horário de Visita*, de Felix Mitterer, direção Ewald Hackler em 1994; *A Casa de Eros*, de Cleise Mendes, direção José Possi Neto em 1996 – espetáculo de comemoração dos 40 anos da ETUFBA; *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht, direção de Luiz Marfuz em 1998; *Eu, Brecht*, direção de Deolindo Checcucci em 1998.

<sup>6</sup> Jurema Penna nasceu em Alcobaça (extremo sul da Bahia) em 08 de dezembro de 1927 e morreu em Salvador, na Bahia em setembro de 2001. Foi atriz de personagens importantes de novelas e séries da televisão brasileira como *Irmãos Coragem*, de 1970, onde viveu a Indaiá; *O Homem que Deve Morrer* (1971), *Selva de Pedra* (1972), *Lampião e Maria Bonita*, *Jubiabá* e *Tereza Batista*. Jurema Penna dedicou 50 anos de sua vida à arte de representar e despediu-se dos palcos magoada com os diretores teatrais de Salvador. Deixou isso claro ao registrar seu depoimento no programa do espetáculo *Os Fuzis da Senhora Carrar*, o último de sua carreira, sob direção da jovem artista Cecília Raiffer. Até entrar em cena no início de 2001 para protagonizar essa versão para a peça do alemão Bertolt Brecht, a veterana atriz não recebia mais convites para trabalhar. Sentia-se esquecida em seus 50 anos de carreira. Talvez por isso Jurema tenha se comovido tanto com a personagem, algo explícito para quem a viu da platéia. Uma emoção sincera, que foi testemunhada pelos jovens atores com quem ela contracenou em seu último trabalho. Uma geração que sequer havia nascido quando a atriz estreou discretamente nos palcos, no final da década de 40, interpretando um garoto guia de cego na montagem *Auto da Graça e Glória da Bahia*. Jurema sempre cultivou um carinho especial por Janete Clair e Dias Gomes, casal expoente da teledramaturgia nacional. Durante anos, chegou a ser secretária particular de Janete que a escalou para alguns trabalhos na televisão, entre os quais o mega sucesso global *Irmãos Coragem*, onde atuou na pele da personagem Indaiá, a mãe da índia Potira (Lúcia Alves). [...] Ela recebeu alguns prêmios em seu percurso artístico, mas os sobrinhos pequenos quebraram boa parte das estatuetas em brincadeiras dentro de casa. Entre as que restaram nas prateleiras estão um Troféu Martim Gonçalves e um Bahia Aplaudes. Em 96, outra homenagem: no Dia

completava 50 anos de teatro, seu último espetáculo nesta vida. Nesta montagem experimentei fazer uma adaptação de texto, enxertei referências e criei uma atmosfera cênica mais lúdica. Martin Esslin (1979, p. 302), em *Brecht: dos males o menor*, escreve: “Brecht nota que esta peça é escrita na convenção ‘aristotélica’”.

O marido de Teresa Carrar, um pescador andaluz, foi morto no levante das Astúrias. Agora, no auge da Guerra Civil Espanhola, está inteiramente resolvida a manter o filho Juan fora da luta. O irmão da Senhora Carrar, um operário do Exército Republicano, vem para pedir uns fuzis que foram escondidos na casa pelo marido morto. Ele defende violentamente sua decisão de se omitir da guerra. Mas a neutralidade não é possível: pescadores trazem o corpo de seu filho, que fora metralhado enquanto pescava. Uma lancha nacionalista atirara nele, apenas porque usava um boné barato de trabalhador. A própria Teresa Carrar resolve partir para lutar contra Franco. (ESSLIN, 1979, p. 302)

*Os Fuzis da Senhora Carrar* é escrito dentro das unidades de ação, tempo e espaço. Toda ação desenvolve-se a partir da pressão exercida pelo irmão e pelos vizinhos contra Teresa Carrar para que ela entregue os fuzis que estão escondidos na sua casa. Quando a peça inicia-se, a personagem-título põe um pão no forno, quando ela recebe a notícia que o filho foi assassinado resolve, ela mesmo, ir para a guerra. O tempo da ação é o assar do pão e todas as cenas acontecem na casa de Teresa.

Para esta Direção de Montagem, deixei de lado o pudor de estar encenando um grande texto da dramaturgia universal e o adaptei às minhas necessidades poéticas. Os bombardeios eram materializados pelos atores que invadiam a casa da Senhora Carrar. No decorrer de toda a ação cênica as personagens andavam em círculos, quando a personagem-título resolve entregar os fuzis aos revolucionários, este círculo é quebrado e todos vão para a guerrilha. A história acontece na guerra espanhola de 1932, mas fiz várias citações espaço-temporais, como: mortes no MST, as declarações do AI-5, referências ao movimento racista do *ku klux klan*.

---

Mundial do Teatro, uma exposição de fotos, vídeos e artigos jornalísticos lembrou a sua trajetória profissional. No cinema, a atriz fez *Jubiabá* e *Mandacaru Vermelho*, ambos filmes dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. Afastada dos elencos baianos, Jurema Penna abraçou e desenvolveu, com apoio da Fundação Cultural do Estado, o projeto *Chapéu de Palha*, viajando pelo interior para mostrar às pessoas as variadas e autênticas manifestações artísticas da Bahia. O teatro popular lhe encantava tanto que ela chegou a enveredar pela dramaturgia, escrevendo peças como *Yemanjá* e o seu xodó *Bonequeiro Vitalino*. Pouco antes de morrer, aos 74 anos de idade, ela chorou no palco do ICBA vivendo a sua Senhora Carrar. Para a atriz, teatro sempre foi uma séria brincadeira de criança. Fontes: jornal *Correio da Bahia*, Comunidade Por Onda Anda?, Orkut, Blog Memória da TV, FUNCEB.” (JUREMA..., 2009)

O filho cresce, torna-se alado, subleva-se, queima sua bússola, cria atalhos, viaja para mundos não navegados na plêiade da casa materna<sup>7</sup>.

E... mais uma vez, “pelos caminhos que constroem o nosso percurso de vida”, em 2002, após dois anos de formada em teatro e questionando-me sobre as dificuldades financeiras de ser “gente de teatro profissional”, ingressei no curso de Direito da UFBA. Entretanto, no decorrer dos semestres do curso, entre códigos, doutrinas jurídicas e leis, a “música do caminhão de lixo” invadia minha memória. No hiato descobri, na falta, a presença do teatro em minha existência! Como diz Adriana Falcão (2001) no livro *Manias de explicação*: “Solidão [minha vida de acadêmica de direito e dona de casa], é uma ilha [eu] com saudade de barco [a expressão cênica]”

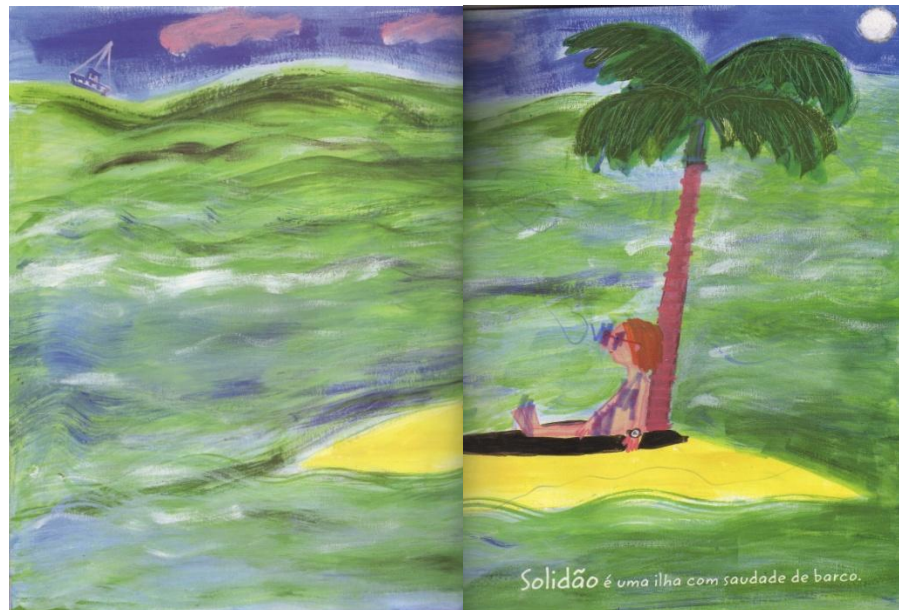


Figura 1 – Imagem do livro *Mania de Explicação* de Adriana Falcão.

No mover intermitente do percurso em andamento e construção de mim mesma, em 2004, volto para a *casa da infância*, para o teatro e para o meu sertão. Em Sobral, encontro artistas com muita vontade de trabalhar, criar, produzir. Artistas inventivos e um movimento teatral em fase de consolidação, entretanto por não existir, ainda, na região escolas de formação em artes cênicas, há uma busca por técnicas, métodos, modos de fazer “confirmados” pela história universal do teatro. Foi a partir deste contexto que comecei a compreender que a expressão artística é antes de tudo fruto da vivência: tocamos o mundo, o

<sup>7</sup> Fragmento do texto escrito por mim: apenas um devaneio-desabafo...ou um encontro comigo mesma!!! Texto na epígrafe da dissertação.

mundo nos toca, nos tocamos e nos expressamos para o mundo, *nada é mais apaixonante do que ver em um olhar o mudo desabrochar de um sentido.* (BARTHES, 1990, p. 280)

De maneira intuitiva passei a criar o *objeto* de desejo investigativo; e, no mesmo compasso da construção do *sujeito*, surgia a construção do *trajeto*, como *concha e caracol*: esse ser não constrói a casa para viver, mas vive para construir a sua morada; para sair, precisa primeiramente estar escondido. Mesmo que o *caracol*, como os demais seres vivos, seja fruto do caminhar evolutivo-genético, a imagem da *concha* traduz uma necessidade de solidão, nos remete a valores de repouso e fortaleza.

[...] a concha do caracol, a casa que cresce na medida exata de seu hóspede, é uma maravilha do Universo [...] expressa, na ordem do tato, a função de habitar. A concha proporciona um devaneio de uma intimidade inteiramente física. (BACHELARD, 1993, p. 125-129)

Para voltar a fazer teatro e pensar o meu fazer em teatro, precisei passar por um período de solidão artística (curso de Direito), é claro que este processo, mesmo tendo sido necessário, foi intuitivo.

Sempre observei o correr do rio nas terras do meu avô, que hoje configuram a casa paterna, localizada no sertão cearense. O rio está sempre no mesmo espaço, mas o seu mover depende do tempo presente: depende da estação, se estamos no verão ou no inverno. O verão é tempo de seca e espera de água, tempo de preparar a terra e plantar, tempo de alimentar sonhos. O inverno é tempo de cheia, as águas correm em abundância, chegam às vezes a ser violentas e a inundar plantações, podem até ficar bem próximas à soleira da casa ...

Há falta (momento de preparar) e abundância (momento de cuidar).

Como os rios do sertão, no percurso criativo, há tempos de abundância (inverno) e há tempos de estiagem de água (verão). Há tempos de criação incessante, mergulho em imagens poéticas que surgem em uma propulsão violenta, deixando o artista atônito com tamanha fruição de idéias e possibilidades. Mas, há tempos de estiagem, espera, reflexão das criações anteriores e preparo para novas idéias; e, por mais estranho e contraditório, a seca lubrifica os sonhos de criação, pois a rigidez da matéria possibilita a vontade de vencê-la, dominá-la ...

Formatando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem [artista/caracol] vem a se ordenar interiormente e domina-se. Vem conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas possibilidades essenciais. (OSTROWER, 1987, p. 53)

E o percurso continua construindo a existência...



Entre os anos de 2005 e 2007, já em Sobral, no decorrer dos processos criativos experimentados nesse período-lugar, percebi a reverberação da prática cênica vivenciada com Os Bobos da Corte. Logo no início do retorno ao teatro essa idéia era difusa, mas assim que coloquei a “mão na matéria expressiva” e entrei efetivamente na sala de ensaio, a memória corporal-imaginária desta experiência abriu possibilidades de encaminhamentos criativos; principalmente no que se refere ao processo de criação, por meio da prática do improviso, como elemento ativador da imaginação e do imaginário, para a criação de espetáculos e dramaturgia original.

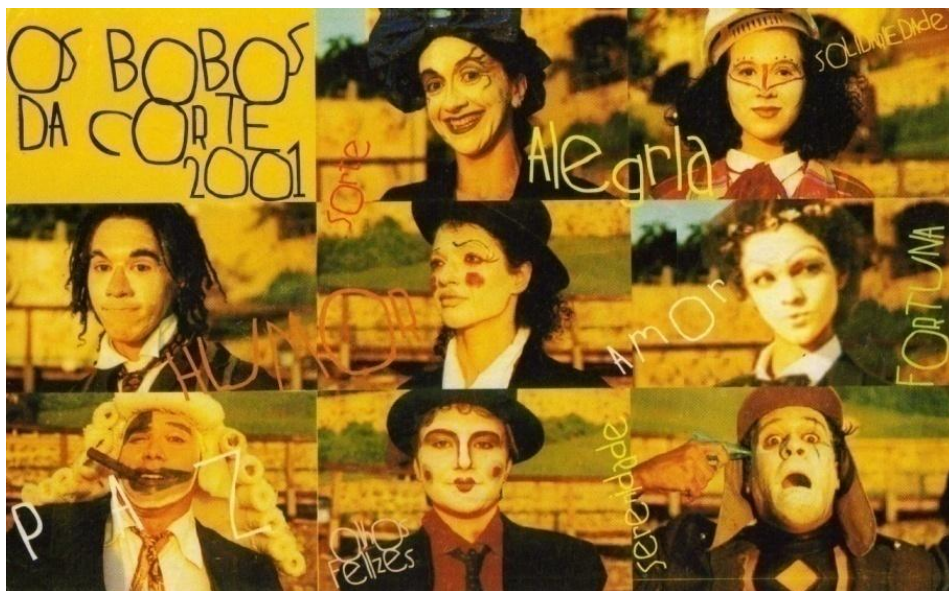


Figura 2 – Postal da Companhia Bobos da Corte. Artistas-fundadores da Cia (da esquerda para a direita, de cima para baixo): Nájla Andrade, Tatiane Canário, Fábio Vidal, Meran Vargens, Flávia Marco Antônio, Alexandre Luiz Casali, Cecília Raiffer e Caíca Alves. Especificação: peça gráfica de divulgação da Companhia de Teatro Os Bobos da Corte – cartão postal, 2001. Fotos: Zélia Uchôa. Fonte: arquivo pessoal.

Os exercícios de instalação e desenvolvimento de atmosferas poéticas<sup>8</sup> através da improvisação teatral, conhecimento vivenciado em Os Bobos, passaram a ser a minha matéria-prima para a construção da cena. O que era uma presença difusa de referencial poético ganhou materialização teatral na concepção e criação do espetáculo *Irremediável* (2007), dirigido por mim – cujo processo criativo é objeto de estudo da presente dissertação.

Quando entramos na sala de ensaio pela primeira vez (eu, Luiz Renato e Jander Alcântara – os atores-criadores do *Irremediável*), tínhamos um tema-base (a concepção-inicial) e nada de dramaturgia ou estética de encenação pré-estabelecidas. Com as sessões de

<sup>8</sup> Construção de um campo imaginário de atuação, dentro da sala de ensaio, a partir de um estímulo inicial: imagem, música, fragmento de texto etc.

improvisado sobre a idéia-imagem-inicial (*a existência aprisionada do homem contemporâneo*) construímos colaborativamente o espetáculo.

Neste processo ativamos, instalamos e desenvolvemos o que hoje compreendo como estado de prontidão coletivo para a construção da cena. Esta maneira de ser-estar na sala de ensaio, no decorrer do movimento criativo, abre um mover incessante de imagens poéticas em reverberação, através do mergulho nas propostas nascentes que abre as portas de acesso para a configuração da cena.

Como *caracol* (encenadora) dentro da sua *concha* (o processo de criação do *Irremediável*), comecei a observar que o meu “DNA artístico” estava ancorado na Companhia de Teatro Os Bobos da Corte. Com essa percepção, cada vez mais consciente e com o andar no meu percurso artístico (recorte no processo de criação do espetáculo *Irremediável*), comecei a construir o *objeto* de desejo investigativo: *analisar um procedimento de criação teatral movido pela descoberta da materialização cênica de uma imagem propulsora*.

O ponto inicial do processo em estudo é a concepção de uma imagem propulsora que foi cultivada (materializada cenicamente) na sala de ensaio. Neste processo é fundamental treinar a escuta das inspirações (nascidas pela imaginação conectada ao imaginário) e a intuição (fruto da vivência e percepção). Durante este caminho criativo há um princípio-fundamento: o desenvolvimento da consciência criativa, apta a ouvir as inspirações e intuições, a conduzir a descoberta e a possibilitar o trânsito entre a realidade cotidiana e a realidade imaginária para a criação de um mundo cênico.

O estudo dos documentos processuais moveu mais uma vez o processo de criação do *Irremediável*, mas com uma grande diferença. Agora, eu conhecia com intimidade as duas extremidades do processo: a concepção da idéia inicial e o espetáculo entregue para a fruição – com seres ficcionais e materialidade cênica, marcas, sonoplastia, iluminação, figurinos: a estética de encenação já estava concluída e já havia sido experimentada com a presença do público. Em outras palavras, no decorrer desta análise eu conhecia a imagem propulsora e conhecia a sua materialidade cênica, restava-me compreender os meandros do percurso criativo que eu percorri lado-a-lado com os atores durante o calor da criação.

Para estudar um processo de criação já finalizado usei como ferramenta de pesquisa os estudos da *Crítica Genética*<sup>9</sup> no que tange à ampliação da arte para além dos “arquetipos construídos”. A análise dos rastros (os documentos processuais: rascunhos, desenhos,

---

<sup>9</sup> Veja no Apêndice A o artigo *Uma morfologia cênica em rastros reverberantes* (FERREIRA, 2008) que escrevi sobre o uso da Crítica Genética para a análise do processo criativo do espetáculo teatral *Irremediável*. Este trabalho é uma espécie de gênese da Seção 2 desta pesquisa.

fotografias, anotações, copiões etc.), deixados ao longo do procedimento criativo, vasculha os porões laboratoriais da criação e constrói uma “arqueologia” da obra de arte. Para Cecília Salles, o estudo desses rastros indica “vestígios” deixados pelo artista e “oferecem meios para capturar fragmentos do pensamento criativo” (SALLES, 2004, p. 19)

Quando estava dentro do processo eu seguia a imagem propulsora e a configurava em cena diariamente. Testava com os atores as possibilidades de seu encaminhamento e desenvolvimento poético para a construção da cena. Descobria os elementos que a materializariam em espetáculo durante o encontro (processual) com as idéias que nasciam a partir do cultivo desta imagem. A obra revelava-se dia-a-dia na sala de ensaio.

No processo os encontros com a intuição e inspiração possibilitaram as nossas descobertas poéticas, mas elas me pareciam turvas, fugidias e vaporosas. Por isso, talvez, escrevi no programa do espetáculo: *entre idéias e questionamentos, íamos encontrando o caminho, e o percurso não foi linear, tínhamos mais incertezas do que pontos centrais.*

Entretanto, quando comecei a mover (mais uma vez) o processo em busca de respostas, a primeira surpresa saltou dos rastros do processo. A partir da análise dos documentos, conhecendo o início e o fim do processo, observei que todos os sentidos captados pela intuição já mapeavam as significações futuras da obra. Um percurso silencioso e sutil já delineava o espetáculo que seria entregue ao público.

Fayga Ostrower alimenta esta idéia quando diz que o artista só sabe o que estava a procurar quando fica diante da obra construída. Os elementos criativos (imagens, idéias, fragmentos de referências), no caminho construtor, são repletos de sentidos não capturados prontamente pelo raciocínio lógico-analítico, sendo necessária uma consciência sensível, alerta para todas as hipóteses que vão surgindo, sendo testadas e, se escolhidas, configuradoras da obra em andamento.

Esta consciência sensível aponta para o *deixar a obra falar por si no decorrer da sua criação e elaboração*. Tal permissão advém da compreensão de que o percurso construtor da obra cênica é hipotético, repleto de labirintos e encruzilhadas que são testados, vencidos e gerados a partir de escolhas. Por isso, quiçá, a idéia de uma “poética de ensaios” ou um “cemitérios de idéias”.

As escolhas processam-se, nesse ato criativo, pela corporificação da imagem propulsora. Esta corporificação se processa simultaneamente de duas maneiras: na corporeidade dos atores-criadores e nas relações cênicas que nascem a partir da corporificação da imagem poética; ambas são tecidas, impulsionadas e colhidas pelo diretor-criador.

Para Chekhov a imaginação opera no trânsito entre a criação da imagem e a incorporação desta imagem para a elaboração da realidade cênica. A partir das experiências vividas no próprio corpo, ou seja, as sensações e sentidos despertados nesta matéria expressiva (carne), somos capazes de acessar a essência da obra que está sendo erguida pelas experiências que nos constroem enquanto indivíduos-coletivos. Experimentamos a imagem propulsora na nossa corporeidade.

O acesso à essência da obra é possível pelo treino da escuta das intuições e inspirações que nascem da relação corpo e imagem. Se vivenciarmos essas sensações na nossa carne, tocaremos nas nossas capacidades de imaginação e nas nossas referências de imaginário com toda a corporeidade a nós inerente, voltada neste processo para a construção da cena.

Os estudos empreendidos por Gaston Bachelard acerca da *fenomenologia da imaginação poética* foram visitados no decorrer desta pesquisa e auxiliaram na compreensão deste ato de criar imagens para a construção da obra. Para Bachelard, a liberdade de poder imaginar, simplesmente sonhar (intuir) uma matéria, tonifica a vontade de materializar um devaneio em linguagem. Primeiro precisamos estar aptos a imaginar materialmente (buscar possibilidades de construção) para depois podermos imaginar formalmente (elaborar o impulso, no nosso caso a montagem-criação do espetáculo).

O autor em referência compreende que as imagens poéticas têm *significação poética*, ou seja, são “novas”, “puras” e propulsoras da configuração de uma idéia em matéria expressiva. “Trata-se de passar, fenomenologicamente, [...] para imagens que a vida cotidiana não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não vivido”.(BACHELARD, 1993, p. 16)

Em *A poética do devaneio*, Bachelard sugere um encontro profícuo entre o poeta e o leitor, o primeiro cria a imagem, o outro passa a habitar a obra do poeta como se ela fosse uma criação própria. Esse sistema de inter-relação é possível pela novidade da imagem poética, cada palavra abre um universo de percepções, analogias e sentimentos. É estabelecido um diálogo constante, um lança os impulsos iniciais e o outro apropria-se dessas referências segundo sua óptica de vida, experiência e vivência.

A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é em vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um antecedente, como uma conquista positiva da palavra [...] em sua novidade, abre um porvir da linguagem. (BACHELARD, 2006, p. 3)

Aprofundando um pouco mais o conceito de imagem poética, proposto por Bachelard, e o alargando para a linguagem teatral, quando conseguimos colher a imagem propulsora,

todas as nossas percepções voltam-se para este ponto-central e começamos a pôr em movimento o processo de criação de uma “nova” realidade, ou seja, iniciamos a construção da realidade cênica através da corporificação dessas imagens na corporeidade dos artistas-criadores e das relações que nascem desta corporificação.

De mãos dadas com estas referências – análise dos rastros processuais do *Irremediável* (Crítica Genética – Cecília Salles); o desenvolvimento da consciência criativa para a compreensão do caminho que leva uma idéia à materialização expressiva (Criatividade e Processos de Criação – Fayga Ostrower); a incorporação de imagens poéticas pelo aguçar da capacidade de imaginação (Criação e incorporação de imagens – Michael Chekhov); a liberdade para a construção de uma nova realidade a partir da criação de imagens poéticas (Fenomenologia da Imaginação Poética – Gaston Bachelard) – mergulho no processo de criação do espetáculo *Irremediável* com o intuito de encontrar e analisar os elementos construtores desse procedimento poético de espetáculo teatral.

Ao longo desta dissertação vou encontrando os fios que tecem esta poética: imaginário, imaginação e improvisação.

Na Seção 2 desta dissertação - O Processo de Criação do Espetáculo Irremediável: o despertar de uma poética movida pela materialização cênica da imagem propulsora – faço a análise do processo de criação deste espetáculo e começo a compreender que a criação cênica move-se a partir do trânsito entre a realidade cotidiana e a realidade imaginária. O ponto inicial da poética em estudo é a criação da imagem propulsora. Esta imagem, por sua vez, acenderá todas as possibilidades de configuração cênica a partir da prática da improvisação e incorporação das imagens poéticas.

Na Seção 3 – A Tessitura Sutil do Processo de Criação Movido pelo Tateio Lúdico – considero que as escolhas poéticas do artista são profundamente interligadas às suas referências de vida e percurso de construção. Vivências que constroem o olhar e a individualidade criativa. Vivências que carregam a matriz poética do artista em intercessão com o cosmos onde habita. Vivências que ficam marcadas na carne expressiva. Quanto o artista desenvolve a capacidade de compreender as suas referências tem a possibilidade de compreender melhor suas percepções e intuições, pois passa a envolver-se com a sua consciência criativa.

Na Conclusão analiso como o imaginário, a improvisação e a imaginação tecem o cultivo da imagem propulsora, no decorrer dos ensaios, para a criação do círculo mágico do faz-de-conta. Somos imaginários e somos carne. A capacidade de imaginar e improvisar revela a obra ao criador no decorrer do seu processo de construção, através da instalação e

desenvolvimento da consciência criativa, fruto da sua vivência – fator que possibilita as escolhas de procedimento poético.

Movida pelo desejo de compreender o procedimento criativo que escolhi intuitivamente como possibilidade de acesso cênico às minhas inquietações de artista, busquei deslindar e conhecer a sua natureza poética. Justifico esta escolha de estudo e pesquisa por compreender que antes das idéias, técnicas e originalidade, é necessário verificar de onde, como e por quais motivos os conhecimentos vão sendo gerados, processados e transformados em sabedoria. Técnicas dissociadas do fazer são meras informações, e informação é diferente de saber.

Um conhecimento experimentado ilumina e ativa o percurso criativo do artista, lança células para a discussão coletiva e contribui para a construção do pensamento e do fazer teatral.

## **2. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO IRREMEDIÁVEL: O DESPERTAR DE UMA POÉTICA MOVIDA PELA MATERIALIZAÇÃO CÊNICA DA IMAGEM PROPULSORA**

*Talvez o nosso espetáculo seja mais uma “poética de ensaios”  
do que propriamente obra de arte e ponto final! [...]*  
*O processo de criação foi constantemente elaborado a partir de uma “imagem vaporosa”,  
inspiração que gerava desejo de materialização,  
da intuição cuidadosamente observada e sentida,  
entre idéias e questionamentos,  
íamos encontrando o caminho,  
e o percurso não foi linear,  
tínhamos mais incertezas do que pontos centrais.  
[...] Quando começamos os ensaios o texto não existia,  
não havia situações, conflitos ou seres ficcionais.  
Apenas uma idéia vaga do que queríamos...  
várias hipóteses foram levantadas  
e diferentes possibilidades vislumbradas em milésimos de segundo,  
para logo em seguida serem descartadas...  
Ensaio-a-ensaio  
a imagem fugidia ganhava consistência,  
os seres ficcionais ganhavam vida e expressão...*

*Cecília Raiffer, 2007<sup>10</sup>*

*Irremediável* é um espetáculo de teatro criado na cidade Sobral, CE, com processo criativo de agosto de 2005 a abril de 2007, incluindo nesse período: a elaboração do projeto de encenação, concepção, criação – práticas laboratoriais, sessões de improviso para a criação das cenas, construção da dramaturgia original, ensaios, montagem técnica – e primeira temporada. A produção financeira foi viabilizada pela contemplação no Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz 2006.

Estreou em 11 de abril de 2007 no Theatro São João (Sobral, CE), circulou por várias cidades cearenses, participou de três festivais de teatro<sup>11</sup>, ganhou 05 prêmios no XVIII Festival de Teatro Amador de Acopiara, CE: melhor direção, melhor conjunto cênico, melhor ator (Luiz Renato), melhor iluminação (Maicon Rocha) e melhor sonoplastia (Daniel Glaydson).

Conforme escrevi na Introdução desta Dissertação, *Irremediável* é o espetáculo que marca a minha volta para “o fazer” e o “pensar” teatral após uma pausa de três anos nas

---

<sup>10</sup> Fragmento do programa do espetáculo *Irremediável* (2007). Nos anexos estão: o Programa do espetáculo (ANEXO A) e o DVD do espetáculo *Irremediável* (ANEXO B).

<sup>11</sup> XVIII Festival de Teatro Amador de Acopiara, CE, de 14 a 21 de julho de 2007; XIV Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga, CE, de 14 a 22 de agosto de 2007; 9ª Mostra Sesc Cariri Das Artes, CE, de 10 a 16 de novembro de 2007.

produções artísticas. Por ser fruto de um tempo necessário de estiagem, é um divisor de águas na minha vida como criadora cênica. Como no verão, os rios do sertão esperam pelas enxurradas do inverno, pois a seca lubrifica e gera a coragem para a materialização dos sonhos criadores, a concepção e a criação desse espetáculo teatral geraram em mim o desejo de compreender analiticamente o seu processo de construção.

Vários pontos de percepção acenderam-se após a criação deste espetáculo. Comecei a me perguntar quais foram os fatores poéticos que nos fizeram (eu, a condutora do processo, e os atores co-criadores do espetáculo) seguir (cultivar) a imagem propulsora como bússola para a construção cênica: **a prisão irremediável do homem contemporâneo – aprisionado, vigiado e perdido na terra que gira.**

Esta imagem propulsora foi criada a partir da união de:

[...] três pontos iniciais inspiradores, três linhas paralelas [...]: *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht – a certeza que a terra não é o centro do universo e que as estrelas não estão presas a uma esfera de cristal abala as convicções da humanidade; *Vigiar e punir* de Michel Foucault – somos diuturnamente vigiados, conduzidos e elaborados pelo sistema que obriga, sufoca e desnatura; *O Mito de Sísifo* de Albert Camus – a humanidade carrega absurdamente uma pedra para o cume de uma montanha, quando lá chegamos, “a pedra sempre rola” e tudo começa novamente. Quando a razão deixa de ser razão e o homem perde-se de si, dos seus sonhos, da sua vida. Quando a certeza da existência de bilhões de sóis e bilhões de galáxias é comprovada. Quando o humano deixa de ser humano... Realidade irremediável da vida.<sup>12</sup>

No início do processo de ensaios era inexistente o texto escrito em palavras, desconhecíamos as situações, os possíveis conflitos e os seres ficcionais-cênicos, tínhamos apenas uma “imagem vaporosa” que seria cultivada e desenvolvida para a cena. Na minha formação universitária, os estudos de criação cênica eram interligados aos estudos da dramaturgia universal, é como se o texto escrito movesse a criação das cenas. No processo do *Irremediável* era justamente o contrário, a criação das cenas era o suporte para a criação do texto e o amadurecimento da concepção. As palavras escritas só faziam sentido dentro da cena. Acredito que a dramaturgia desse espetáculo é específica para esse espetáculo. Só faz sentido dentro desse espetáculo. Foi criada para o *Irremediável* no decorrer da sua construção<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Texto extraído do programado espetáculo. Nos Anexos C, D e E estão os fragmentos das referências usadas como pontos de inspiração para a construção do *Irremediável*, respectivamente: *Vida de Galileu* (BRECHT, 1992, v. 6), *Vigiar e punir* (FOUCAULT, 2004) e *O mito de Sísifo* (CAMUS, 1989)

<sup>13</sup> O Anexo F é a última versão da dramaturgia do espetáculo *Irremediável*.



No final do processo de criação do *Irremediável* vários questionamentos surgiram: Como os elementos cênicos foram sendo criados e elaborados a partir de uma imagem inicial? Que estratégias de criação foram desenvolvidas nesse processo? Por que eu tinha a impressão que antes de ser um espetáculo feito para a fruição do público o *Irremediável* era uma “poética de ensaios”, um “cemitério de idéias”<sup>14</sup>, conforme escrevi no programa do espetáculo? Como se acessa um movimento criador através do teste de hipóteses? Finalmente, como criar um espetáculo cênico a partir de uma concepção – idéia – imagem, sem personagens iniciais, sem conflito, sem certezas estéticas, sem proposta específica para a encenação? Como aceitar o mistério e seguir a intuição como mapa?

Para responder a tantos questionamentos e compreender as matrizes desse processo criativo, debruicei-me na análise do seu procedimento poético através dos documentos processuais do espetáculo (anotações, entrevistas com os atores e leitura das seis versões do texto escrito). As versões do texto ancoravam a criação cênica, delineavam as cenas à medida que as relações cênicas iam sendo estabelecidas no decorrer dos ensaios. Cruzei estas informações com os autores que embasam teoricamente esta dissertação: Fayga Ostrower, Cecília Salles, Gaston Bachelard e Michael Chekhov. Em seguida, levantei os pontos matriciais do processo em foco: conexão de imaginários, ativação da capacidade de imaginação e tateio improvisacional na sala de ensaio. Entretanto para que esse sistema criativo seja instalado é necessária a predisposição poética de caminhar rumo ao desconhecido, aceitar o mistério da criação, deixar que a obra fale por si no decorrer da sua materialização em linguagem poética.

## 2.1 UMA INVERSÃO DE FATORES

Esta pesquisa analisa o ato de transformação de uma imagem propulsora em espetáculo teatral. Entretanto, peço licença para inverter a ordem dos fatores. Antes de

---

<sup>14</sup> A sensação de um “cemitério de idéias” vem do fato de ter percebido que ao longo do processo várias possibilidades de cena foram criadas, algumas desenvolvidas e outras esquecidas. Entretanto, todas estas idéias construíram a poética do espetáculo na medida que ampliaram a superfície de realização cênica. “Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades [...] Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente também existiam. Temos que levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades [...] Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. [...] A cada etapa o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova alternativa. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso o criou.” (OSTROWER, 1987, p. 26-27)

analisar o processo de criação, vou apresentar o ponto final<sup>15</sup>, ou seja, a materialidade expressiva que compôs o *Irremediável*. Faço essa escolha por entender que a materialidade expressiva do espetáculo carrega em si as suas marcas processuais. Acredito que os registros visuais e o cruzamento com as referências dramático-cênicas do espetáculo auxiliarão na compreensão da análise posterior do processo.

É necessário ressaltar, ainda, que todos os elementos cênicos que serão apresentados foram criados inteiramente na sala de ensaio. No início do processo existia a concepção inicial para a encenação, mas durante a criação do espetáculo esta célula foi profundamente modificada, e a essência proposta foi materializada teatralmente:

**Aprisionados, vigiados e perdidos na terra que gira** [...] o projeto de montagem teatral – Irremediável – é profundamente inspirado em **Vida de Galileu**, de Bertolt Brecht; a teoria do **sistema panóptico** de conduta coercitiva, analisada Michael Foucault; **O Mito de Sísifo**, de Albert Camus. [...] O ponto angular deste espetáculo é a **fragmentação da identidade do humano** na pós-modernidade e a busca de sobrevivência dentro do sistema panóptico. [...] A encenação terá uma **atmosfera claustrofóbica**, explorará a seguinte idéia: a vida é uma enorme prisão, os seres humanos são constantemente vigiados, têm de seguir regras precisas de conduta social, suas identidades são fragmentadas, tentam intensamente libertarem-se da coerção através das mudanças e transformações corpóreas (tatuagens, mutilações, plásticas, cirurgias transexuais, cultura de extremos), mas **não há saída, todo esforço é inútil**. Esta montagem tem como metodologia de criação: a pesquisa de linguagem cênica ancorada em um processo de intervenções públicas – já iniciado com a intervenção na Boulevard do Arco do Triunfo, em Sobral, dia 26 de agosto de 2005, 20h, domingo<sup>16</sup>; **criação coletiva da dramaturgia** através da **leitura de textos** – Brecht, Camus, Foucault, Stelarc – **que poderão ser usados na dramaturgia** do espetáculo; inspiração em filmes – 1984, Kill Bill, A Cela, O Show de Truman, O Caçador de Andróides, Matriz-trilogia e Efeito Borboleta; e **improvisações** a partir destas vivências e estudos.<sup>17</sup>

A concepção era um universo de possibilidades como podemos observar na leitura deste fragmento do projeto de montagem. Os grifos destacam a formação da imagem propulsora e a metodologia para a encenação, traçadas por mim. Entretanto, quando escrevi o projeto de encenação e criei o espetáculo em colaboração com os atores, desconhecia a existência – conceitual e poética – desta imagem como bússola para a criação.

<sup>15</sup> Mostrarei o espetáculo a partir de fotografias da encenação. Todas as fotografias que serão expostas neste subitem são imagens do espetáculo *Irremediável*, captadas por Hudson Costa, no Teatro São João localizado na cidade Sobral, CE, em abril de 2007 e pertencem ao meu arquivo pessoal.

<sup>16</sup> Na seção secundária desta dissertação, 2.2 O surgimento da Imagem Propulsora: a tessitura da concepção inicial, faço a análise desta intervenção.

<sup>17</sup> Fragmento do Projeto de Montagem do espetáculo *Irremediável* contemplado no Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz 2006.

Há pontos da concepção que foram transformados, como por exemplo: ao invés de adentrarmos na idéia das modificações corporais como fuga da realidade, preferimos usar a metáfora da construção de um delírio – a preparação incessante de objetos e seres imaginários como “exército” para a fuga, ao lado da idéia de fuga pela ingestão de psicotrópicos.

No primeiro ensaio desconhecíamos a dramaturgia, as personagens, a estética da encenação – luz, som, adereços, figurinos que deram materialidade às idéias iniciais. Entramos na sala de ensaio com as idéias do projeto de montagem.

O espetáculo foi inteiramente centrado na expressão físico-vocal dos atores-criadores, a platéia compunha o espaço cênico e a ação acontecia em uma área de 3m<sup>2</sup>. Dois rapazes de aproximadamente 20 anos, sem identidade precisa, estão presos em uma espécie de cubo fictício e são constantemente vigiados. A natureza da prisão, o local onde se encontram, o tempo e a época da ação cênica são indeterminados.

A dramaturgia foi construída por mim a partir das proposições colhidas na sala de ensaio durante o processo de criação do espetáculo, conduzido por práticas improvisacionais que propiciaram a conexão entre os universos artísticos dos autores-criadores do espetáculo, Jander Alcântara, Luiz Renato e eu.

A título de ilustração apresento algumas imagens do espetáculo, espaço cênico, elementos de cena e iluminação (atmosfera) que materializaram poeticamente o espetáculo *Irremediável*.



Figura 3 – Cena: O Caminho para a *Cidade das Portas*. Luiz está no chão e sustenta Jander.

Um rapaz (o Cego) espera o *vento que sopra do norte* e passa toda a ação cênica construindo *bonecos, barcos e caixas de papel* para serem colocados no *rio que corre* quando o esperado *vento* chegar. Todos estes elementos são imaginários, menos o *rio* que é materializado por um pequeno refratário de vidro com um barco de papel dentro, pendurado por um arame. O outro rapaz (o Aleijado) apresenta surtos psicóticos, toma vários remédios, fala do universo e das estrelas – “elas estão livres e sem amarras”; quer ir para a *cidade das portas*, mas ao contrário do outro rapaz não produz possibilidades de saída.

Finalmente o *vento* chega, os dois rapazes vão para a sonhada *cidade das portas*, mas são bombardeados pela platéia – o público lança nos atores bolas – e o barco que estava no *rio que corre* – no refratário de vidro – é queimado por um dos atores, a luz cai em resistência, a sonoplastia continua até a última centelha, silêncio e fim!



Figura 4 – Última cena: O fogo nos Barcos de Papel.



Figura 5 – O espaço cênico.

Os atores ficavam circunscritos no quadrado central e os espectadores sentados em almofadas e cadeiras. Tanto os atores quanto o público ocupavam o espaço do palco. As bolas ficavam entre as almofadas e na última cena eram arremessadas contra os atores pela platéia. As operações de sonoplastia, iluminação e a contra-regragem eram cênicas, os técnicos estavam na platéia e faziam parte da ação cênica. A mesa de luz e o *notebook* plugado a uma pick-up (para a sonoplastia) eram objetos cênicos. No centro-alto da fotografia está uma sombrinha que materializava poeticamente o universo. À direita está preso um refratário de vidro, com um barco de papel dentro, uma metáfora ao *rio que corre*.



Figura 6 – Jander e o *Universo*. Nesta imagem Jander manuseia o universo: “as estrelas estão livres e grande viagem”.



Figura 7 – Luiz e o *Rio que Corre*. Esta imagem conta a esperança pela chegada do vento que sopra do norte, no primeiro plano está a metáfora ao *rio que corre*.

Em alguns momentos, a iluminação era fechada nos atores, reforçando a idéia de prisão e atmosfera claustrofóbica. Em outros instantes a platéia era posta em cena, todos ficavam iluminados e os atores contracenavam com o público.



Figura 8 – Cena dos Corredores. Luz apenas nos atores. “Os relógios não param! Parem! Eles estão em todos os cantos... indicando a hora de entrar, sair e ficar...”.



Figura 9 – Cena As Estrelas. A platéia entra na ação cênica. “Se as estrelas estão presas no céu... elas piscam porque estão pedindo ajuda. Não! Eu não quero ir para o céu. Ele devora tudo, até as estrelas”.



Figura 10 – Cena O Rio que Corre. “Será que vocês querem mesmo sair daqui?” A platéia é iluminada, entra na ação cênica, o ator contracena com o público.



Figura 11 – Cena Final: O incêndio. A platéia é mais uma vez iluminada. O Vento chega, mas o Barco é incendiado.

## 2.2 O SURGIMENTO DA IMAGEM PROPULSORA: A TESSITURA DA CONCEPÇÃO INICIAL

O processo de criação do espetáculo *Irremediável* foi de agosto de 2005 a abril de 2007. Conforme já explicitado este espetáculo foi produzido após uma pausa nas minhas criações teatrais e marca um reencontro com a minha cidade de origem.

Quando voltei para Sobral, em 2005, ainda estudante de direito, movida pelo desejo de experimentar linguagens cênicas variadas e encontrar um procedimento condizente com as minhas aptidões artísticas. Comecei, então, a montar um grupo de estudos e práticas teatrais. Em dois anos de desenvolvimento, o grupo criou três trabalhos artísticos, todos realizados em Sobral: uma intervenção performática (*Fragmentos* – 2005) e dois espetáculos teatrais (*Duas Vidas, Um Grande Amor* – 2006 e *Irremediável* – 2007).

Para a criação dessas produções passei um tempo unindo artistas, oferecendo oficinas e criando elos poéticos para a construção dos trabalhos. Com o processo de criação dos espetáculos teatrais o grupo passou a ser constituído por três membros-fixos: Luiz Renato (ator e coordenador), Jander Alcantara (ator) e por mim, Cecília Raiffer (diretora, atriz e coordenadora). A partir do processo de construção do *Irremediável* nasceu o nome do grupo: Engenharia Cênica.

Acredito que esta dissertação me ajudará a compreender melhor a natureza desse procedimento criativo, aprofundará as minhas percepções no decorrer dos processos criativos futuros, nos quais espero amadurecer e desenvolver esta prática de criação cênica. A primeira grande chave desse procedimento, encontrada ao longo da pesquisa, é *o estabelecimento de elos entre os artistas criadores*.

Esses elos são encontros de desejos expressivos, elos de intimidade poética para a construção do círculo mágico do mundo cênico, uma espécie de pactos silenciosos entre individualidades criativas que se tocam e se nutrem mutuamente. Como passei um longo período distante da criação cênica e estava voltando para a minha cidade de origem após dez anos, senti a necessidade – intuitiva – de estabelecer elos com os artistas da cidade, por isso organizei as oficinas e me interpus a necessidade de criar coletivamente uma performance.

A intervenção performática *Fragmentos*<sup>18</sup> aconteceu no dia 26 de agosto de 2005, às 20 horas, domingo à noite, na principal avenida da cidade Sobral: Boulevard do Arco do Triunfo. Reuni um coletivo de quinze pessoas para criar a intervenção, composto por atores,

---

<sup>18</sup> Este trabalho faz parte do processo criativo do *Irremediável* conforme o fragmento do projeto de encenação apresentado na folha 32 desta dissertação.



artistas plásticos, estudantes universitários de cursos variados, antropóloga, fotógrafa, escritor, gestora cultural, estilista e operária, todos com experiência em trabalhos cênicos amadores ou profissionais<sup>19</sup>. Das quinze pessoas, dez participaram da performance e cinco estavam na estruturação e documentação do acontecimento. Havia uma diversidade de “imaginários unidos” em torno de uma realização cênica e esta especificidade abria várias possibilidades para práticas posteriores.

Quando estava preparando *Fragments*, ainda não tinha consciência que ela era uma reverberação da minha experiência com Companhia de Teatro Os Bobos da Corte, desde a elaboração na sala de ensaio à materialização expressiva da performance. Com o desenvolvimento desta pesquisa, passei a observar que os meus trabalhos são profundamente inspirados nas conduções criativas dos espetáculos de Os Bobos da Corte, ou seja, esta experiência reverbera fortemente no procedimento que estou estudando e buscando desenvolver.

Esta “matriz” ou “impressão digital” ou “DNA artístico” foi construído pela vivência produtiva em Os Bobos da Corte (durante os anos 1998 e 2002, período no qual tive participação ativa) e é processado nas minhas vivências criativas principalmente no fator: ENCORAJAR para REVELAR as possibilidades de CRIAÇÃO através do estabelecimento de ELOS de IMAGINAÇÃO para a construção do mundo da CENA.

A performance *Fragments* foi estruturada em três ações consecutivas (O Surgir, O Tecer, O Desaparecer). Para o desenvolvimento cênico desta performance, houve a instalação de pontos de apoio (conhecidos pelos artistas e desconhecidos pela platéia) que balizaram a dinâmica de ocupação espacial da cena. Criei uma espécie de roteiro de intenções para as ações cênicas a partir da oficina que ministrei para os artistas que fizeram parte da performance.

Este trabalho foi realizado a partir dos jogos de improviso de Os Bobos da Corte e teve como foco principal de atuação os exercícios de consciência – instalação – desenvolvimento

---

<sup>19</sup> Peço permissão para fazer uma pequena digressão. Mas, o que é ser amador? E, o que é ser profissional de teatro no sertão nordestino do Brasil? Um dia aprendi (e desculpem-me a rima chula) que *ser amador é amar o que se faz e o fazer por amor apesar de toda a dor*. Por outro lado, a etimologia da palavra profissão significa: do latim *professione*, “ato ou efeito de professar; declaração pública que alguém faz de sua maneira de pensar; modo de vida; condição social; [...] ofício”. Aprendi o significado da palavra profissão com o meu pai, Benedito Genésio Ferreira, padre casado, sociólogo e professor universitário, em uma das nossas conversas sobre a vida, notadamente quando retornei a ser uma artista da cena profissional. Ser artista de teatro, no sertão nordestino ou em um grande centro do Brasil, é criar na consonância dessas duas esferas de atuação: somos amadores e profissionais, nos construímos enquanto artistas dentro do nosso percurso de criação. Apesar de todas as dificuldades (escassez de incentivos, platéias esvaziadas, por exemplo), nosso trabalho não tem escolha, precisamos professar ao mundo nossos devaneios-fé que brotam na intermitência das águas dos rios.

do estado de prontidão para a construção da cena, por meio da ativação da imaginação e atuação da técnica da improvisação através do jogo teatral. Estes exercícios ativam um campo de forças imaginárias (atmosferas poéticas) e deixam em estado de conexão o diretor e os atores. Qualquer movimento, olhar, gesto ou palavra de um reverbera fortemente nos outros. O estabelecimento desse elo de criação abre as portas para a experimentação de possibilidades captadas pela consciência criativa, processadas no jogo teatral. Pelo jogo somos capazes de captar, processar e elaborar as intuições nascentes em cena.

A idéia da performance *Fragmentos* era criar uma atmosfera extra-cotidiana dentro do cotidiano comum da cidade. Faz parte da vida social sobralense, sair domingo à noite para jantar, passear, namorar, paquerar, encontrar amigos ou ir com a família para a Boulevard<sup>20</sup>.

Neste local e horário, encontramos de tudo um pouco: crianças andando de velocípedes ou brincando no pula-pula, vendedores ambulantes de pipoca, balas, cigarros e algodão doce, mães empurrando carrinhos de bebês, adolescentes em grupo nos seus jogos amorosos de paquera e “ficar”, famílias comendo pizza, pessoas nos bares tomando cerveja, outras no sushi bar, ou apenas passeando nas calçadas, vendo e sendo vistas. Normalmente, a Farmácia do Arco e a Padaria do Arco ficam abertas domingo à noite. O horário de alto-movimento é das 19:30 às 22:30. A performance foi uma caminhada pela Boulevard do Arco, configurada por jogos de improvisação, desenvolvidos na rua, em horário noturno de grande fluxo de transeuntes.

---

<sup>20</sup> Situado no Boulevard Pedro II, hoje Av. Dr. Guarany, o Arco de Nossa Senhora de Fátima (ou Arco do Triunfo, como é conhecido) é um dos monumentos que mais caracterizam a cidade. No local, existia o Cruzeiro ou Cruz das Almas, erguido por iniciativa do missionário Frei Vidal da Penha, como símbolo de fé, na sua passagem por Sobral, no final do século XVIII. Frei Vidal de Fraccardo veio do Convento da Penha, de Recife, para Sobral em 1797, para pregar Missões, tendo incentivado os fiéis a construir a Igreja de Nossa Senhora das Dores. A Cruz das Almas foi demolida em 1929 pelo Prefeito José Jácome de Oliveira. Por iniciativa de Dom José, o Arco de Nossa Senhora de Fátima foi construído em 1953, na administração do Prefeito Antônio Frota como marco da visita da imagem peregrina de Nossa Senhora de Fátima a Sobral. Projetado por Falb Rangel, o Arco de Nossa Senhora de Fátima foi executado por Francisco Frutuoso do Vale, que também foi o autor da imagem de Nossa Senhora que fica sobre o Arco. Ele possui a seguinte inscrição, em latim: *Ave Gratia Plena*. <http://www.lia.ufc.br/~fernando/arco.htm>



Figura 12 – Fotografia do Arco de Nossa Senhora de Fátima. Sobral, CE. Foto de André Adeodato. Fonte: <http://flickr.com/photos/73431654@N00/306262926/>.

Esta performance evidenciou para mim a segunda chave do procedimento investigado: *o estabelecimento do elo entre a realidade cotidiana e a realidade imaginária para a criação do círculo mágico*. O trânsito entre estas realidades é uma espécie de pacto firmado pelos criadores do mundo cênico entre si, em primeira instância na sala de ensaio; e, em segunda instância, no espaço da representação na interação com a platéia.



Figuras 13 e 14 – Performance *Fragmentos*. *O Surgir*.<sup>21</sup>

Na ação-intenção 1 (*O Surgir*), pessoas pintadas e vestidas de branco apareciam na Boulevard e aos poucos formavam um paredão, ombro a ombro. No decorrer da instalação dessa linha, os transeuntes passaram por uma espécie de metamorfose, deixaram de ser pessoas que andavam pela rua e se constituíram como jogadores, pois os artistas e o público começaram a habitar em um novo espaço-tempo, construídos coletivamente a partir da

<sup>21</sup> Todas as fotografias da performance apresentadas nesta dissertação foram produzidas por Regina Raik, na Boulevard do Arco do Triunfo, Sobral, CE, em agosto de 2005 e fazem parte do meu arquivo pessoal.

presença de seres extra-cotidianos – este novo espaço-tempo é o mundo da cena, o círculo mágico do faz-de-conta, uma nova fruição da realidade possível pelo trânsito entre o cotidiano e o imaginário que nos engendram e constituem como seres individuais e coletivos.

Quando a linha foi instalada, os artistas começaram a se relacionar efetivamente com o público, avançaram na Boulevard orientados por uma movimentação lúdica, estabelecida a partir do *Jogo do Líder* e do *Jogo das Frases*<sup>22</sup>. O *Jogo do Líder* traduz em sua prática a prontidão coletiva para composições poéticas através da escuta cênica dentro do jogo. Um jogador é o líder e os outros jogadores seguem os seus movimentos corporais e vocais. A idéia principal é que todos os jogadores consigam mergulhar na intenção corpórea proposta pelo líder. Ao líder cabe a função de fazer as transições de movimento em um tempo determinado para que todos possam acompanhá-lo. Aos seguidores é indicado que ocupem o espaço em várias direções e sentidos, mesmo que o seguidor esteja de costas para o líder, com a dilatação da visão periférica<sup>23</sup>, este jogador pode acompanhar as proposições através da ação dos outros jogadores.

Este jogo cria uma conexão direta entre os atores, pois a ação de um reverbera nos outros, além de possibilitar uma otimização do espaço cênico. Cada qualidade de movimento desenha um lugar específico de atuação, e gera por sua vez uma atmosfera de trabalho (ou campo de forças). Com o desenvolvimento desse jogo, pode haver a indicação para atuar mais de um líder, ou seja, ao invés de ser apenas um líder, pode haver a presença de dois ou três; aos seguidores cabe a escolha de seguir o líder que desejar, podendo mudar de líder no instante que quiser. Em uma etapa mais avançada, a presença do líder pode ser diluída, qualquer um pode ser o motor da ação e todos agem em reverberação, com a ativação dessa nova estratégia, desenvolvemos a percepção e generosidade da/para a cena em estado de jogo.

O jogo do líder é um exercício que possibilita aos jogadores experimentarem em seus corpos outra energia de movimento diferente da sua. Cada corporeidade traz a sua história de vida, seu ritmo, seu peso e volume, a partir do momento que nos movemos de outras maneiras, há um ganho, pois abrimos nosso universo para outros universos e nos percebemos,

---

<sup>22</sup> Estes jogos fazem parte do meu repertório poético e foram experimentados em Os Bobos da Corte.

<sup>23</sup> Dilatar a visão periférica significa ampliar o ângulo de visão para além do foco central. Há o foco e damos atenção a esta presença, mas podemos ter consciência do espaço no ângulo de 180° que a nossa visão está apta a captar (dilatamos a visão para a periferia do foco central). Com o treino podemos dilatar a nossa percepção para os outros 180° que acontecem nas nossas costas. Podemos ouvir os passos dos outros jogadores que estão posicionados atrás de nós, saber se eles estão a nossa direita ou esquerda, mais ao fundo ou mais a frente, podemos sentir a vibração dos seus corpos, pelo olhar para os jogadores que estão a nossa frente, podemos perceber quais estão nas nossas costas. Com a dilatação desta percepção espacial os artistas instalam suas presenças no espaço cênico.

agimos e reagimos por outros estímulos. Este jogo aponta também para o elemento *incorporação de imagens* proposto por Michael Chekhov.

O *Jogo das Frases* é instalado com a presença de um estímulo externo: fragmentos literários de poesias, contos ou histórias. Geralmente executado por dois ou três jogadores. As frases estão dispostas aleatoriamente no chão, um jogador colhe uma frase qualquer, ao acaso, lê em voz alta e começa um diálogo com o outro jogador a partir deste estímulo. Em seguida, outro jogador colhe um novo fragmento, também sorteado, e a mesma dinâmica é desenvolvida. Este jogo alimenta pontualmente o imaginário criativo dos jogadores – todas as suas ações físico-vocais são realizadas em conexão e retro-alimentação. Um cria imagens poéticas, o outro vai habitar nessa imagem, movimentando-a segundo suas referências, nessa dinâmica o jogo vai se desenvolvendo e a cena vai ganhando materialidade.

Na performance *Fragmentos*, o líder podia ser qualquer um, mas sempre era o artista que avançava no espaço, cabendo aos outros seguirem suas movimentações corporais e sonoras. O texto usado para a instalação da performance foi “fragmentos” do livro poético de Léo Mackellene (2006), compostos por aforismos. O líder avançava e dizia um dos aforismos e os outros repetiam a sua ação.

No decorrer de *O Surgir*, através da repetição dos “fragmentos”, as frases começaram a reverberar, criando assim uma espécie de coro díssono – corpos diferentes, com histórias diferentes, mesmo que produzam um movimento harmônico, sempre imprimem suas marcas próprias de percepção. Cada artista traz impresso no corpo uma história de vida que engendra imaginário e realidade, imaginação e memória.

Para essa ação era fundamental a atenção dos atores para compreender (poeticamente) a linha cênica que estava sendo proposta e construída a partir das sugestões do líder em foco. Neste ponto da análise da performance, começo a compreender que *o estado de prontidão para a construção da cena é desenvolvido a partir dos elos estabelecidos entre os criadores*. Os movimentos e a voz de um corpo ecoavam nos outros corpos, era um jogo de improvisação, na rua, em horário de grande movimentação. Nesse instante foi fundamental o desenvolvimento de uma instalação de sentidos e concentração em uníssono (escuta e sim), pois uma coisa é jogarmos o líder na sala de ensaio, outra bem diferente é jogar com a intervenção direta dos transeuntes. Na rua! Na nossa cidade do interior.

Quando os artistas chegaram ao meio do espaço cênico que havíamos estabelecido, começou a ação-intenção 2 (*O Tecer*). Consistia em desenrolar um pano branco de 1 metro de largura e 40 metros de extensão. A dinâmica cênica era: dois artistas desenrolavam o pano, quatro prendiam uma fita transparente que unia o tecido ao chão, e seis continuavam os jogos

de improvisação (*líder* – direcionado nesse instante para carregas e *contact improvisation* – e *frases*). Aos aforismos de Mackellene eram somadas as repetições das falas do público que reagiam à performance. Enquanto a performance acontecia, os transeuntes começaram a se posicionar na linha do pano, esperavam um desfecho, queriam um significado, jogavam o jogo e davam foco à performance!! Aos poucos instalávamos o mundo da cena...

Quando o pano ficou completamente estendido e preso ao chão, os artistas se posicionaram no fim do tecido, congelaram por alguns segundos, e depois correram os 40m até chegarem ao início novamente. Pegaram várias bacias de tintas, ao todo 20 litros distribuídos entre as três cores primárias – magenta, azul e amarelo – e uma cor secundária – verde. Enquanto caminhavam sobre o tecido desenhavam a superfície branca com os próprios corpos. Com a mistura aleatória de tintas, várias formas e manchas iam surgindo no tecido, nos corpos dos artistas e nos corpos de alguns indivíduos da platéia. No final do trajeto, ou seja, dos 40 metros de tecido, os corpos, pano e roupas já estavam em um tom de terra cuja cor seria impossível definir, devido às nuances que se formaram.



Figura 15 – O Tecer. A reação do público que acompanha a Performance.



Figura 16 – O Tecer. A reação do público que acompanha a Performance.

Nas figuras 15 e 16 podemos observar o envolvimento do público com a ação que estava acontecendo. Todos jogavam e criavam coletivamente (artistas e público) uma fruição diferente da vida cotidiana. Estávamos na esfera do jogo, suspendemos temporariamente a realidade e entramos no universo do mundo cênico.

No fim do tecido, instalou-se a terceira e última etapa da performance: *O Desaparecer*. Os artistas congelaram por alguns segundos, e ao invés de fazer o mesmo retorno, seguiram em grande velocidade, o máximo que puderam imprimir, na direção oposta ao começo da performance, até sumirem da vista do público.

O pano e as tintas ficaram no local, alguns transeuntes escreveram e desenharam no tecido, outros ficaram apenas olhando. Até que a multidão se desfez, a noite avançou, as pessoas voltaram para as suas casas.

A realização desta performance e a sua posterior análise ajudaram-me a compreender o processo de criação da imagem propulsora do espetáculo *Irremediável – A prisão irremediável do homem contemporâneo*. Para o nascimento da imagem propulsora é necessária a ativação de elos entre os artistas, bem como o elo que une a realidade cotidiana com a realidade imaginária, para a construção da cena. Esses fatores por sua vez são operacionalizados e trabalhados cenicamente na esfera do jogo.



Figura 17 – Intervenções do público sobre o tecido.

A construção do espetáculo *Irremediável* foi iniciada logo após a intervenção *Fragments*. Como o coletivo que realizou a performance era bastante diversificado, e conseqüentemente com interesses de vida diferentes, das quinze pessoas que participaram do primeiro trabalho, apenas três prosseguiram o percurso. Mais uma vez a idéia da construção de elos para criação entra em foco. Aceitar um procedimento movido pela descoberta poética através da escuta dos impulsos, significa aceitar um caminho que se move a partir do dizer “sim” ao imponderável. Significa aceitar caminhar no escuro, deixar de lado as certezas e entrar na esfera da criação. Entretanto, esse trabalho é árduo, requer coragem, determinação e treino.

No início dos trabalhos em colaboração, várias pessoas se reúnem, mas quando os imaginários e as subjetividades começam a ser conectados entre si para a construção das cenas, processo que requer uma maior complexidade e labor, as ausências começam a ser detectadas. Nem todos estão preparados para os sabores e asperezas do percurso criativo. Fazer teatro em coletivo é uma escolha de vida, um casamento, você escolhe e é escolhido para trabalhar ao lado de outras pessoas, esta configuração envolve encontros e desencontros, ganhos e perdas (mas, o saldo é sempre positivo).

A criação da imagem propulsora do *Irremediável* foi concebida por Gleidson Vieira (em 2005, estudante de Ciências Sociais na Universidade Vale do Acaraú – UVA, hoje mestrando em Antropologia na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE), Luiz



Renato<sup>24</sup> (em 2005, estudante secundarista, atualmente faz Artes Cênicas, Interpretação Teatral, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – ETUFBA) e eu. Quando começamos a nos reunir, entre junho-agosto de 2005, para realizar a performance, ainda não conhecíamos Jander Alcântara, futuro ator-criador do *Irremediável*.

Entre os meses de agosto e novembro de 2005, Gleidson, Luiz e eu começamos a maturar algumas idéias, até encontrarmos a imagem propulsora para que pudéssemos nos debruçar poeticamente como um ponto-central. Neste período ainda estávamos elaborando o projeto de montagem (construindo a concepção), pois os ensaios só foram iniciados em julho de 2006, já com Jander como criador. A realização da performance nos uniu em um campo de estímulos criativos, nossos imaginários já estavam conectados e após a realização de *Fragmentos* começaram a surgir várias idéias de criação cênica. Nossos elos de desejos poéticos para a criação cênica estavam sendo construídos. Ativávamos nossa imaginação e devaneávamos em busca da imagem propulsora para o espetáculo que desejávamos construir em colaboração. Entretanto, a consciência da busca pela imagem propulsora só foi despertada nesta dissertação.

A partir da leitura do ante-projeto de encenação, comecei a observar o nascimento da concepção do espetáculo e com ela o delineamento da imagem propulsora que seria desenvolvida posteriormente no processo de construção do espetáculo. Os dois fragmentos de projetos que serão apresentados a seguir, já apresentam a essência da criação do *Irremediável*. No primeiro fragmento, observo uma sugestão de tempo e espaço (contemporaneidade e prisão), bem como os títulos que cogitamos para o espetáculo: Galileu, Panóptico e Irremediável. Constato ainda, a partir do levantamento dessas possibilidades de títulos, o delineamento da imagem propulsora: Aprisionados, vigiados, perdidos na terra que gira – fato irremediável: “[...] uma continuidade ininterrupta de começos e fins em alternância [...]”

---

<sup>24</sup> Luiz Renato faz parte do espetáculo teatral *Doralinas e Marias*, em processo de criação, com estréia prevista para junho de 2009, sob minha direção. A dramaturgia será original e está sendo criada na sala de ensaio a partir de práticas cênicas de improviso, sobre um tema central: a relação do universo feminino com o tempo. Os atores-criadores são: Adriana Amorim, Daniele França, Luiz Renato e Meran Vargens.

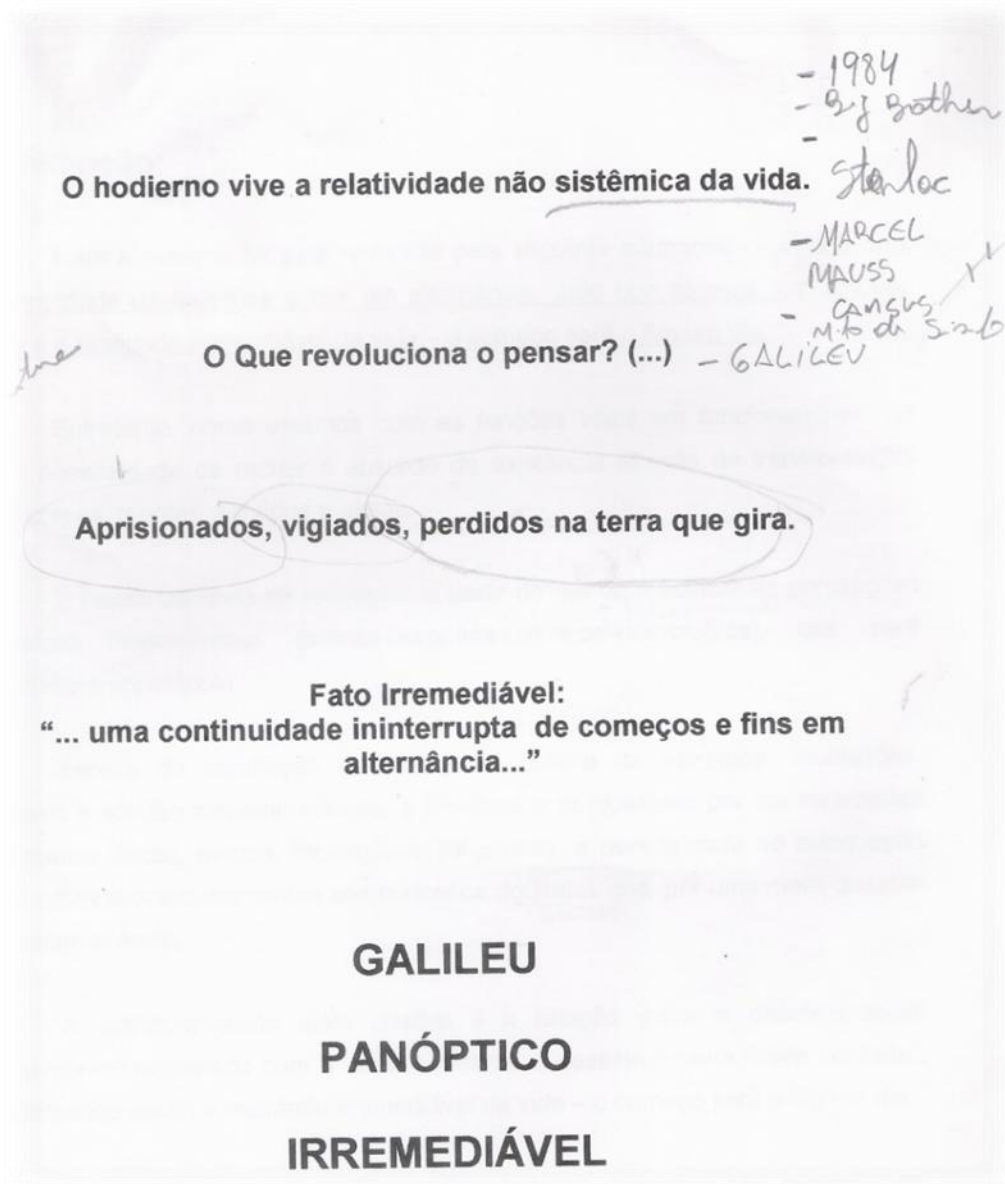


Figura 18 – Fragmento do ante-projeto de concepção do espetáculo *Irremediável*. Fonte: Arquivo pessoal

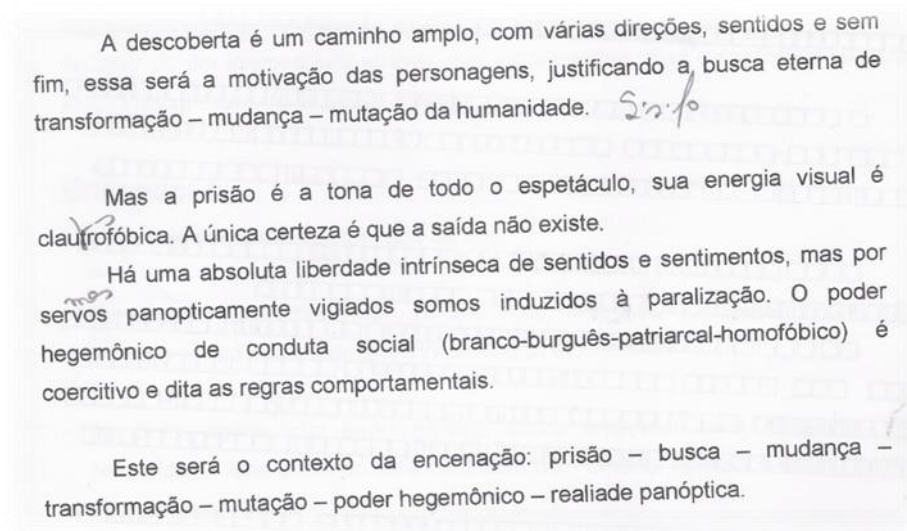


Figura 19 – Fragmento do mesmo anteprojeto. Fonte: Arquivo pessoal.

Neste segundo fragmento do anteprojeto, verifico o delinear das palavras-imagens que moveram todo o processo de criação do espetáculo: prisão – busca – mudança – transformação – mutação – poder hegemônico – realidade panóptica. No caminho formador do *Irremediável*, deixamos de lado a idéia de mutação e transformação corpórea, mas nos aprofundamos na idéia: prisão – busca – realidade panóptica.

A imagem propulsora foi criada em um longo período de maturação de idéias e encontro poético. Entretanto, quando entramos na sala de ensaio para começarmos a descoberta da sua materialização poético-cênica, Gleidson precisou sair do projeto para cuidar da sua seleção de mestrado. Eu e Luiz, depois de muita procura, encontramos o parceiro ideal, Jander, em abril-maio de 2006. Aqui gostaria de fazer mais uma pequena digressão.

Conhecendo um pouco mais a natureza do processo em estudo, observo que a mudança de foco da imagem propulsora<sup>25</sup> foi fruto da saída de um criador e entrada de outro criador. Saída de um universo de atuação e percepção e entrada de um novo universo de atuação, percepção e vivência.

A imagem inicial é uma bússola que norteia a criação, mas ela é apenas uma diretriz para o caminho, o percurso será trilhado ao longo das descobertas que serão interpostas no decorrer do processo de criação na sala de ensaio. Compreendo esse processo como um labirinto de possibilidades que se abrem em encruzilhadas de encaminhamento poético.

<sup>25</sup> Jander, Luiz e eu preterimos completamente a idéia de transformações corpóreas e mergulhamos com mais precisão na idéia de surtos psicóticos e fuga pelo uso de psicotrópicos.

Testamos as possibilidades e as escolhemos dia-a-dia. Esta escolha é movida por nossas percepções e individualidade. Por esta especificidade, acredito que a entrada do Jander no processo criou uma atmosfera nova para o processo em andamento. Por isso a imagem inicial ganhou outros matizes e outra profundidade. Na segunda etapa da criação estávamos lidando com outro imaginário e imaginação.

Os elos entre eu e Luiz já tinham mais profundidade que os elos que precisávamos construir com Jander. Ele nos era desconhecido e nós éramos desconhecidos para ele no que tange ao mundo da criação cênica. Jander não havia participado das oficinas nem da performance. Era, como Luiz, um jovem ator, recém-saído de ensino médio.

Mas como a criação é movida por mistérios e devemos estar aptos para os compreender mesmo que sejam fugidios da razão...

Bem no início dos ensaios do *Irremediável* recebi um convite para montar um pequeno trabalho cênico. Aproveitei esta oportunidade para estabelecer vínculos poéticos com Jander e alargar as conquistas criativas com Luiz.

Preciso salientar que essa clareza de procedimento foi detectada, apenas, ao longo desta pesquisa. Por isso julgo importante revisitar os processos pretéritos para alargar a consciência poética para as criações futuras. No decorrer desse percurso (criação da obra e construção do artista durante suas criações), criamos e pensamos o nosso fazer. Assim é estabelecida uma maior clareza e profundidade das descobertas poéticas, assim dinamizamos o pensar e o fazer teatral, assim instalamos e desenvolvemos a nossa consciência criativa.

Chamei Jander e Luiz para trabalharem comigo nesta produção e aceitamos o desafio de montar um espetáculo de 40 minutos em menos de sete dias de criação e ensaios, incluindo nesse curto tempo a elaboração do texto escrito. O nome do espetáculo é *Duas Vidas... Um Grande Amor*. Ele teve duas temporadas, realizadas em Sobral, no Theatro São João, em maio/06 e maio/07. O espetáculo foi dirigido por mim e o elenco foi composto por Luiz, Jander e eu.

*Duas Vidas... Um Grande Amor* fez parte das comemorações do centenário de nascimento do Casal Ramos. Dinorah e Ribeiro Ramos foram muito importantes para a vida política e cultural de Sobral. Dinorah era promotora, escritora e foi a primeira vereadora cearense. Ribeiro Ramos era farmacêutico e boêmio, costumava consultar e receitar muitas pessoas vindas de distritos e localidades próximas a Sobral. O casal fazia saraus em sua casa e reunia uma gama variada de artistas.

A dramaturgia do espetáculo, criada coletivamente por Jander, Luiz e eu, é uma colagem das poesias de Dinorah Ramos com fatos e memórias da história de vida do casal Ramos, coletados mediante depoimentos da família.

O cenário e figurinos foram compostos por nós três a partir de objetos pessoais do casal, a sonoplastia do espetáculo incluiu suas músicas prediletas e algumas imagens audiovisuais da família Ramos compuseram as cenas do espetáculo.

Nós construímos a realidade poética a partir de dados da realidade cotidiana. Nós não chegamos a conhecer o casal, mas o re-criamos para o círculo mágico do faz-de-conta a partir de fatos e fragmentos de memória que nos foram contados. Como nós, os artistas-criadores do espetáculo, não vivenciamos em nossa corporeidade esses fatos e memórias, imprimimos aos depoimentos nosso imaginário e a nossa imaginação para esta construção cênica. Criamos personagens ficcionais, inspirados em Dinorah e Ribeiro Ramos reais, mas repletos de Luiz, Jander e Cecília.



Figura 20 – Fotografia do espetáculo teatral *Duas Vidas... Um Grande Amor*. Jander Alcântara ao lado das imagens de Ribeiro Ramos e Dinorah Ramos. Teatro São João. Maio de 2006. Foto: Hudson Costa. Fonte: [www.fotografiadigital.com.br](http://www.fotografiadigital.com.br)



Figura 21 – Fotografia do espetáculo teatral *Duas Vidas... Um Grande Amor*. No primeiro plano Luiz e Jander, ao fundo Cecília.

Esta breve e não menos profunda experiência alargou a minha percepção para o trânsito entre a realidade e o imaginário para a criação do mundo cênico. Este trânsito é movimentado pela capacidade de imaginação. Em teatro essa imaginação é estabelecida em coletivo. Para estabelecermos a capacidade de imaginar em grupo é fundamental a criação de elos... De maneira silenciosa e significativa, a partir de *Duas Vidas... Um Grande Amor ...* Jander, Luiz e eu estabelecemos pactos poéticos para a construção do *Irremediável*.

### 2.3 A “CORPORIFICAÇÃO” DA IMAGEM PROPULSORA

A imagem propulsora é completamente vaporosa e mutável, necessita da colaboração ativa do(s) seu(s) criador(es) para que seja materializada em expressão artística. Michael Chekhov, leitura-referência para esta pesquisa, estuda a imaginação e a incorporação de imagens; aponta para a necessidade do ator aprender a trabalhar a sua imaginação, pois precisa mais do que olhar suas imagens, é necessário vê-las intimamente, dentro das suas entranhas, para que consiga criar suas personagens com veracidade e profundidade.

“Esse ‘olhar’ e esse ‘ver’ nada mais são do que ensaiar por meio de sua bem desenvolvida e flexível imaginação”. (CHEKHOV, 2003, p. 30) Ao diretor cabe a função de criar estratégias para a experimentação destas imagens no corpo dos atores, bem como colher as proposições cênicas que nascem a partir das relações com estas imagens.

Aprender a apreender tais imagens, antes que elas transmutem-se e escorreguem para outros espaços, requer concentração, trabalho e vontade, esse esforço de apreensão torna-se possível pela prática e desenvolvimento do estado de prontidão para a cena. Prontidão alcançada pelo tatear lúdico, o jogo, que estabelece e fortalece os elos entre os criadores e instala a consciência sensível para a criação em construção.

O raciocínio seco mata a imaginação. Quanto mais você sondar e aprofundar sua mente analítica, mais silenciosos se tornarão seus sentimentos, mais fraca sua vontade e mais pobres as oportunidades propiciadas à inspiração. (CHEKHOV, 2003, p. 30)

A improvisação cênica gera a ampliação da imaginação criativa. Através do *jogo* os atores e o diretor podem conectar os seus universos imaginário-expressivos. Quando este estado de prontidão é alcançado, configura-se um *locus* laboral de criação, retro-alimentação e elaboração das imagens poéticas em torno de uma idéia inicial. A conexão dos universos criativos só é realizada mediante a aptidão de reagir aos impulsos e propostas dos outros artistas na hora do jogo, no calor da cena.

No processo do *Irremediável* nosso estado de prontidão foi construído a partir das atenções poéticas voltadas para a imagem propulsora<sup>26</sup>. Movimentamos a construção cênica da seguinte maneira: como já tínhamos o ponto central (vigiados, aprisionados e presos na terra que gira) e a essência (inspiração em Brecht, Foucault e Camus) (ANEXOS C, D, E) começamos a desenvolver a materialidade-forma-cênica nas nossas improvisações a partir dos estímulos que essas referências despertavam nos nossos imaginários.

Analisando o meu caderno de direção<sup>27</sup> – documento do processo em estudo – pincei para esta discussão a construção das personagens do espetáculo. Cada ator concebeu a sua personagem em separado, depois elas foram desenvolvidas na contra-cena dos ensaios. A construção das personagens é um bom ponto de referência, pois ilustra como os imaginários entraram em conexão, propiciando nossa capacidade de imaginação em coletivo através das improvisações na sala de ensaio.

As primeiras improvisações foram realizadas em um espaço-físico bem reduzido, indiquei aos atores que eles apenas reagissem à ação proposta pelo outro, lembrando sempre a idéia de serem *presos, perdidos e vigiados*. Jander e Luiz passaram vários ensaios construindo

<sup>26</sup> *Aprisionados, vigiados, perdidos na terra que gira – a prisão irremediável do homem contemporâneo.*

<sup>27</sup> Técnica apreendida pelos estudos da *Crítica Genética*, na qual através dos rastros do processo (no caso o caderno de direção) pude colher informações do movimento criador e acompanhar o desenvolvimento das idéias que surgiram ao longo da criação. Além do caderno de direção, uso também como ferramenta para a análise, as anotações dos atores e as entrevistas com eles realizadas. Todos estes rastros propiciaram o meu encontro analítico com o processo e contribuíram para as discussões aqui propostas.

uma sintonia para a cena, eu os conduzia a partir das propostas que eles lançavam. A cada improvisação, em média 30 minutos de duração, pedia que eles repetissem os movimentos significativos. Havia muitas caminhadas por labirintos e Luiz sempre carregava Jander.

Quando a sessão de improvisação terminava, nós escrevíamos por algum tempo as nossas percepções, idéias – imagens – inspirações nascentes:

*As quinas proporcionavam movimentos quadrados e resumidos [...] a repetição é fatigante, aborrecedor, focalizar o movimento nos causa incômodo, por isso queremos sair do mecânico.<sup>28</sup>*

Esta percepção de Jander, movimentos quadrados a partir das quinas, me fez pensar na prisão como um cubo. O cubo fictício acontecia cenicamente de duas maneiras distintas: os atores circunscritos no quadrado de 3m<sup>2</sup> (figuras 3 e 8); e, os atores e o público circunscritos no espaço cênico ampliado, quando a platéia era iluminada e os atores contracenavam com os espectadores, mas sem saírem fisicamente da área de 3m<sup>2</sup> (figuras 9, 10 e 11). A repetição dos movimentos, por causar incômodo, permite a intimidade e apropriação, pois a fadiga nos faz observar todas as partes do nosso corpo, é como se ficássemos mais dilatados para perceber as nossas próprias proposições.

No ensaio do dia 15/08/06, pedi para os atores pensarem um **verbo** que pudesse imprimir uma intencionalidade para os seus movimentos. Luiz escolheu o verbo “**procurar**” e Jander o verbo “**desmembrar**”, antes de iniciar a improvisação a partir desse novo estímulo, pedi que eles olhassem em volta e escolhessem um objeto para se relacionar. Luiz trabalhou com uma caixinha e Jander com uma sandália. Estes verbos, as sensações que essas intencionalidades de ação traziam, auxiliaram os atores nos outros procedimentos de construção.

*Luiz fez vários movimentos pequenos com a caixinha, como se preparasse algo, como se quisesse, como se procurasse. Jander desmontava o corpo, tentava pôr a sandália nos pés, mas não saía do lugar.<sup>29</sup>*

No final desse ensaio, pedi que eles me dissessem quatro **palavras** que traduzissem as sensações da improvisação: Luiz – **medo, coragem, conforto e indecisão**; Jander – **barulho, quente, claustrofobia e falta de ar**. As palavras traduziam as sensações e delineavam o surgimento dos impulsos para a criação das personagens.

<sup>28</sup> Jander Alcantara: anotação do primeiro ensaio, 23/06/2006.

<sup>29</sup> Anotações do meu caderno de direção.



Durante a criação do *Irremediável*, nossos encontros eram esparsos, ainda não tínhamos sido aprovados pela Funarte, e precisávamos “ganhar a vida” (financeiramente). Portanto, segundo os meus registros de processo, o ensaio posterior foi no dia 12/09/06 (quase um mês após o último). Pedi para que os atores começassem a se relacionar cenicamente a partir das sensações colhidas no ensaio passado. Na minha anotação desse dia, há a denominação das personagens: o *Cego* e o *Aleijado* – a base-material para a construção do *Irremediável*.

As construções do *Cego* e do *Aleijado* transcendem as deficiências visual e física, funcionam como *ação interior*, são apenas analogias de inspiração para as atitudes das personagens na criação. A referência às deficiências ficou apenas no âmbito do processo, são completamente ausentes na encenação, inexistente qualquer conotação às personagens como cego ou aleijado, as personagens são sem identificação. O *Cego* espera o *vento que sopra do norte*, prepara a viagem, mesmo ilusória, cria uma nova visão; o *aleijado* quer ir para a *Cidade da Portas*, mas não cria possibilidades reais para a execução do seu desejo.

Anotei no caderno que o *Aleijado* (Jander) deveria trabalhar melhor os surtos – ele fazia movimentos que lembravam asma ou falta de ar; e que o *Cego* (Luiz) trabalhasse sobre a imagem da espera, da procura e da construção de objetos. Eles trabalharam bem os movimentos, sempre na perspectiva da repetição, mas *as ações foram melhores que o texto* (frase do meu diário).

No outro ensaio, 13/09/06 pedi para os atores que após resgatarem as ações do ensaio passado, escrevessem **palavras-chave** para suas personagens. O *Aleijado* – visão, ver, falar, alto, **nada a fazer**, constatar, ver, saber, desejo, **impossibilidade**, definir, **degeneração**, castigo. O *Cego* – vazio, **imaginação**, correr, cantar, cair, levantar, desejo, **impossibilidade**, **entusiasmo**, **ingênuo**, **sonhar**.

As palavras-chave em negrito foram as mais usadas para a construção das personagens e na construção de situações entre as personagens. Estas palavras foram criadas pelos atores e filtradas por mim, tendo sempre como base a imagem propulsora que estávamos cultivando e desenvolvendo para o espetáculo (aprisionados, vigiados e perdidos).

Em seguida, eles escreveram um perfil da personagem em construção e possibilidades de inter-relação entre o *Cego* e o *Aleijado*.

O aleijado – *Ele tem surtos psicóticos, cabeça frouxa, desparafusada, olhos vivos e semblante de alerta. Sente sono, muito sono por causa dos remédios, muitos efeitos colaterais. Não lembra de nada do seu passado, mas sabe responder as perguntas do cego. Tem as mãos enrugadas e os pés deformados, descalço, é pessimista e inconformado com sua situação, ele*

*detesta o vislumbre do cego e é muito “reclamão”. Sugestões de relação: O cego enche-o de perguntas e ele responde incomodado; o cego e o aleijado ficam **presos em corredores e imprensados**; há uma **janela pequena**, ficam sem ar, compartilham a janela; sentem-se cansados de tanta procura pela saída e ficam interrogando-se se há mesmo um “além-limite” e se lá é mesmo melhor do que aqui. Palavras- tombar, subir, rigidez, desequilíbrio, **porta**, direção, estáticos, **corredores**, janela, carregado, peso, **percepção (fora)**.<sup>30</sup>*

*O cego – Em um latão preto de ferro. Há pelo menos 46 anos atrás. Encontrado de forma cruel pelo mundo, estava sujo com **olhos brancos**, abertos, quase soltando ao extremo. Não tem forma comum de humano, algo estranho corre por suas veias, seus cabelos são cinza e a sua pele avermelhada [...] desenvolveu no escuro de sua visão a força para ouvir melhor, sentir melhor e **de forma imaginária enxergar melhor**. [...] Os olhos brancos delineiam a sua aflição [...] Procura o máximo pelos seus olhos inertes. **Um dia resolve caminhar, em uma única direção, em busca da cidade das máquinas**. [...] Um dia escutou um som, até então desconhecido. Parecia ossos rangendo. Uma voz o chama e a partir da voz uma imagem foi criada. Era alguém que também buscava o mundo das máquinas. Juntos resolvem ir ao além de suas memórias. E foram. **Ele aprisionado pelo mundo escuro, o outro pelo corpo duro**. Grades surgiram naquele momento – tempo – **janelas** a cortar caminhos – horizonte. Ele arrastado pelo escuro do vazio, e o outro, com a realidade já enxergada, mas mal desenvolvida e refletida em sua cabeça imóvel, no corpo duro e des-articulado. [...] Depois de algumas horas, voltaram a correr em busca da tal cidade, presos no universo que o circundava. Palavras: pés, pesadelos, ilusões, **paredes**, caminho, escuridão, afinado, dependência, vento, tato, olfato, medo, **horizonte**, **sonhos**, momentos, solidão, sentidos, **tempo**, barulhos, escuro, pontos, caminhar, **velas**, respirar, buscar, ir, chegar, desmistificar, apanhar, debruçar, morrer, **fantasiar**.<sup>31</sup>*

Nestes escritos de Jander e Luiz do ensaio de 13/09/06 há o levantamento de muitas hipóteses, algumas foram testadas e descartadas, outras testadas e acessadas, outras, por sua vez, construíram por si muitos significados para a criação em curso. Nos dois fragmentos há o vislumbre de contracenar, começa a se delinear, pelas percepções dos atores as futuras relações cênicas entre as personagens.

Após a escritura, os atores leram os seus textos, discutimos e fomos para casa. Nesse processo, onde nos envolvemos em uma teia de imaginários, é necessário tempo para que possamos receber-colher os estímulos nascentes. Tempo para ficarmos íntimos das nossas descobertas e espaço para percebermos os sentidos que são delineados dia-a-dia na rotina de ensaios.

Hoje consigo analisar o processo, verifico que os seus rastros mostram claramente as conduções de criação, observo que há um sentido que nos direcionou para a construção do

<sup>30</sup> Fragmentos dos escritos de Jander. Em negrito as imagens que foram por mim escolhidas para serem desenvolvidas na construção do espetáculo – cênica e dramática.

<sup>31</sup> Fragmentos dos escritos de Luiz. Em negrito as imagens que foram por escolhidas para serem desenvolvidas no espetáculo – cênica e dramática.

espetáculo, mas quando eu estava dentro desse processo não tinha essa clareza analítica, tudo era turvo e movediço.

Na entrevista que realizei com Jander, via MSN, no dia 29/09/08, compreendi que esse espaço-tempo para compreender os impulsos nascentes, que tecem um sentido para o caminho criativo, ultrapassa a noção da sala de ensaio. Como estamos com nosso imaginário-imaginação em conexão com um ponto-central, todos os estímulos e vivências, externos aos ensaios, reverberam em nossas percepções e podem ser canalizados para o processo criativo em andamento. É nesse espaço-tempo que surgem os insights, inspirações e acasos que iluminam a formatação da idéia em obra acabada.

Jander – Eu lembro de que eu enxergava o Irremediável em várias situações cotidianas (não lembro nenhuma especificamente), [...] eu presenciava fatos e/ou acontecimentos [...] e pensava que eu enxergava a nossa "irremedialidade" da vida...

Cecília – Então a sala de ensaio era expandida?

Jander – sem dúvidas!

Cecília – Como?

Jander – Tínhamos uma sala, com quatro paredes, para filtrarmos nossas idéias. Mas o campo de ensaio (acabei de inventar isso) era vasto. Eu via filas e enxergava essa irremedialidade, nós comíamos juntos e falávamos sobre, até quando estava em casa vendo televisão, às vezes eu percebia que podia usar isso no espetáculo. Então é por isso que eu penso que não criávamos apenas quando tinham ensaios marcados e na sala de ensaio... lá era apenas um lugar em que nos fechávamos (nem sei se devo usar essa palavra) pra filtrar as nossas idéias.<sup>32</sup>

Um dia, já no período de montagem do espetáculo, quando o texto estava levantado, as personagens construídas, quando estávamos fechando a criação das concepções de figurino – cenário – iluminação, tive o insight para a criação e execução formal do figurino. A idéia (concepção) que construímos nos ensaios foi a de que as personagens deveriam ter uma aparência de pessoas bem sucedidas na vida, legitimadas e aceitas socialmente, com emprego e roupas legais, que pudessem transmitir uma imagem de sucesso. A sugestão era que os atores usassem paletó de corte reto, elegante. Vendo televisão, um programa voltado para o público jovem, observei as roupas e os sapatos, e a “ficha caiu”. Os atores são jovens, na época 20 anos, o paletó ficaria deslocado, se a idéia é uma imagem de sucesso e aceitação da sociedade, porque não usar jeans, tênis e camisas básicas? Como podemos observar nas

---

<sup>32</sup> Fragmento da entrevista realizada com Jander, no dia 29/09/08, via MSN. Nesta entrevista consigo observar o nascimentos dos elos que unem a realidade cotidiana à realidade imaginária, desta amálgama surgem as intuições e inspirações que aprofundam as descobertas poéticas.

imagens-registro do espetáculo *Irremediável*, o figurino é básico e cotidiano, os atores usam *All Star* e jeans: a materialização do figurino foi fruto da observação de um flash do cotidiano.

Voltemos ao processo na sala de ensaio. No encontro do dia 14/09/06 pincei algumas referências a partir dos textos produzidos no ensaio anterior e pedi para que os atores escolhessem o que julgavam ser mais significativo: sempre aguçando no “sistema imaginário – imaginação – improvisação” a idéia de estarem presos, vigiados e perdidos.

Com a análise dos documentos do processo, percebo que neste ensaio, encontramos a estrutura do espetáculo, mediante as imagens colhidas e a relação entre as personagens, a partir do estímulo idéia-imagem:

- O *Aleijado* e seus surtos psicóticos minimizados por remédios; o *Cego* e o seu “olhar branco” que de forma imaginária o fazia enxergar melhor.
- O *Cego* e o *Aleijado* querem ir para uma cidade desconhecida, o caminho é repleto de corredores, janelas, portas.
- O “além-limite”, o horizonte vale à pena?
- O *Cego* é “remediável”, mas o *Aleijado* é “irremediável”.

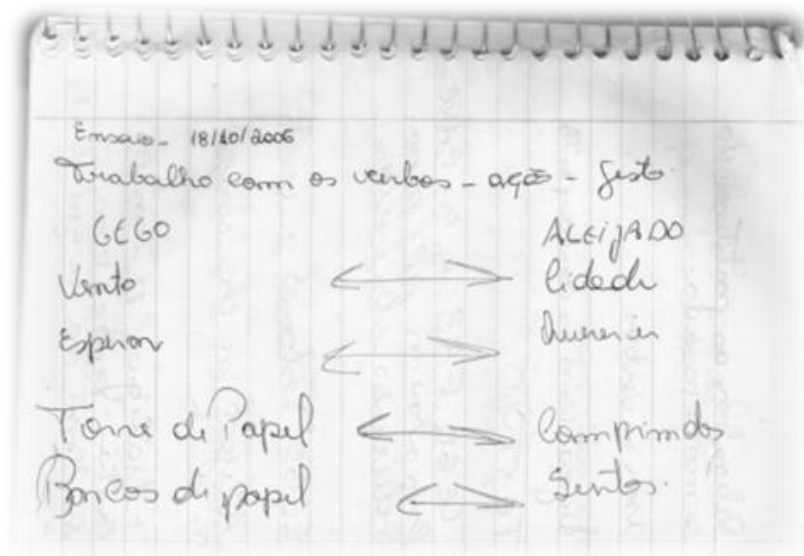


Figura 22 – Fragmento do meu caderno de anotações. 18 de outubro de 2006.

Com estes elementos em criação, concluí a primeira versão do texto em 30/09/06; mas as improvisações aconteceram até o final de dezembro/06. Ao todo, foram seis versões da dramaturgia para a construção do espetáculo: nesse processo de criação, o texto dramático e o texto cênico foram criados em simultaneidade, o texto dramático era editado à medida que o texto cênico ganhava forma espaço-temporal, a edição quase diária da dramaturgia funcionou como uma espécie de âncora para a construção da cena, pois dava concretude e permanência às imagens que surgiam nas improvisações.

No ensaio do dia 18/10/06, alimentamos algumas imagens, como porta, janela, corredor, horizonte, sonho, tempo e fantasiar; e outros pontos-chave da encenação foram encontrados. Nesse ensaio aprofundamos a percepção do ensaio do dia 14/09/08:

- O *Cego* é “remediável”, busca saídas, sonha fantasias, constrói possibilidades imaginárias de fuga;
- O *Aleijado* é “irremediável”, inerte, toma remédios e as suas dores são sanadas apenas temporariamente.

Neste ensaio, jogamos o *jogo das frases*<sup>33</sup> da seguinte maneira: unimos os verbos que cada ator tinha encontrado para a construção das suas personagens em dois grupos distintos. Cada ator sorteou um verbo no seu grupo: Cego – procurar e Aleijado – definhar. Com esse estímulo para a improvisação, sugeri que cada ator encontrasse ações ligadas ao verbo sorteado; das ações, que buscassem gestos.

A repetição dos gestos deveria ser ligada aos “desejos ou sonhos” de cada personagem, colhidos no ensaio em que cada ator traçou o perfil da sua personagem (13/09/2006). Na figura 22 podemos observar alguns contra-pontos para a construção das personagens. Na improvisação, Luiz – o *Cego* encontrou as chaves: esperar, vento, torre de papel e barcos de papel; Jander – o *Aleijado* propôs: querer ir, cidade, comprimidos e surtos.

---

<sup>33</sup> Este jogo foi apresentado e discutido na folha 43 desta dissertação.

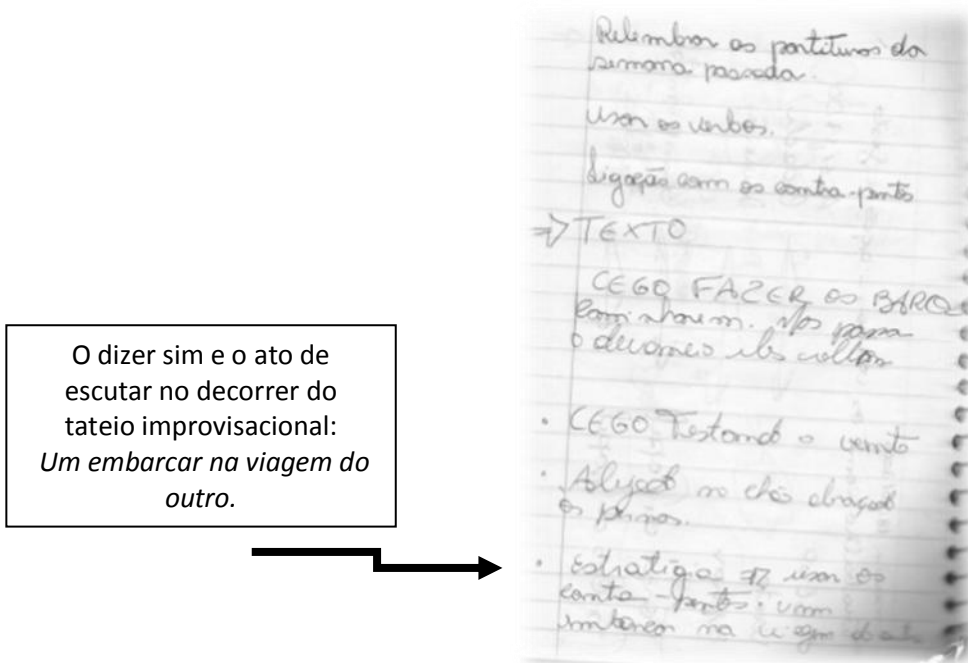


Figura 23 - Fragmento do meu caderno de anotações. 18 de outubro de 2006.

Nesse ensaio houve o aprofundamento das idéias colhidas nos ensaios passados, começamos a trabalhar a relação entre o *Cego* e o *Aleijado* a partir da contra-posição de referências.

- O *Cego* testa o vento, põe os barcos de papel no rio, espera o dia da fuga agindo, criando objetos e personagens imaginários.
- O *Aleijado*, ao contrário, fica muito tempo inerte, constrói como estratégia de saída o uso de remédios psicotrópicos.

Ainda nas anotações desse dia, consta a divisão dos universos das personagens:

<b>CEGO – remediável</b>	<b>ALEIJADO – irremediável</b>
<b>MOVIMENTO</b>	<b>IMÓVEL – POSSIBILIDADES ESTÁTICAS</b>
<b>TORRE DE PAPEL</b>	<b>REMÉDIOS – SURTOS PSICÓTICOS</b>
<b>BARCOS DE PAPEL</b>	<b>CIDADE DAS PORTAS</b>
<b>ESPERAR (AGINDO)</b>	<b>PARTIR – MAS NÃO FAZ NADA</b>

Quadro 1 – Criação dos personagens do espetáculo *Irremediável*.

O elemento *Torre de Papel* foi descartado fisicamente da encenação, mas usamos no espetáculo a construção imaginária de homens, caixas e barcos de papel. Alguns elementos que surgiram no decorrer dos ensaios foram sendo modificados e construídos. No processo amalgamamos as idéias que surgiam, as minhas, as de Jander, e as de Luiz. Nos meus registros, nos quais os atores escreveram o perfil das suas personagens, algumas palavras, situações e verbos, todos ligados às improvisações a partir do ponto-central, ao lado das minhas anotações, observo o caminhar da configuração do espetáculo:

- Jander: palavras porta e janela; a presença de corredores pequenos. Destas referências criamos uma cena inteira, e a idéia de cenas com corredores de luz (Figura 8).

Cena 1<sup>34</sup>: PORTAS E JANELAS, TEMPO, RELÓGIOS E HORAS

O CEGO – E as janelas?

O ALEIJADO – Eu já disse que as janelas são como as portas.

O CEGO – Mas há uma diferença, não há? Se não houvesse diferença portas seriam janelas, só que porta é porta, e janela é diferente de porta. Janelas são janelas, não é possível que tudo seja igual ... tem de haver uma diferença.

O ALEIJADO – Quando eu digo que você é uma janela fechada, você não consegue compreender?

O CEGO – Quer dizer que as janelas são ...

O ALEIJADO - ... piores que as portas. As portas possibilitam o fluxo, através delas pode-se sair e entrar, ocupar outros espaços. Já a janela é uma ligação de mundo, apenas visual. Elas existem para mostrar que há um mundo interno e outro externo. Apenas isso. As pessoas ficam nas janelas, apenas vislumbrando o passar das horas, jamais sairão pelas janelas, elas tem grades.

O CEGO - Sou uma janela fechada. Você diz coisas que eu não compreendo... queria poder...

O ALEIJADO – Esquece.

O CEGO – Como você sabe todas essas coisas se sempre estivemos aqui?!

O ALEIJADO – Você sabe que não. Não me faça perguntas. Já falei mais do que devia...

- No texto escrito por Luiz Renato (perfil e sugestão de situações) há o delinear de algumas partes da estrutura do espetáculo, por exemplo:

<sup>34</sup> Fragmento do texto do espetáculo, escrito por mim, mas em total colaboração com os atores: Luiz Renato e Jander Alcântara. Todas as imagens foram colhidas nas improvisações e editadas dramático-cenicamente por mim.

ESTÍMULOS	MATERIALIZAÇÃO CÊNICA
Olhos brancos, de forma imaginária enxerga melhor.	Passa todo o espetáculo construindo elementos imaginários: homens, barcos e caixa de papel; espera o <i>Vento que Sopra do Norte</i> , põe os seres imaginários no <i>Rio que corre</i> (também imaginário). Cria uma maneira diferente de visão.
Sonhos e fantasias	Suas criações imaginárias como estratégia de fuga para a realidade irremediável.
Ele aprisionado pelo escuro ( <i>Cego</i> ), o outro pelo corpo duro ( <i>Aleijado</i> ).	A relação que os personagens traçam no espetáculo: um busca estratégias de sobrevivência, apesar de toda a escuridão; o outro entrega-se a surtos e remédios.
Horizonte, o além limite...	Sonha com o horizonte: <i>uma linha que se forma no limite máximo da visão</i> (texto do espetáculo).

Quadro 2 – Estímulos e Materialização Cênica do processo de criação do Personagem o *Cego* – espetáculo *Irremediável*

Para finalizar a construção das personagens e começar a tecer a trama da encenação, utilizamos uma outra analogia para o espetáculo:

- O *Aleijado*, impossibilitado de agir, faz referências à Vida de Galileu, que conhece a verdade mas é sentenciado ao silêncio – *eu tive medo da dor física!*<sup>35</sup>



Figura 24 – Cena da tortura: “eu abjurei porque tive medo da dor física”.

- O *Cego* mesmo dentro da escuridão busca estratégias de saída, constrói incessantemente os seus objetos de papel, no vazio e na inutilidade das suas ações

<sup>35</sup> Texto de Bertolt Brecht usado como hipertexto no espetáculo.



continua a sonhar/delirar com a chegada do *vento*. Esta possibilidade de “remedialidade” é unida ao Mito de Sísifo: *A pedra sempre rola*.<sup>36</sup>

Durante o espetáculo, repetidas vezes, o *Cego* pegava o *rio que corre*, fazia um giro de 360°, dirigia-se à platéia com o seguinte texto: *Todos nós queremos correr o rio que corre e chegar onde ele leva*. Nessas cenas, havia um corte na ação, e o *Aleijado* também se dirigia para a platéia com o mesmo texto. Os espectadores eram iluminados e entravam no foco da ação cênica.

Para a edição do espetáculo considerei as referências delineadas no projeto de encenação: *Vida de Galileu*, *Vigiar e punir*, e *O mito de Sísifo*. Estas referências sempre inspiraram as nossas improvisações e ajudaram a criar as personagens, a partir do ponto-central (*vigiados, presos e perdidos*).

Estas referências-imagens são bastante distintas, mas ressonantes entre si e reverberam o ponto-central, elas nos conduziram ao sentido poético-cênico do *Irremediável*. Por uma questão de organização para o desenvolvimento da dissertação, organizei estas referências em três grupos de imagens, cada um desses grupos é específico e ativou algumas conexões de encaminhamento criativo para a configuração do espetáculo. É evidente que, no calor do processo, esses grupos de imagens eram dispersos, a divisão aqui apresentada é uma tentativa de organização conceitual para a análise do processo em estudo.

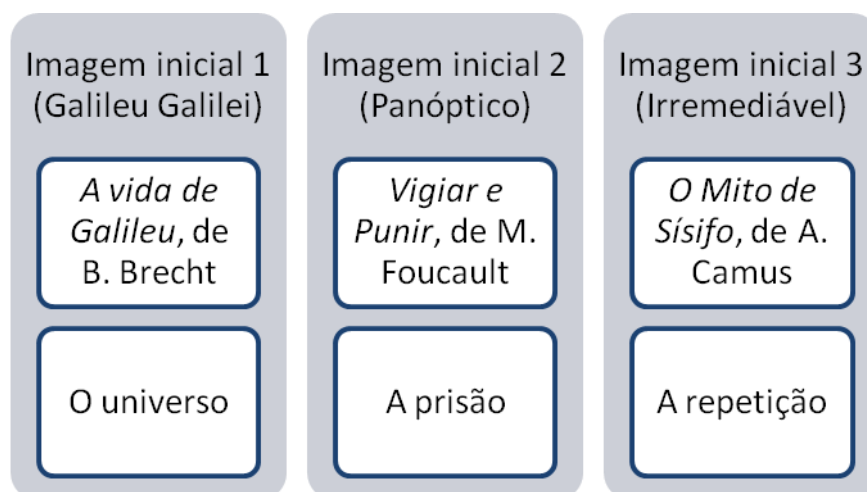


Diagrama 1 – As imagens iniciais e a construção das metáforas poéticas a partir das obras de referência.

A primeira é *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht. O *punctum* dessa imagem é a certeza da incerteza: o chão solidamente construído agora é um desconhecido abismo! A terra não

<sup>36</sup> Texto de Albert Camus usado como hiper-texto no espetáculo.

está presa a uma esfera de cristal, está livre, sem amarras e viaja por um universo em expansão. A desconsideração do sistema de Copérnico abala todas as convicções filosófico-doutrinário-teóricas da humanidade medieval. De centro do universo, a terra passa a ser compreendida como uma estrelinha apenas em meio a um cosmos infinito, desconhecido e repleto de outras estrelas, estrelinhas, satélites e astros.

O grupo 1, configurado a partir da imagem inicial 1, é expresso materialmente no espetáculo através de uma metáfora do universo: uma sombrinha de estrelas. Com a configuração dessa célula de inspiração, usamos nas nossas improvisações a noção da fragilidade humana, pois o nosso mundo é apenas uma estrelinha que vaga sem rumo, estamos presos (com toda a nossa genialidade, racionalidade e prepotência) a um mísero grão de areia, nos resta apenas o sonho e a imaginação: o desejo de construir uma “nova realidade”.

Dentro da dramaturgia, usamos dois fragmentos de texto (um de Bertolt Brecht e outro de Fayga Ostrower), como hiper-texto, na encenação do espetáculo, para nós estes textos traduziam bem a primeira referência-imagem de criação:

O que contava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caiam. Agora juntamos coragem, e deixamos que flutuem livremente, sem amarras, e elas estão em grande viagem, como as nossas caravelas, sem amarras e em grande viagem.<sup>37</sup> (BRECHT, 1992, p. 58)

[...] nosso sol [é] [...] um entre 250 bilhões de sóis calculados existirem na nossa galáxia, a [nossa] própria galáxia sendo uma entre bilhões de galáxias existentes no universo.<sup>38</sup> (OSTROWER, 1987, 16-17)

A segunda referência, o panóptico, gerou o grupo 2, construído a partir da imagem: a prisão diuturna e perene onde a humanidade é vigiada, conduzida e elaborada pelo sistema que obriga, sufoca e desnatura. Essa referência balizou a encenação no que diz respeito à atmosfera claustrofóbica criada, o espaço cênico de 3m<sup>2</sup>, delimitado pela iluminação e riscos de giz no chão, e pela presença cara a cara da platéia com as operações de luz, som e contra-regragem cênicas.

---

<sup>37</sup> Fragmento da primeira cena do texto *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, onde Galileu mostra para o menino Andrea as suas pesquisas em andamento que contradizem o hegemonicamente aceito sistema copernicano do universo.

<sup>38</sup> Esse fragmento de texto só entrou no espetáculo quando ele já estava em fase bastante adiantada de marcações e elaboração. No grupo de imagem 3, que será analisado em seguida, constituímos o gancho para a ocupação poética do espaço a partir do mito de Sísifo. Em termos de encenação, criei uma cena que se repetia duas vezes com a mesma movimentação, mas os textos eram diferentes, exatamente esses textos em destaque. A imagem da “pedra que sempre rola” foi configurada na encenação pelas repetições de marcas em situações diferentes.

Todo o espaço do espetáculo ressaltava a opressão (muda e sem identidade) que as personagens sofriam. Nesta perspectiva foi formatada a noção da eterna vigília na qual o *Cego* e o *Aleijado* estavam imersos, materializada pelas seguintes presenças cênicas, colhidas a partir das improvisações e da construção simultânea do texto dramático e do texto cênico:

- a) O sonho de ir para a *Cidade das Portas*: mote da construção do *Aleijado*.
- b) A espera ativa pelo *vento que sopra do norte*, através da confecção incessante de barcos, caixas e homens imaginários de papel: mote da construção do *Cego*.
- c) O bombardeio que a platéia realiza sobre as personagens no momento, também imaginário, da chegada do *vento que sopra do norte*: a impossibilidade de saída.
- d) Os compridos lançados para o palco (pela contra-regragem cênica) nos instantes de tensão máxima das personagens; apesar de presas as personagens são constantemente vigiadas, esta presença foi configurada pela proximidade da platéia e dos operadores de luz, som e contra-regragem cênicas.
- e) A cena de tortura, onde a convicção é apenas um pesadelo: referência da personagem do *Aleijado* a Galileu. Nesta cena, vide a figura 24, o *Aleijado* é inquirido pelo *Cego*.
- f) A iluminação em corredores: ambiente claustrofóbico.
- g) O desejo de ir além da visão imaginária propiciada pelo “olho mágico”, também imaginário: os “olhos brancos” do *Cego* que criam uma “nova visão”.
- h) Os momentos de sonho são perturbados pelas vozes gravadas em áudio, é impossível o sono e a fuga, mesmo imaginários.



Figura 25 – Cena O Universo. Jander (*Aleijado*) dentro do quadrado cênico à esquerda. Nesta fotografia observa-se a proximidade da platéia à ação cênica.

A terceira e última referência foi a repetição (Sísifo). A imagem “a pedra sempre rola”, configurou o contexto plástico da encenação: as marcas, sons, iluminação, textos e movimentos são repetidos em situações variadas. O grupo de imagem 3 é uma espécie de configuração espacial das idéias que compõem os grupos 1 e 2.



Figura 26 – Esta cena era repetida duas vezes, a marcação era igual, mas o texto era modificado: usamos os textos de F. Ostrower e B. Brecht, vide as página 64.

No diagrama 2, apresentado a seguir, proponho a visualização do movimento criativo do espetáculo *Irremediável*. As análises feitas ao longo desta seção conduzem-me a algumas afirmações. **A concepção da imagem propulsora e a sua incorporação foi uma das chaves do processo. Esta incorporação se deu pelo tateio improvisacional, no qual pudemos (eu e os atores) colher elementos para a criação do espetáculo. O desenvolvimento de partituras a partir destas circunstâncias iniciais (incorporação das imagens propulsoras e tateio improvisacional) aprofundou e dinamizou as relações cênicas que iam sendo colhidas e desenvolvidas.**

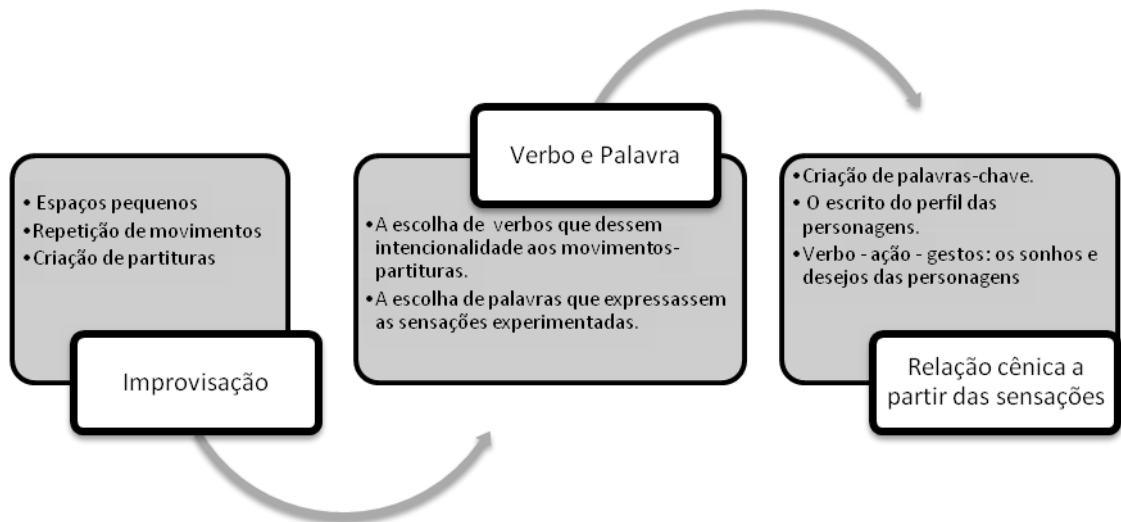


Diagrama 2 – Visualização do movimento criativo do *Irremediável*.

Escrever após as improvisações é uma das formas de procedimento usadas no processo. Esta ferramenta poética nos faz registrar algumas percepções que foram despertadas no trabalho improvisacional e ajudam a descobrir as possibilidades de encaminhamento poético.

As personagens do espetáculo foram construídas por improvisações que geraram, pela imaginação, palavras-chave, que nos conduziram a estas personagens. A escolha de verbos (determinação de ações) deu intenção às personagens e ajudou na criação das relações entre o *Cego* e o *Aleijado*.

Jander, Luiz e eu, estabelecemos um pacto de confiança. Aceitamos entrar no jogo da criação e tateamos dia-a-dia as descobertas que nos conduziram ao espetáculo acabado, entregue ao público.

Mas... como construímos esse pacto? O que é este pacto? Há um pacto? Qual?

### 3. A TESSITURA SUTIL DO PROCESSO DE CRIAÇÃO MOVIDO PELO TATEIO LÚDICO

*Nada é mais apaixonante do que ver em um olhar  
o mudo desabrochar de um sentido  
(Roland Barthes)*

Nesta seção 3 abro as portas para a análise da natureza do processo criativo em estudo. Busco compreender o princípio de atuação e as bases que me fizeram escolher este processo como procedimento de direção teatral para os meus trabalhos e estudos teatrais. Esta maneira de criação cênica foi sendo percebida ao longo das minhas experiências criativas e analisada conceitualmente no decorrer desta pesquisa, após a criação do espetáculo *Irremediável*.

*Percebo a Bússola: construo no caminho o percurso, vou para a “Cidade das Portas”, encontro a “Porta”!*

Quando estava na sala de ensaio, criando este espetáculo teatral, mote para a análise em curso, realmente não imaginava que estudaria este processo em um futuro próximo. A experiência com o caminho criativo desta obra cênica abriu o acesso para a escolha de *Portas* dentro das *Cidades das Portas*. Ou seja, entre tantas possibilidades de condução criativa, percebi a *bússola*, o “norte” condizente com os meus anseios artísticos e acadêmicos.

Conforme a análise feita ao longo da seção 2, percebo que o jogo improvisacional é o elemento propulsor e conector da imaginação e do imaginário dos artistas envolvidos no processo de construção da imagem propulsora para a criação do mundo cênico. Esta afirmação é aprofundada na visualização do movimento criativo do *Irremediável*, proposta no Diagrama 2, folha 67. Neste quadro podemos observar como a improvisação foi revelando e tecendo o processo de construção. O jogo na sala de ensaio abriu espaço para a descoberta de intencionalidades para os movimentos físicos. Fato que contribuiu para a expressão das sensações experimentadas no corpo dos atores. A escrita das palavras-chave e do perfil das personagens pelos atores criou a estrutura cênica das relações entre o Cego e o Aleijado. A partir deste exercício indiquei aos atores que criassem uma célula cênica com estas referências através dos sonhos e desejos das personagens. Todo este trabalho é realizado pela ampliação das nossas capacidades de imaginação sobre um ponto-central de inspiração.

É a partir do jogo/improvisação na sala de ensaio que o diretor conduz o procedimento criativo com os atores, levanta, testa as hipóteses de encaminhamento dramático-cênicas e

tece a poética do espetáculo em criação. No caso do *Irremediável*, criamos uma imagem<sup>39</sup> que deu toda a propulsão para a criação da cena. Partimos de uma idéia e ao longo do processo fomos encontrando, descobrindo e elaborando a estética do espetáculo, estilo, linguagem, encenação, personagens, conflitos, falas, intenções, imagens, sons, luz, figurinos, cenários, adereços.

Dizer que um espetáculo é criado na sala de ensaio, nesta dissertação, significa compreender que no ensaio “número um” são desconhecidos todos estes aspectos configuradores da obra cênica. Este trabalho criativo é ancorado no mistério, na intuição, na descoberta das intenções e na concepção de circunstâncias que impulsionam e engravidam a idéia inicial (a imagem propulsora). Circunstâncias que descortinam a materialidade cênica em desenvolvimento.

No jogo alimentamos a nossa capacidade de imaginação em coletivo. Com o *Irremediável* entramos no jogo para criar as personagens e depois colocá-las em inter-relação. Em seguida, já com os nossos imaginários e imaginação em conexão fomos construindo a materialidade do espetáculo.

O *Irremediável* estava em tudo que víamos, fazíamos, pensávamos... estávamos (Luiz, Jander e eu) completamente mergulhados na “irremediável vida contemporânea”. Abrimos espaço para a intuição e a inspiração entrarem em cena. Será este o pacto? Sim, mas apenas uma parte do pacto. Primeiro os criadores pactuam entre si, estabelecem elos de encontros e confiança... começam a sonhar e a devanear juntos a partir de um ponto central.

Depois da análise feita na seção anterior, consigo observar que havia um fio condutor que nos impulsionava para as descobertas. Quando estávamos em criação, a impressão que tínhamos é que nos movíamos em um labirinto de possibilidades, cada porta de acesso abria espaço para novos procedimentos e encontros poéticos. Entretanto, todos os ensaios e as suas descobertas diárias nos levavam silenciosamente ao espetáculo entregue ao público.

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. (OSTROWER, 1987, p. 26)

A imagem inicial, no processo do *Irremediável*, nos conectou colaborativamente e pudemos imprimir corpo cênico a uma inspiração. Esta é justamente a outra parte do pacto.

---

<sup>39</sup> A imagem propulsora, o ponto-central do *Irremediável*: *presos, vigiados e perdidos na terra que gira*.

Os criadores fazem um pacto com a criação, permitem que a obra revele-se dia-a-dia. A obra, por sua vez, permite aos seus criadores encontrarem-se com seus anseios e devaneios poéticos para a construção da linguagem cênica. Como Fayga Ostrower, concordo que este processo é movido pelo delimitar de possibilidades, que por sua vez, ampliam a margem para o acesso a outras conduções, há “oposição e tensa unificação”.

Criar espetáculos de teatro partindo de uma idéia-inicial desenvolvida pelo jogo nos ensaios é o procedimento de criação que melhor responde às minhas inquietações e desejos artísticos. Entretanto, antes desta percepção, eu carregava em mim, sem alarde, as referências/experiências passadas que configuram o meu percurso de formação enquanto artista da cena. Antes de pactuar com os outros criadores... antes de pactuar com a obra vindoura... preciso compreender os pactos que estabeleci comigo mesma enquanto criadora.

Para escrever este trabalho olhei para trás, observei e analisei o meu caminho de construção enquanto diretora teatral. Nesse olhar enxerguei o mundo que vivenciei e o mundo que carrego na minha memória, elementos que habitam no meu imaginário e ampliam a minha capacidade de imaginar e criar cena para o público e para mim mesma.

O artista se constrói enquanto artista no decorrer de toda a sua vida criativa. Acredito que para conseguir compreender o procedimento de criação que mais responda aos meus anseios, preciso reconhecer, olhar e ver a minha matriz de formação. Escolhi trabalhar com imaginário, imaginação e improvisação para a criação de dramaturgia original na sala de ensaio, lado a lado com os atores. Permito debruçar-me na descoberta do percurso dentro do caminho. Entro na sala de ensaio com idéias e imagens em construção. Trabalho com a criação de atmosferas que abrem espaço para a intuição entrar no jogo. Tateio com os atores as possibilidades para a encenação. Como diretora desse/nesse processo, necessito da colaboração, disponibilidade, coragem, individualidade, imaginação e imaginário dos atores para criar comigo o universo poético em gestação.

Esta maneira de trabalhar está sendo construída e amadurecida dia-a-dia. Entretanto, há uma base, um fundamento, uma experiência inicial que abriu esta possibilidade de encaminhamento poético para o meu universo de atuação. Em Os Bobos da Corte fui encorajada a trabalhar com o mundo lúdico do jogo teatral. Espaço de acolhida para as idéias e imagens nascentes, por mais turvas que nos pareçam à primeira vista. Imagens que impulsionam a escuta da intuição, dos insights e da criação de circunstâncias para as revelações advindas do acaso. Acaso construído e estimulado pela confiança no mistério que une o percurso de transformação da idéia inicial em espetáculo pronto.



Em as *Noites do Improviso*<sup>40</sup> experimentei entrar em cena para apresentar um espetáculo teatral, para o público, sem marcações ensaiadas, sem história estabelecida, sem personagens construídos previamente. Logo no início do desenvolvimento desta idéia cênica, perguntava-me como isso será possível? Treinávamos estratégias de jogo na sala de ensaio, desenvolvíamos habilidades cênicas em coletivo, criávamos histórias mediante a prática da improvisação. Este treino é ensaio? O que apresentaremos para a platéia? Qual será a peça?

Este espetáculo consistia em sessões públicas de improviso, com a participação cênica da platéia. As *Noites do Improviso* eram realizadas mediante uma estrutura de jogos teatrais interativos, previamente elencados, pela diretora e pelos atores, denominada como *roteiro dramaturgico*. O roteiro era uma estrutura para a improvisação, composta por uma seqüência dos jogos de improviso desenvolvidos na sala de ensaio e a designação dos atores-jogadores para cada jogo. Os atores-jogadores precisavam estar aptos a reagir às propostas que nasciam pelas sugestões da platéia. Um novo espetáculo era criado em cada apresentação. Quanto mais apresentávamos as *Noites de Improviso* mais desenvolvíamos a capacidade de criar cenas improvisadas com a presença do público.

Esta atmosfera de trabalho levou-me a perceber a relação que o artista estabelece com o seu imaginário e com as imagens nascentes que serão corporificadas e vividas no mundo da cena. Passei a compreender que o jogo é um acesso possível ao imaginário e um ativador da imaginação. Quando brincamos nos relacionamos com as nossas intuições, tateamos o devir. O espaço lúdico proporciona a descoberta do que nos é ainda desconhecido. A idéia já está instalada. Está lá. Espera ser acessada. Este movimento é uma aventura. Para viver uma aventura é preciso coragem e determinação. Confiança para além, muito além do que os “olhos podem sentir” e as “mãos podem ver”. “É necessário estar presente, presente à imagem, no minuto da imagem”. (BACHELARD, 1993, p. 1)

Estar presente no instante em que a imagem surge, no jogo improvisacional, significa estar apto a dizer sim e aprender a ouvir cenicamente os estímulos dos outros atores-criadores. Quando Os Bobos da Corte estavam no processo de criação do espetáculo *Brasil-Pau-Brasil*, uma adaptação da obra de Oswald Andrade, dirigido por mim, descobrimos um estímulo que deu base para a encenação: a caixa-preta do Brasil.

Logo no início do processo desta montagem, tivemos dificuldade em acessar o universo do autor em foco. Para dirimir o impasse, Meran sugeriu que usássemos o livro *Outros 500*, de Roberto Gambini e Lucy Dias, como ponte de acesso, pois esta obra conta a

---

<sup>40</sup> Espetáculo que marcou a estréia da *Companhia de Teatro Os Bobos da Corte*, em 1999, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves (TCA) (Salvador, BA).

história dos 500 anos do Brasil. A obra de Oswald Andrade faz parte do movimento modernista que enfatiza a necessidade de uma arte efetivamente brasileira. Em *Outros 500*, os autores trazem a imagem da caixa-preta do avião. Depois de um acidente aéreo, a caixa-preta pode ajudar a deslindar o acontecimento trágico. Transpondo esta referência para a realidade brasileira, os autores perguntam-se em que ponto da história o povo brasileiro se perdeu de si. A união destas referências fez nascer a concepção do espetáculo: a busca da identidade do povo brasileiro, através das poesias de Oswald Andrade.

A partir desta busca pela identidade do brasileiro criei uma outra referência para o espetáculo: o figurino foi composto pela união de duas imagens, na parte de cima da roupa as personagens eram elegantes, pomposas e luxuosas, a parte de baixo, precisamente os pés eram calçados com sandálias de dedo, velhas e bem pobres.

Estas idéias que compuseram o espetáculo nasceram das improvisações e ativação do imaginário, trabalho realizado na Companhia de maneira coletiva. Improvisar para a construção da cena requer uma atenção sensível para os eventos e situações oriundos do jogo coletivo, sua prática aprofunda o processo de tomada de consciência criativa dos atores; consciência esta desenvolvida a partir do alargamento da imaginação e da capacidade de troca entre os atores-jogadores.

Como vários rios que se encontram em um determinado ponto do percurso, e misturam suas águas e fluxos, criando um “novo rio”, o mesmo acontece com os atores em estado de jogo cênico. Para esse processo é fundamental: conhecer a si em estado de jogo, conhecer os outros jogadores e responder às demandas propostas, aprender a escutar, reconhecer e operar mediante os desejos criativos (próprios, advindos do outro ou construídos coletivamente).

Para alargar o entendimento da necessidade das respostas poéticas às demandas propostas, vou fazer uso de outra experiência com Os Bobos da Corte: o processo de criação do *Recital de Poesias Satíricas de Gregório de Mattos*.

O Recital foi o primeiro espetáculo da Companhia a partir da adaptação de textos da literatura brasileira, dirigido por Meran Vargens, concebido e criado colaborativamente por todos Os Bobos da Corte. Participei nesse espetáculo como assistente de direção e depois como atriz. Neste trabalho, Os Bobos da Corte estabeleceram uma relação entre alguns poemas satíricos de Gregório de Mattos e a realidade contemporânea brasileiro-baiana através de “manchetes” do nosso cotidiano. O espetáculo é envolvido pela atmosfera da própria vida de Gregório: amado, perseguido e exilado, e mantém acesa a chama do humor irreverente e baiano de um dos maiores poetas do Brasil.

Quando nos foi feita a proposta de criar este espetáculo, recebemos uma série de poesias de Gregório, todas evidentemente barrocas e com a presença de palavras e expressões distantes do nosso cotidiano. A língua nós conhecíamos, era português, mas o contexto em que foram escritas as poesias nos distanciava muito da sua essência, tivemos dificuldade em criar as imagens e levá-las cenicamente para o palco.

Fizemos uma sessão de “tradução” dos textos, na verdade uma tarde de leitura e interpretação com Cleise Mendes<sup>41</sup> para que pudéssemos acessar o universo poético de Gregório. O ponto-central desse processo de criação era a interpretação cênica destas poesias para um público jovem-estudantil. Com o apoio de Cleise passamos a compreender o espírito irônico do autor. Se antes as imagens estavam turvas, dada a nossa incompreensão lingüística das palavras, expressões e contextos, com a compreensão da essência da linguagem do “Boca do Inferno” nossos imaginários começaram a ser conectados para construirmos o espetáculo. Já podíamos acessar a nossa carne, as novas vivências e transpormos as nossas referências para a cena.

Para a concepção, desenvolvemos uma espécie de atmosfera do cotidiano baiano, expresso nas poesias de Gregório: pessoas que saem do país para tentar a vida no exterior, exílio, questões clericais, bajulação aos poderosos, crítica ao sistema colonial, exploração, desvalorização dos nativos e super-valorização dos estrangeiros, por exemplo. Com o desenvolvimento desse universo imaginário de atuação fomos criando pontes entre o contexto em que as poesias foram escritas e o contexto atual, no qual estamos inseridos.

As pontes foram criadas e estabelecidas pelos jogos de improviso, que além de contribuírem para a construção do espetáculo estiveram presentes na encenação do Recital: O jogo do líder nos dava a atmosfera do carnaval, dos blocos, pessoas que se divertiam dançando e bebendo, outras que urinavam na rua deliberadamente, brigas e beijos; o jogo da memória, onde colhemos histórias, contadas em cena, que envolviam descaso com os sistemas de saúde, segurança e moradia; o jogo das frases, feito por manchetes jornalísticas que foram posteriormente escolhidas para pontuarem as poesias de Gregório.

No processo de criação do Recital os jogos de improviso foram os construtores da cena. Nesse procedimento a concepção do espetáculo – a ponte entre passado e presente da realidade brasileiro-baiana, através de manchetes jornalísticas – foi elaborada no decorrer do seu processo de criação. Primeiro, houve o acesso ao universo das poesias (o ponto central), depois nos apropriamos da linguagem a partir da compreensão do seu contexto de criação (a

---

<sup>41</sup> Professora Doutora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Dramaturga e atriz.

geração do campo de forças imaginárias). Como os Bobos estavam “treinados” para o estado de prontidão em coletivo, as idéias de um alimentavam as idéias dos outros.

Com Os Bobos da Corte fui encorajada a criar na perspectiva deste mistério que se revela no jogo. Entrávamos em cena com um *roteiro* de jogos e tínhamos um mundo para construir cenicamente na presença e com a participação direta dos espectadores. Desenvolvi o desejo de criar a realidade para o palco a partir da relação entre o imaginário e a capacidade de imaginação. Escolhi jogar esse jogo com os atores.

Durante a minha formação, dentro da ETUFBA e na Companhia de Teatro Os Bobos da Corte, vivenciei processos de criação bem diferentes. Ao invés de uma única *porta* de acesso, conheci a realidade da *Cidade das Portas*. Pude escolher, a partir da experiência, um procedimento condizente com os meus devaneios de criadora da cena.

A raiz impulsiona a percepção do cosmos que envolve a árvore. Desculpem-me as digressões, preciso de metáforas para construir pensamento...

O “DNA” se conecta ao percurso, à vivência e ao presente. O genótipo (“DNA artístico”) e o fenótipo (o cosmos de inserção que revela a atuação do DNA com o meio que circunda o artista) movimentam o encontro frutífero com o imaginário e a realidade. A consciência desta inter-relação (DNA e Cosmos) nos revela a experiência íntima com o mundo da imaginação e criação inerente às percepções e vivências.

Experiência que dá espaço para a escolha da criação artística. Como trabalhamos com o imponderável, o faz-de-conta, o além – muito além da razão lógica, há a necessidade de desenvolver a escuta do mistério para criação do mundo cênico. Nos envolvemos em nossas experiências para perceber o imaginário que nos habita e nos constrói como individualidades criativas.<sup>42</sup>

Neste caminhar escolhemos o percurso, escolha possível pela experiência, possibilidade que nasce da consciência da base formadora – da matriz – da raiz – do DNA, consciência despertada pela vivência e intimidade com o cosmos que nos envolve.

---

<sup>42</sup> No meu espetáculo de formatura optei pela adaptação de um texto da dramaturgia universal, esta possibilidade de escolha advém das vivências pretéritas, por exemplo: na ETUFBA, no primeiro semestre da Graduação, participei de uma adaptação dramatúrgica intensa, onde unimos em um mesmo espetáculo dois textos, que apesar de serem do mesmo autor, tratavam de contextos históricos bem diferentes. Entretanto, tanto *Calabar* quanto *Gota d’Água* tinha uma mesma *imagem propulsora*, ou seja, a idéia matriz era a TRAIÇÃO. A partir deste ponto de encontro pudemos acessar nossas referências (reais, imaginárias e imaginativas) para a criação do espetáculo. Em Os Bobos da Corte participei da adaptação de textos da literatura brasileira para o discurso cênico, por exemplo: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Estas experiências somam-se à percepção criativa que desenvolvo e aos poucos vou encontrando “portas” de acesso para a criação.

Movimento que abre-se em escolhas sucessivas. Movimento que nos afeta. O mover de afetar o mundo. Mundo que nos habita. Mundo que habitamos...

### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO OLHAR QUE CRIA O CÍRCULO MÁGICO DO FAZ-DE-CONTA.

*A origem grega da palavra teatro,  
o theatron,  
revela uma propriedade esquecida,  
porém fundamental, desta arte:  
é o local de onde o público olha uma ação  
que lhe é apresentada  
num outro lugar.  
(PAVIS, 2005, p. 372)*

Na contemporaneidade vivemos na *Cidade das Portas*. Há uma multiplicidade de *portas* para a expressão cênica. A questão é a percepção e escolha da *porta* de acesso. *Porta* condizente com o nosso universo poético. Universo em perene processo de construção. Processo movido pelas experiências que ampliam a capacidade de escolha.

No *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2005) há uma vasta gama de especificações conceituais que indicam variadas possibilidades para o processo de criação e recepção: Teatro Alternativo, Teatro Ambiental, Teatro Antropológico, Teatro Burguês, Teatro da Crueldade, Teatro de Mulheres, Teatro de Diretor, Teatro Documentário, Teatro Equiestre, Teatro Invisível, Teatro Laboratório, Teatro Pobre, Teatro Total etc. Esta diversidade de pensar e fazer ajuda-me a construir a metáfora da *Cidade das Portas* para esta discussão. Há várias possibilidades de acesso. As *portas* são múltiplas. A escolha de acesso depende do ponto de vista. Do ângulo de visão. Dos raios de percepção que nos afetam e impulsionam para a criação.

Podemos criar espetáculos segundo várias matrizes estéticas (afirmando, negando e/ou recriando-as). Podemos partir do texto dramático ou simplesmente transformar a dramaturgia de palavras em dramaturgia de gestos, murmúrios e/ou sons aleatórios. Podemos ensaiar o espetáculo ou construí-lo com a platéia no momento da sua fruição. Podemos fazer dança-teatro, circo-teatro, vídeo-teatro ... podemos “isso ou aquilo” ... podemos “isso e aquilo” ... simplesmente podemos ... !!!

Os cânones foram abertos, ampliados, demolidos, re-construídos, colados, “bricolados”, transformados. “As abordagens são múltiplas e diferenciadas, ligadas quase sempre às poéticas individuais [...], torna-se difícil reconhecer um consenso”. (BONFITTO, 1999, p. 39) Nessa feira de variedades tudo é possível: os muros interpostos pelas poéticas normativas ruíram e o espaço para a inventividade, autoralidade e auto-poética foi aberto. Como a “diversidade é muito grande [...] corremos o risco de ficarmos sem a responsabilidade de escolher”. (VARGENS, 2005, p. 16) A questão-encruzilhada agora interposta é a escolha de atuação.

Há um *mapa* para a *porta* condizente aos nossos devaneios criativos?

Em virtude desta falta de concordância, da existência de várias verdades díspares, o fazer-teatro contemporâneo impõe aos artistas a necessidade de perpetrar escolhas. Ao artista cabe perguntar-se, ao longo do seu percurso (vida criativa), que lugar ocupa no espaço-*theatron*. Como é afetado pelo círculo mágico do faz-de-conta? Qual a noção de *teatron* que é pertinente às suas crenças, percepção e vivência?

Para que se faz teatro? O [...] [artista] precisa responder a esta pergunta a cada dia [...] a apropriação dos códigos de linguagem precisa vincular-se às suas crenças individuais [...] precisa perguntar-se a cada dia *por que* e *para que* está atuando em determinada obra. (VARGENS, 2005, p. 25)

Como cada artista sente e se expressa segundo suas impressões e percepções do mundo onde está envolvido, cada olhar constrói uma noção particular do fenômeno teatral: vemos através de nossos olhos e sentidos e o olhar é uma construção diária!

O *modus* de pensar-fazer-sentir teatro é uma decisão que os artistas fazem constantemente ao longo de toda a sua vida criativo-conceitual. As escolhas são possíveis pela experiência que gera intimidade com o caminho que percorremos. O *mapa* de acesso à *porta* é construído neste percurso. É esta conexão, experiência – intimidade, que o artista precisa estabelecer para construir a sua liberdade de criação durante o seu percurso de construção enquanto artista da cena, enquanto criador do seu processo poético.

Quando acessamos uma *porta*, uma nova *Cidade das Portas* nos é apresentada. Escolhemos uma nova *porta* e quando a atravessamos estamos diante de outra *Cidade das Portas*...

O teatro é uma arte que envolve duas partes complementares: palco e platéia. Acontece em um tempo e espaço específicos, construídos a partir de um fenômeno de olhares: “quem vê, o que se vê, e o imaginado. O teatro [...] existe nos espaços do presente e do

imaginário, e nos tempos individuais e coletivos que se formam neste espaço”(TEATRO, 2008). Esta conexão de olhares, movida pela atuação de um presente re-significado, tem a aptidão-essência de transmutar a realidade cotidiana para a materialidade da realidade poético-imaginária: a vida a partir da cena: o círculo mágico do faz-de-conta!

O teatro é mesmo [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. (PAVIS, 2005, p. 372)

Como o estudo em foco é sobre o processo de criação do círculo mágico do faz-de-conta, construção movida pelo trânsito entre o real e o imaginário, é imprescindível o ENCONTRO entre os atores e o diretor no decorrer da metamorfose criativa de uma idéia inicial em espetáculo teatral. Cada artista traz em si uma história de vida, uma maneira única de sentir – perceber – olhar – tocar – ser tocado. Essência de ser e estar tecida pela existência – experiência – vivência.

Dentro do percurso individual de cada um dos criadores (atores e diretor) é desenvolvido um ângulo de visão – experiência – percepção – sensação – sentimento – imaginário – imaginação. O processo em estudo, apenas, se instala e se desenvolve pelo cruzamento (envolvimento) destas referências individuais com a idéia inicial. É com o acesso a esse encontro que construir-se-á colaborativamente a vida para o palco.

Vivemos a realidade da *Cidade das Portas*, temos a liberdade de escolher a *porta* de acesso. Agora me interponho a questão: “**COMO (?)**”

Como **acontece o encontro lúdico entre os criadores** dentro da sala de ensaio para criar e dar vida a uma nova realidade, a cena? Como **se instala a interseção de olhares, sentidos, sensações e imaginários**? Como **se conectam os universos dos criadores**? Como **as corporeidades se tocam**? Como **uma concepção artístico-teatral é desenvolvida colaborativamente**?

Quadro 3 – Tabela de perguntas.

O teatro suspende temporariamente a vida cotidiana e nos transpõe a outro espaço de vivência. Dentro da cena, criamos e expressamos uma “nova realidade”. No processo de criação do círculo mágico experimentamos uma fruição diferente da vida comum.

Nos conectamos ao mundo imaginário que é alimento para o mundo real e podemos acessar o mundo do imaginário porque existimos no mundo real. Esta transposição espaço-temporal é lúdica, passamos a conviver no universo do “faz-de-conta”, entramos em uma convenção por nós estabelecida: mergulhamos na esfera do jogo!

O jogo abre espaço para o elo de encontro entre os criadores, possibilita a conexão dos imaginários e ativa a capacidade de imaginar coletivamente. Para a criação da cena é fundamental a coragem de extravasar a vida cotidiana e mergulhar na criação da misteriosa realidade poético-imaginária. Diante desta *porta* de acesso, acredito que os “comos” aqui interpostos podem ser respondidos pelo estabelecimento da CORAGEM para jogar O JOGO da CRIAÇÃO.



Figura 27 – Os Bobos da Corte: Noite do Improviso <sup>43</sup>.

Para exemplificar a coragem de entrar no jogo, desenvolvida a partir da experiência com Os Bobos da Corte, bem como perceber as possibilidades poéticas que surgem na improvisação, gostaria de expor e analisar aqui mais dois dos exercícios da Companhia. O primeiro jogo é intitulado de *contação alimentada de histórias*, e o segundo jogo *quem-onde-o quê?*

---

<sup>43</sup>Jogo da Memória, com: Caíca Alves, João Miguel (ator convidado) e Cecília Raiffer. Foto: Zélia Uchôa, em 1999, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. Neste cena estamos jogando o jogo da memória. Em média, cinco jogadores ficam sentados de olhos fechados, conectam-se primeiramente consigo mesmo, ouvem o seu ritmo cardiorrespiratório. Um começa a contar uma memória real e própria. Esta memória contada por um jogador ativa a criação de flash de imagens nos outros jogadores. Quando um jogador diz uma palavra que faz outro jogador ativar uma memória, este interrompe aquele e dá início à contação da sua própria memória (“pongamos” na palavra do outro, captamos a palavra e ela nos servirá como impulso para a contação da nossa memória). É importante que seja uma memória real, pois ela está em nosso ser com todas as cores, cheiros e texturas, esta riqueza de detalhes propícia à expressão vocal uma maior apropriação das palavras. Com o treino, passamos a perceber algumas estratégias de apropriação para outros textos. O jogo da memória pode ser dilatado para músicas, livre associação de palavras, encontro de palavras e verbos-chave para a criação de dramaturgia original.



Estes dois jogos foram, primeiramente, desenvolvidos na sala de ensaio, entre os atores, depois foram aplicados com a participação da platéia em sessões públicas de improvisação. O jogo *contação alimentada de histórias* funciona como um ativador da imaginação em coletivo. O seu princípio básico é criar coletivamente uma história a partir da interseção-participativa dos jogadores. Em uma fase mais avançada pode ser usado como elemento construtor de dramaturgia original, a partir de um tema base. Um jogador começa a contar uma história que está sendo criada naquela instante, por exemplo:

*Amanheceu chovendo muito forte, eu já estava atrasada para o trabalho, mal tomei café e saí, quando pisei na rua eu vi um enorme...*

Outro jogador continua a história a partir desse instante, deve respeitar os dados já expressos (era manhã, uma mulher, estava atrasada, por exemplo).

*... buraco na rua. Era tão grande que havia carros e casas da rua dentro dele. Quis correr, mas os meus pés estavam presos ao chão, foi quando eu percebi...*

*... que toda a rua estava molhada de massa de asfalto quente, o buraco ia ficando cada vez maior, olhei para o céu e ele...*

Cada jogador cria um fragmento da história que vai sendo coletivamente alimentada por fragmentos consecutivos. Como várias pessoas contam uma histórica, a cada nova interferência entra em cena um universo diferente de imagens e imaginário. Dada esta especificidade, este jogo possibilita a conexão dos universos expressivos, ativa a imaginação sobre um ponto (no caso, a história que está sendo contada) e desperta a atenção para o desenvolvimento da trama que está sendo coletivamente criada e alimentada. Nas nossas sessões, tanto as realizadas na sala de ensaio quanto as realizadas publicamente, surgiam idéias surpreendentes. Como já citei na introdução deste trabalho, com Os Bobos da Corte comecei a perceber a instalação necessária entre os atores e o diretor, pois se conseguirmos uma sintonia poderemos alçar vôos no mundo da imaginação e construirmos um espetáculo “rico” de imaginários e imaginação.

O jogo *quem-onde-o quê?* Também abre as portas para variadas possibilidades de acesso, na sua dinâmica construímos várias células que podem ser desenvolvidas como cenas de espetáculos. Os jogadores escrevem em pedaços de papel, separadamente, sugestões de

personagens-tipo, por exemplo: *o encanador, a hipocondríaca, o neófito, a cozinheira, o astronauta, a colegial, a velha*. Depois, sugestões de lugares: *na banheira, na lua, no espaço, na cozinha, na feira, no carro, no cemitério, no hospital*. E finalmente as ações: *comer banana, rezar o terço, viajar de férias, discutir política, arrumar a casa, assaltar*. Estes papéis são dispostos em três grupos: personagens, lugar e ação.

Jogamos na seguinte configuração: três jogadores em cena, um “atmosferista” e um ou dois jogadores interferirão na cena (ou dando sugestão de encaminhamento ou entrando no lugar de um jogador durante a improvisação). Sorteamos três personagens, um lugar e uma ação, por exemplo: *o neófito, a velha, o astronauta – na banheira – viajar de férias*.

A figura do “atmosferista” dá o contexto-imagem da cena, por exemplo: *é noite e faz muito calor, a banheira é minúscula e todos estão muito apreensivos*. Ou: *esta banheira é encantada, quando a torneira é aberta ela viaja para espaços desconhecidos*.

A improvisação começa a se desenvolver a partir destes estímulos iniciais. Os outros jogadores que interferirão podem entrar em cena a qualquer instante, seja substituindo um personagem ou dando alguma indicação de cena. Estes dois jogos sempre chamaram muito a minha atenção, principalmente para a construção de dramaturgia.

Com estes exercícios éramos encorajados a criar coletivamente situações inesperadas, para isso aguçávamos nossa imaginação e construíamos cenas maravilhosas no calor do jogo. Criávamos as imagens, as “escutávamos” cenicamente e desenvolvíamos a atmosfera proposta para o jogo. É claro que nem todas as improvisações funcionavam bem, mas os equívocos ajudavam para o amadurecimento da técnica. Por exemplo, ao invés de cada jogador lançar uma idéia, fomos aprendendo que a melhor estratégia era entrar fundo em uma proposta, explorando ao máximo as suas possibilidades de encaminhamento.

Para o filósofo Huizinga o jogo é uma categoria absolutamente primária da vida humana, pois o elemento lúdico (*Homo Ludens*) é tão essencial para o surgimento e desenvolvimento da civilização quando o raciocínio (*Homo sapiens*) e a fabricação de objetos (*Homo faber*). O jogo é capaz de unir os indivíduos no trânsito entre o real e o imaginário através dos elos de encontro que são nutridos pela atividade lúdica. Huizinga afirma que o jogo:

É uma atividade voluntária exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana. (HUIZINGA, 2005, p. 14)

O jogo é voluntário, pois nada obriga um jogador a entrar no jogo, ele joga por desejo próprio. Essa atividade é essencialmente lúdica em decorrência da transposição da esfera do “real” para uma “nova realidade”. É uma brincadeira de faz-de-conta, uma espécie de “evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. Como ultrapassa o pertencimento à esfera da vida comum, é “um *intervalo* em nossa vida cotidiana”, e sendo um intervalo é isolado e limitado, pois ocupa um lugar e duração específicos.

Entretanto, esse intervalo lúdico e espontâneo desenvolve-se segundo uma ordem precisa e absoluta. “Todo jogo tem suas regras. São estas que determinam aquilo que ‘vale’ dentro do mundo temporário por ele circunscrito”. (HUIZINGA, 2005, p. 14) E, finalmente, no jogo há a instalação de uma atmosfera própria, pois “[...] dentro do círculo do jogo, as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes”. (HUIZINGA, 2005, p. 14)

O teatro, como o jogo, é uma convenção estabelecida voluntariamente (sabemos que é um artifício, um faz-de-conta), acontece em um espaço-tempo isolado e limitado, por meio da ativação de um campo imaginal que nos leva a desfrutar uma realidade extra-cotidiana. Mas o elemento diferenciador do jogo teatral para os demais jogos é a ausência de *ágon*:

Uma das características gerais [do jogo teatral] é a inexistência da disputa: ganhar ou perder. O jogo tem uma intencionalidade clara: estabelecer elos entre suas partes. [...] Neste elo de comunicação atores e espectadores têm consciência de que estão no território do *faz-de-conta*. [...] E quem joga o jogo sabe que está inserido neste contexto, desde as cenas mais simbólicas até as cenas mais realistas, o território é o da representação poética, do *artefício*, do faz-de-conta. (VARGENS, 2005, p. 17)

No jogo teatral há uma especificidade essencial: a imagem do adversário é transsubstanciada para a do brincante. Na primeira acepção, os lados são opostos, alguém precisa perder para alguém conseguir ganhar; em caso de empate, mesmo com todos os esforços das partes em prol do resultado final positivo (o goooooo!!!), todos perdem o jogo, pois não houve “o vencedor” e “o perdedor”. A imagem do brincante, por sua vez, ilumina a idéia de encontro lúdico para a criação de uma “nova realidade”.

No jogo de teatro há a relação palco-platéia e palco-palco, esse encontro é possível se estas partes complementarmente indissociáveis forem capazes de engendrar um universo poético, apto a transmutar a realidade cotidiana para uma realidade imaginária. O motor desse trânsito é a *imaginação criativa*.

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a

realidade, que *cantam* a realidade. [...] Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*. [...] A imaginação inventa mais que as coisas e dramas; inventa a vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm outros tipos de visão. (BACHELARD, 1989, p. 17-18)

A imaginação poética produz imagens propulsoras de uma “nova realidade” a partir da vontade artística de vencer o palpável e mergulhar-explorar-revelar (n)as esferas do mundo oculto, além do visível, despercebido pela razão-lógica. O jogo cria as circunstâncias poéticas para o cultivo das imagens propulsoras. O elemento lúdico proporciona o mergulho no imaginário e ativa a capacidade de imaginar e criar colaborativamente o mundo da cena.

As imagens propulsoras surgem desvencilhadas de causas culturais ou psicológicas, ultrapassam essa seara de entendimento. Elas são fruto da liberdade criativa dos indivíduos. Esta liberdade, entre outras possibilidades de atuação, é alcançada pelo jogo, aqui compreendido como um tatear na sala de ensaio. Antes das adoções definitivas há um caminho que se move pelas experimentações e testes de possibilidades poéticas.

Para que um espetáculo teatral seja possível a partir do tatear de possibilidades, é fundamental a construção de um tempo e espaço para as corporeidades dos artistas-criadores entrarem em estado de conexão poética. Construimos no jogo as estratégias poéticas que nutrem as descobertas das intenções, iluminam as intuições, revelam os mistérios. O jogo torna conhecido o que nos é ainda desconhecido. Quando brincamos nos lançamos no espaço da descoberta e encontro. Encontro com a natureza da obra em estado criativo; encontro com a nossa individualidade poética; encontro com os parceiros de criação.

O jogo é o elemento-ponte-elo entre os criadores para a construção da cena. A criação cênica é uma atividade voluntária e lúdica, ocupa um tempo e espaço específicos, segundo certas regras de atuação, dentro de uma atmosfera poética, ou seja, a partir de uma “nova realidade”. A estrutura do jogo proporciona aos atores e ao diretor o encontro-descoberta-desenvolvimento com/de inusitadas portas de acesso para a construção da obra.

O jogo movimenta o imaginário e imaginação, sobre um ponto-central, através da retro-alimentação das propostas dos artistas que nascem na esfera da ludicidade. Com o jogo ativamos o nosso ser sensível e somos capazes de colher as idéias nascentes, irradiadas da idéia inicial. É nesse espaço-tempo (o jogo) de escolha poética que atuo como artista de teatro. Esta é apenas uma questão de escolha e ângulo de visão. Uma entre milhares! Encontro a primeira *porta* de acesso para o cultivo da imagem inicial.

### 3.2 A CRIAÇÃO DA IMAGEM GÊNESE PARA A COMPREENSÃO DO PROCESSO.

#### GÊNESES

*Todos vêm do mesmo lugar, poemas, desenhos.  
Quando chegam, eu os saúdo e curvo-me perante a irrefutável presença.  
Meu trabalho é dar forma, casa e tempo para que se mostrem,  
Nem sempre na sua inteireza.  
Nunca sei se é bom ou ruim.  
Suponho uma unidade invisível  
Que percebo e construo devagar  
Como urdidura que me desvela às vezes  
Coisas que eu não queria saber.  
Por isso falo em várias formas de língua,  
Estratégia talvez para burlar a mim mesma,  
Também como se precisasse de muitos outros eus  
Para a minha existência ordinária continuar valendo.  
É um trabalho que não tem escolha.  
Através dele me salvo e me consolo.  
Se será visto, lido, aceito, pelos outros é algo muito desejável,  
Mas incógnito. Antes, bem antes, preciso sobreviver tratável.  
Transitável, fazer os meus trajetos de mundo.  
Quando escapo do naufrágio diário  
Posso até pensar em outras hipóteses de vida  
Para o que faço e para mim mesma.  
(Sônia Rangel, 2005)*

Para compreender analiticamente a natureza do procedimento criativo em estudo, precisei de uma imagem que me ajudasse a processar e organizar as minhas idéias, uma imagem como fio condutor, uma amálgama entre a prática teatral em análise e o referencial teórico em discussão. Uma imagem propulsora para as descobertas e encontros com a pesquisa, um artifício para minorar as dificuldades intrínsecas ao processo de produzir pensamento em arte a partir de uma vivência. Esta conexão, desejada em devaneio poético-acadêmico, foi materializada na imagem-gênese: *a espiral*.

A “teia imaginal” é capaz de engendrar pensamentos com clareza cristalina que ultrapassam a razão dos conceitos pré-produzidos, principalmente quando a pesquisa é em artes cênicas, realizada por uma artista de teatro, cujo objeto é a natureza de um processo criativo vivenciado preteritamente por sua autora. A descoberta desta imagem me conectou à essência da pesquisa, iluminou a tessitura da presente dissertação e colaborou para a análise do procedimento em estudo. A imagem do processo criativo como *um percurso movido em espiral* foi concebida logo no primeiro semestre do curso de mestrado, em 2007.2, nas aulas da disciplina Teorias do Imaginário, oferecida pelo PPGAC/UFBA como disciplina optativa, ministrada pela professora doutora Sônia Rangel – artista das artes visuais e cênicas.

A *espiral* surgiu em uma atividade da referida disciplina realizada em classe e executada em duas fases consecutivas: uma teórico-individual e outra prático-coletiva. Como no jogo para a construção da cena, esta atividade criou as circunstâncias para a revelação “material” da idéia inicial (do ante-projeto de pesquisa).

A primeira fase (teórico-individual) consistia na apresentação sucinta dos projetos de pesquisa de cada aluno ao grupo:

*Analisar uma experiência de procedimento criativo que tem, como elemento propulsor e conector da imaginação e imaginário dos artistas-criadores da cena em desenvolvimento, a improvisação teatral por intermédio do caminho lúdico do jogo teatral na sala de ensaio.*<sup>44</sup>

Para mim, a concisão desta primeira fase funcionou para o levantamento das palavras-chave do ante-projeto de pesquisa: experiência, procedimento, sala de ensaio, improvisação cênica, imaginação, imaginário, jogo e criação da cena. A descoberta destas chaves de pensamento ajudou a conduzir-me à essência do trabalho.

A segunda fase (prático-coletiva) consistia em pensar e escrever em um papel em branco, sem nenhuma espécie de identificação, o nome de um objeto que pudesse traduzir a pesquisa em andamento. Em continuidade, experimentamos desenhar livremente formas que expressassem esse objeto, e, de preferência, que fossem sem figuração (abstratas). Depois de encontrarmos a melhor forma de expressão a transpusemos para a outra face do papel em branco e o entregamos a Sônia Rangel.

O nome do primeiro objeto que escolhi foi *lâmpada*, e as formas que eu ia criando e elaborando eram espirais que aos poucos foram construindo uma espécie de caminho que se abria em encruzilhadas. De um ponto central espargia vários espirais. Experimentei no meu caderno de anotações várias possibilidades até encontrar uma configuração satisfatória para ser transposta para o papel em branco.

No processo de criação há um tempo necessário para o tatear de possibilidades, espaço para sentir e descobrir os encaminhamentos poéticos condizentes com a obra em desenvolvimento, “pactuadas” com o universo poético individual.

---

<sup>44</sup> Apresentação do meu ante-projeto de pesquisa na referida atividade; em destaque estão as palavras-chave do trabalho.

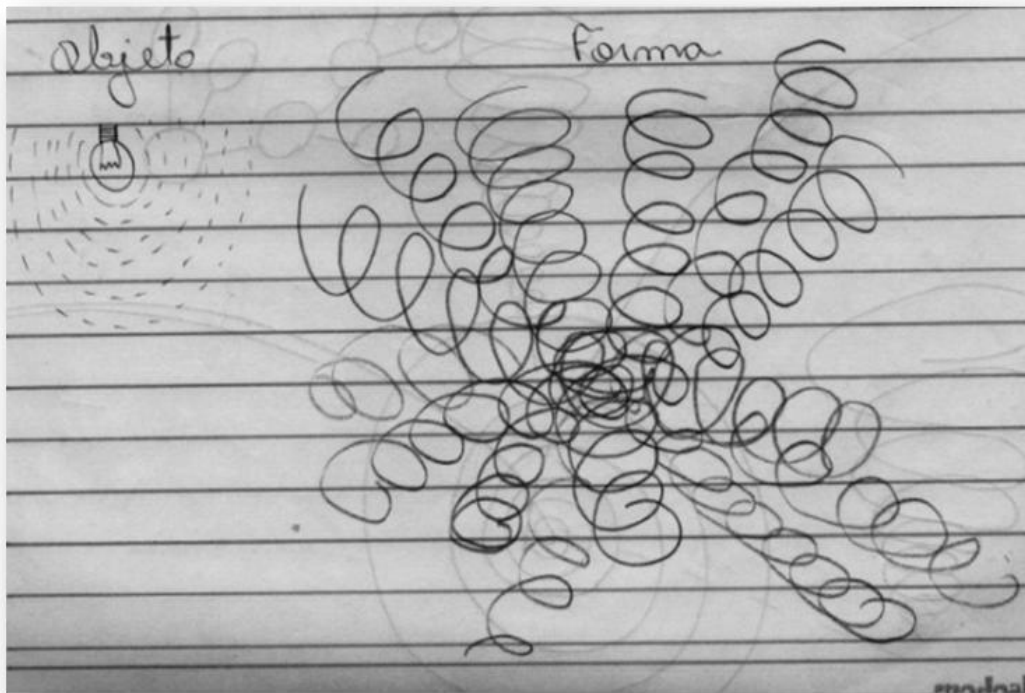


Figura 28 - Primeira experimentação de objeto e forma.

A iluminação provocada pela lâmpada já se processava em círculos a partir de um ponto central. Este processo de descoberta é intuitivo e ligado ao nosso ser sensível, por isso precisamos de um espaço para a descoberta do desconhecido. Uma vez compreendida esta especificidade criamos circunstâncias para as imagens iniciais surgirem e serem corporificados ao longo do processo de criação. À medida que apreendemos os sentidos nascentes vamos conhecendo e ganhando intimidade com o impulso criativo que nos movimenta no processo de configuração de uma idéia em linguagem.

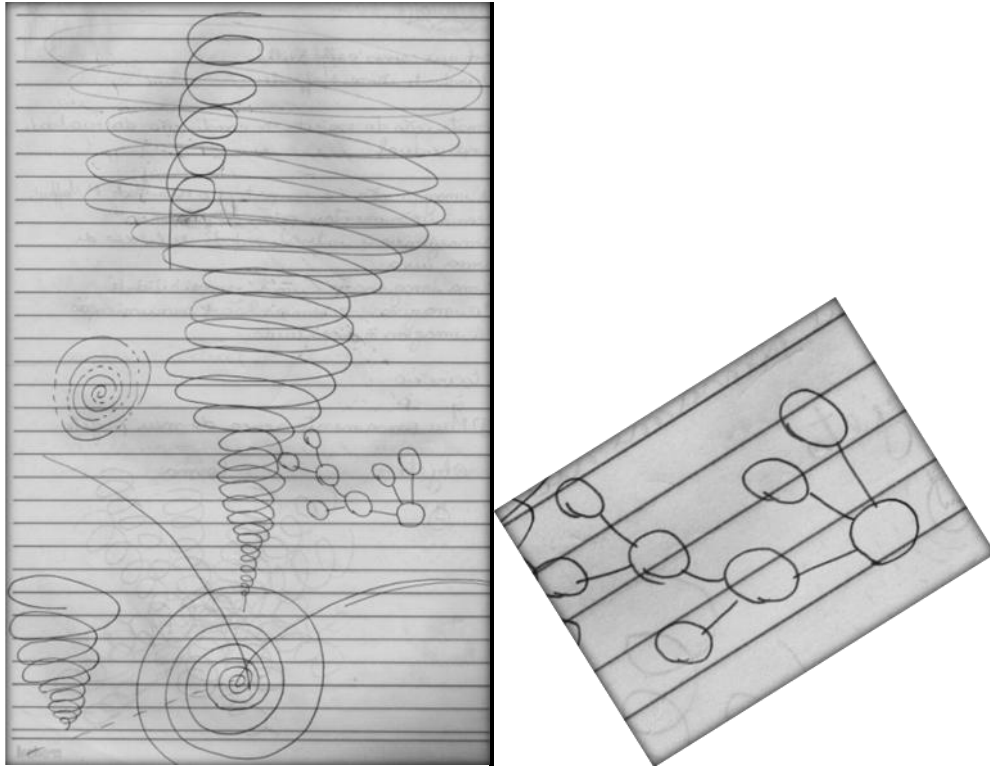


Figura 29 – A criação da espiral no decorrer das experimentações, a partir dos círculos de luz gerados pelo objeto inicial (*a lâmpada*). Figura 30 – Destaque para a gênese da forma final (a interposição de encruzilhadas no caminho criativo).

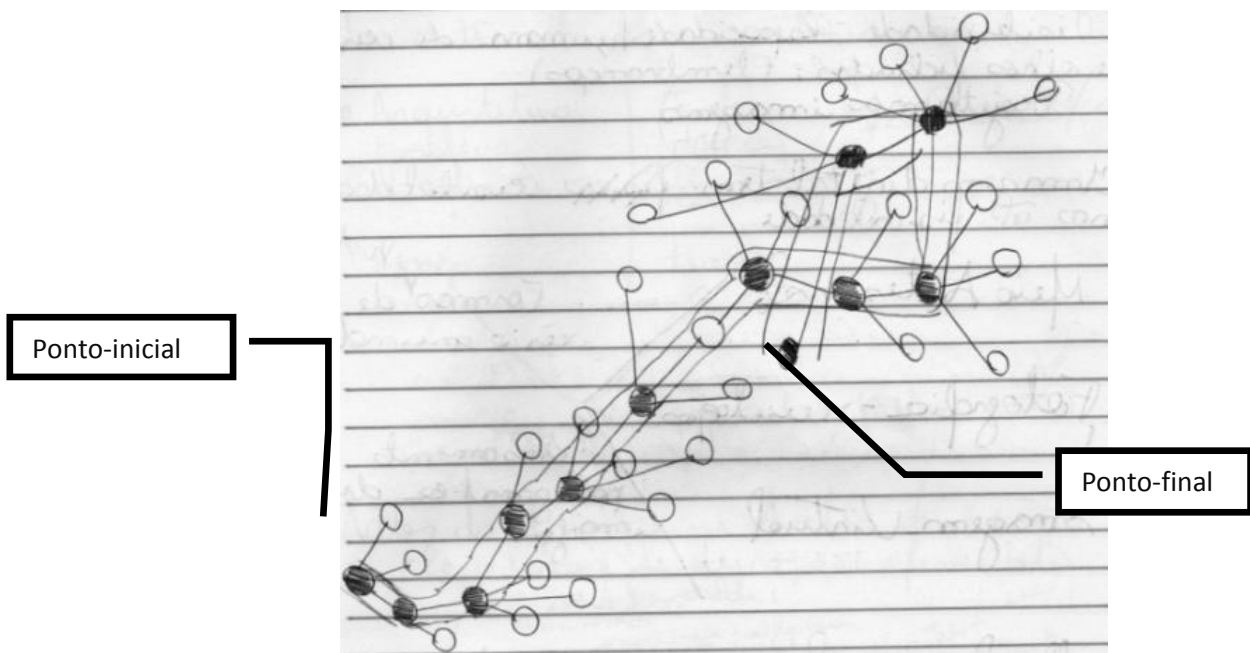


Figura 31 - Última experimentação antes da configuração final.

Estas imagens-registro mostram o processo de metamorfose-materialização do objeto inicial (*a lâmpada*) em imagem final (*a espiral*): construída por pontos, onde a chegada a cada



novo ponto abre várias possibilidades de encaminhamento. O mesmo processo de descoberta foi aferido na análise do processo de criação do *Irremediável*. Os detalhes indicados na figura 31 revelam a existência de um ponto inicial e um ponto final. O mesmo acontece no processo criativo em análise, havia um ponto-inicial (uma idéia, imagem ou tema-base) que seria configurado em espetáculo teatral.

Neste fragmento do exercício, observo a mutabilidade intrínseca ao processo criativo. O artista deve aprender a trabalhar a sua imaginação no decorrer da concretização da sua obra, deve estar apto a escutar os desafios que vão sendo interpostos materialmente e a colaborar com as possibilidades que surgem.

Para criar cenicamente *Os Fuzis da Senhora Carrar*, movida pela especificidade de ser uma peça, segundo o próprio autor, Bertolt Brecht, de estrutura “aristotélica”, com unidades precisas de ação – tempo – espaço, fiz o projeto de encenação do espetáculo com interpretação e direção realistas. Durante o processo de ensaios, observei que Jurema Penna, na época com 72 anos de idade e há 20 anos sem atuar como atriz em teatro, apesar de toda a sua carga dramática, faltava-lhe prontidão física para as marcações. O que à primeira vista surgiu como um empecilho para o espetáculo gerou uma possibilidade de atuação cênica mais acertada do que a idéia inicial.

A estrutura espacial das cenas ficou inserida em um círculo, onde tudo girava ao redor da personagem Teresa Carrar, sentada no meio do espaço cênico, sobre o baú onde estavam escondidos os fuzis, durante toda a ação cênica. Esta disposição, além de resolver cenicamente a questão da atriz principal, colaborou com o mote da peça. Quando estamos neutros perante as circunstâncias políticas que nos são interpostas, giramos em círculo e não saímos do lugar de “conforto” onde nos encontramos. Dentro da peça, a Senhora Carrar recusa-se a participar da guerra e não entrega os fuzis que o seu marido antes de morrer escondeu em casa. Fica neutra. Mas é surpreendida pelo assassinato do filho e percebe que é impossível permanecer sem tomar uma posição ativa. Resolve abrir o baú, entrega os fuzis e vai para guerra. Com esta ação final a presença do círculo é diluída e todos os personagens caminham em direção ao público, como se todos fossem lutar contra a ditadura de Franco.

Para cada decisão de encaminhamento acessamos possibilidades e delimitamos o espaço de atuação. Esta delimitação é orientadora. Dentro da criação é inexistente a redução, nos movemos por escolhas...

Cada materialidade abrange, de início, certas *possibilidades de ação* e outras tantas *impossibilidades*. Se a vemos como *limitadoras* para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das

delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas. De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os *determinantes da matéria* com que lida *como essência de um ser*, poderá o seu espírito criar asas e levantar vôo, indagar o desconhecido. (OSTROWER, 1987, p. 32)

No exercício da disciplina Teorias do Imaginário, jogamos o “jogo do desenho”, atividade que ativou a capacidade de compreensão do objeto de estudo. Eu tinha uma imagem, concebida racionalmente e ainda sem forma definida (*a lâmpada*), mas quando comecei a experimentar livremente a sua materialização, através de desenhos a lápis em folhas de caderno, outro objeto foi sendo construído (*a espiral*). Esse novo objeto ganhou consistência ao longo das experimentações.

Mais uma vez vou fazer referência à criação do *Irremediável*. Quando criamos a imagem propulsora para o cultivo do espetáculo, ainda não conhecíamos Jander. Quando ele entrou no processo, trouxe outras referências e ampliou as possibilidades de criação segundo sua vivência. Referências que se somaram às minhas e às de Luiz. O mesmo processo de descoberta e condução aconteceu no “jogo do desenho”. No início do jogo a espiral era desconhecida, mas ela começou a se revelar logo no início da atividade.

A idéia (imagem inicial) foi metamorfoseada no decorrer do seu processo de construção em linguagem expressiva, e outra imagem foi revelada e materializada: um caminho que parte de um ponto inicial e chega a um ponto final mediante a passagem por várias encruzilhadas interpostas: a *Cidade das Portas* e as *portas* de acesso.

O desenho final foi rascunhado durante o seu processo de criação. Quando adentrei nos rastros processuais do *Irremediável* observei que toda a construção poética estava ancorada em um fio condutor que nos direcionava ao encontro com a obra em andamento.

A parte coletiva da segunda etapa da atividade, o “jogo do desenho”, consistia no sorteio de quatro desenhos a cada aula. Os desenhos sorteados eram expostos em conjunto. Cada desenho era analisado individualmente da seguinte maneira:

- a) O desenho era colocado em quatro posições diferentes;
- b) Para cada posição os alunos e a professora falavam nomes de objetos, pessoas e expressões que os faziam lembrar as formas em exposição;
- c) Como conhecíamos preliminarmente todas as pesquisas, tentávamos dizer de quem era o desenho. Na maioria da vezes acertávamos o autor do desenho.

Com a exposição dos desenhos, os imaginários dos alunos e da professora começaram a se tocar e agir em colaboração. O ponto central (o desenho exposto), com todas as atenções voltadas para ele, sugeria materialidades e a cada palavra-imagem expressa eram acessadas outras possibilidades de palavras-imagens. Uma imagem levava a outra, mas todas partiam de um único ponto que guardava em si um universo de investigação próprio. No processo do *Irremediável* as improvisações a partir da imagem inicial possibilitaram o encontro com as personagens através da escolha de palavras que traduzissem as sensações despertadas no jogo improvisacional. Em seguida, criamos partituras a partir dessas palavras, depois escolhemos ações que imprimissem intencionalidade às partituras.

Uma palavra-imagem, fruto do mover imaginativo, reverberava em outras que iam sendo imaginadas e expressas. Contudo, esta explosão de imaginários foi possível porque construímos um campo imaginal de forças propício para esse encontro, ou nas palavras de Michael Chekhov, uma *atmosfera* que aprofunda nossa percepção e permite a atuação da imaginação sobre um ponto preciso; no caso das aulas de Teorias do Imaginário os desenhos – no processo de criação do *Irremediável* as improvisações a partir das sensações despertadas pela imagem propulsora através da criação e incorporação das figuras materiais que balizaram a construção do espetáculo: o *Cego* e o *Aleijado*.

Como toda a nossa capacidade de imaginação está voltada para o centro difusor-central, qualquer leve trepidação-estímulo reverbera fortemente em nosso ser-sensível, movimento que possibilita a criação de várias portas-encruzilhadas que nos são interpostas para serem testadas: escolhidas ou descartadas. Este movimento delinea, paulatinamente, o caminho-essência para a materialização do objeto investigativo. Porém, este caminho-essência é apenas a primeira porta de acesso, gera um sentido para a direção de percurso, mas as significações serão tecidas ao longo do processo de criação.

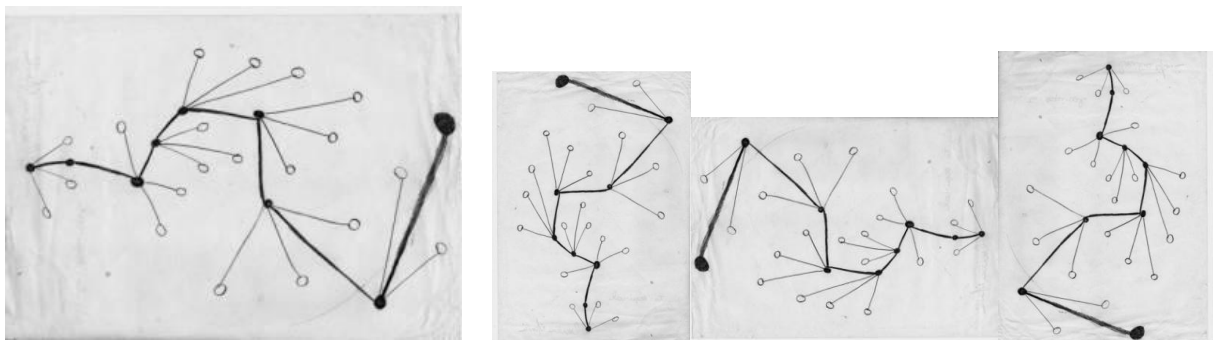


Figura 32 - Imagem do desenho final em quatro posições de visualização, cada uma dessas posições sugere possibilidades diferentes de apreensão, fruição e configuração material.

No decorrer da execução do meu exercício em sala de aula foram geradas as seguintes palavras-imagens, propostas pelos colegas e pela professora, a partir da visualização do desenho, figura 32, em quatro posições de visualização:

*Alfinete – Alga – Planta – **Satélite** –Constelação – Fogos de Artifício – Iluminação – Lâmpada – **Rota Rodoviária** – Mapa – Estações – Rede de Pesca – Cristal – Vidro – Estrutura Cristalina – Química Orgânica – Geometria Orgânica – DNA – Fórmula de Química – Pregos – Animal – Circo – **Brinquedo de Armar** – Penacho – Lagarta de Fogo – **Montanha Russa** – Acampamento – MST – Centopéia – Caminho da Montanha/subindo – Rota de Metrô – Pena de Pavão – **Fósforos** – Dormideira.*

Estas palavras-imagens estão apresentadas na ordem em que foram concebidas na sala de aula. As palavras-imagens em negrito foram escolhidas por mim em virtude de serem conexas imaginariamente à minha pesquisa.

Podemos observar que a seqüência das palavras segue uma ordem de materialidade, por exemplo: a) Satélite –Constelação – Fogos de Artifício – Iluminação – Lâmpada; b) Rota Rodoviária – Mapa – Estações – Rede de Pesca; c) Cristal – Vidro – Estrutura Cristalina – Química Orgânica – Geometria Orgânica – DNA – Fórmula de Química; d) Circo – Acampamento – Brinquedo de Armar – Montanha Russa. Esta ordem de materialidade me leva a afirmar que estas imagens foram concebidas na conexão dos imaginários dos seus criadores, onde um ponto central fazia reverberar círculos de comunicação poética entre as partes, por meio da ativação da imaginação<sup>45</sup>.

Após a finalização do exercício, Sônia Rangel orientou-me a observar o que estas palavras-imagens sugeriam no que tange às qualidades físico-materiais oferecidas. Em seguida, eu deveria perguntar-me se estes estímulos (palavras-imagens) indicavam algumas ações de procedimento para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Segui a orientação da professora, pincei as palavras-imagens que mais se conectavam à pesquisa em andamento, depois as agrupei seguindo o critério de materialidade em consonância. O “jogo do desenho” revelou qualidades da pesquisa que ainda me eram

---

<sup>45</sup> Faço uma espécie de analogia entre esta atividade, especificamente na etapa da criação de palavras-imagens, com o *jogo da memória*. As palavras-imagens criadas coletivamente guardavam uma essência, à medida que iam sendo criadas, como flash, outras surgiam, é como se uma palavra desse passagem para outras palavras, ou a descoberta de uma imagem iluminasse a criação de uma nova imagem. Há uma dilatação da imaginação e um encontro entre os universos íntimo-expressivos dos jogadores.

desconhecidas<sup>46</sup>. Vejamos a divisão em cinco grupos que criei a partir do estímulo das palavras-imagens:



Diagrama 3 – Visualização da divisão das palavras-imagens em cinco grupos de materialidade em consonância.

Estes cinco grupos me conduziram aos pontos-chave levantados na primeira etapa do exercício (individual-teórico):



Diagrama 4 – Visualização da organização das palavras-chave da pesquisa, a partir da materialidade sugerida pelas palavras-imagens.

<sup>46</sup> O mesmo processo observo na criação do *Irremediável*.

Estruturo a análise do procedimento de criação em estudo nesta dissertação em cinco tópicos de compreensão a partir da experiência em Teorias do imaginário. Os tópicos são organizados em três macro-grupos que são estudados ao longo desta pesquisa:

PALAVRAS-IMAGENS	PALAVRAS-CHAVE	CONCEITOS
Percurso terrestre: <i>Rota – Mapa Rodoviário – Estações</i>	Improvisação Jogo	Geração de um campo de forças imaginárias que ativa os impulsos criativos. Esta atmosfera de criação constrói o alicerce para a descoberta das intenções e escuta das intuições, através da instalação da consciência criativa, voltada para a criação da realidade cênica poético-imaginária. A ludicidade ilumina a tessitura da obra e constrói um elo de encontro entre os criadores, através da conexão e ativação dos imaginários e capacidade de imaginação, respectivamente.
Percurso cósmico: <i>Satélite – Constelação</i>	Imaginação	
Brinquedo de armar: <i>Subindo a Montanha Montanha Russa</i>	Imaginário	
Estrutura molecular: <i>DNA – Estrutura Cristalina – Química Orgânica</i>	Experiência Procedimento	A experiência constrói a possibilidade de escolhas poéticas. O “DNA Artístico” relaciona-se com o Cosmos que envolve o indivíduo, esta conexão é estabelecida ao longo do percurso – experiência.
Explosões: <i>fósforos – iluminação – fogos de artifício</i>	Construção da cena Sala de Ensaio	Trabalho em colaboração entre o diretor e os atores. As idéias se conectam e constroem a obra em gestação. O espetáculo teatral entregue à fruição do público é uma criação autoral e própria.

Quadro 4 – A relação entre: as palavras-imagens, palavras-chave e conceitos.

Para esta pesquisa, a criação da imagem gênese funcionou como um gerador de *campo de forças imaginárias*, que possibilitou, por sua vez, um *mergulho lúdico-poético na essência do estudo* aqui proposto, que, por sua vez, indicou os procedimentos conceituais para a *materialização desta pesquisa*. Nesta atividade de Teorias do Imaginário, dividida em duas etapas, nos concentramos em um ponto, no caso o desenho que traduzisse o universo da pesquisa, a partir desse momento começa a ser criado o campo de forças imaginárias que impulsionarão o desvelar de possíveis encaminhamentos dissertativos. O mesmo processo é revelado no procedimento criativo em estudo, criamos este campo imaginário a partir das imagens que surgem da idéia inicial e que são testadas ao longo do *tateio improvisacional na sala de ensaio*.



Diagrama 5 – Visualização do esquema de encaminhamento processual-espiralado da pesquisa, gerado a partir da atividade em análise.

E ... a *Cidade das Portas* entra, novamente, no meu ângulo de visão.

Primeiro acesso a porta para a criação de um campo de forças imaginárias. No processo em foco este campo de forças são as circunstâncias poéticas que impulsionam o desenvolvimento da idéia inicial do espetáculo – lembremos que no início do processo o texto dramático é tão desconhecido quanto o texto cênico. A conexão entre os imaginários dos criadores e ativação da capacidade de imaginação coletiva são o alicerce do processo em estudo.

Segundo, uma vez criado o espaço imaginário para a construção da cena, outra porta é interposta: o mergulho no jogo na sala de ensaio que nos levará (o diretor e os atores) à descoberta da essência do trabalho em gestação.

Terceiro, nos encaminharemos para o “descortinar” da obra em andamento: a materialização do espetáculo, ou seja, o encontro com as personagens, trama, estilo e linguagem cênica.

Para que estas portas sejam acessadas ao longo do processo criativo é fundamental a escuta da intuição e a coragem de adentrar no caminho da descoberta. O processo é um complexo *brinquedo de armar*. Todos os elementos constitutivos da obra em estado de gestação são desconhecidos, habitam no mistério. O acesso ao imaginário é um exercício que requer coragem e ludicidade. Como uma *montanha russa*, é uma brincadeira que gela as

entranhas. Para revelarmos a materialidade da obra, adentramos no domínio dos impulsos. Os impulsos são trabalhados poeticamente a partir da instalação e do desenvolvimento da consciência criativa.

### 3.3 O INSTALAR E O DESENVOLVER DA CONSCIÊNCIA CRIATIVA NO DECORRER DO PROCESSO.

O processo em estudo move-se no mistério da descoberta da materialidade expressiva no decorrer da criação. Para o andamento desse/nesse procedimento poético é necessário a construção do tempo-espaço para o aflorar das intuições e insights. É fundamental a instalação da atmosfera de trabalho que proporcione o cultivo cênico das imagens propulsoras. Tempo-espaço propício para o tateio poético antes das marcações definitivas e arremates finais. Para o desenvolvimento desse universo poético a base é a instalação e desenvolvimento da consciência criativa que move o caminho que une a idéia à obra.

A criação artística é movida por escolhas de acesso, estas escolhas geram os impulsos que revelarão as possibilidades configuradoras da obra. Os impulsos são frutos da escuta silenciosa da intuição. A intuição guarda a conexão imaginária entre o mundo interno – movido por desejos, vertigens e devaneios que se interpõe ao artista, criador de novas realidades e novos mundos – com o mundo externo onde habita – fonte de inspiração e referências cotidianas que geram a capacidade de imaginar para além da realidade palpável, fonte que substancia a criação da realidade poético-cênica.

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. (OSTROWER, 1987, p. 28)

Os impulsos são justamente nossa capacidade de “nos articularmos, em nós e perante nós mesmos” dentro da criação poética, guardam a intimidade da obra, sua essência e significações. Entretanto, estas significações são reveladas no movimento criador, se somente se tivermos coragem e determinação para vencer as resistências que também se interpõem ao



processo. Ao artista (diretor e ator) cabe colher as significações que emergem do cultivo das imagens propulsoras, fruto dos impulsos, mesmo que sejam à primeira vista turvas e fugidias.

As imagens criadas neste processo poético (a partir dos impulsos) já trazem uma unidade futura, um devir de significações, ainda invisível, percebido e construído em um longo processo de configuração, repleto de iluminação e pontos escuros. É preciso coragem para desentranhar os aspectos configuradores despertados pelos imaginários em conexão. A profissão de fé do artista é desenvolver este devir no processo de criação da obra.

Esta formatação de uma idéia em linguagem é um processo movido pela vontade e energia de criação, é a resistência da matéria que imprime coragem e determinação à vontade expressiva do artista na medida da sua vivência e imaginação.

Como o foco de estudo é voltado para a linguagem teatral, a resistência nesta matéria criativa é justamente a volatilidade dos impulsos criativos que cultivam a imagem propulsora. No caso do espetáculo *Irremediável*, por exemplo, o elemento *Torre de Papel* apareceu nas improvisações em sala de ensaio. Era um dos impulsos que ergueram a personagem o *Cego*; entretanto, com o amadurecimento da idéia para a construção desta personagem, acabamos por excluir fisicamente esta referência. Ao invés de o *Cego* construir objetos palpáveis como exército de fuga, a presença (física) da *Torre de Papel* foi diluída pelo trabalho incessante de confecção imaginativa de homens, barcos e caixas de papel. Esta metamorfose foi experimentada no processo de criação, experimentação que abriu margem para as escolhas.

No decorrer dos ensaios do *Irremediável* re-significamos esta referência (*Torre de Papel*), por ser uma idéia nascente sua matéria cênica ainda era turva, característica que precisávamos vencer para ser transformada em linguagem.

Assim a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando. [...] Não se espantem, pois, de que sonhar imagens materiais – isso mesmo, simplesmente sonhá-las – é imediatamente *tonificar* a vontade. Impossível ficar distraído, ausente, indiferente, quando se sonha uma matéria resistente nitidamente designada. (BACHELARD, 1991, p. 19)

Nesse processo de criação, a obra, na sua configuração final, é desconhecida materialmente, mas carrega na sua gestação todo um campo de possibilidades inerentes à sua essência poética. No decorrer da sua elaboração, somos capazes de fechar os olhos e conseguir perceber toda a sua matéria expressiva. Ela está diante dos nossos olhos internos, sonhamos e apalpamos sua materialidade; entretanto, quando abrimos os olhos para o mundo

que nos circunda, a obra nascente se volatiliza. É necessário um denso caminho construtor para a sua existência no mundo coletivo, para o olhar necessário do outro, independente de aprovação ou reprovação.

Este processo de criação teatral é viável, somente, pelo suor do trabalho e pela força da imaginação, posta em movimento pelo tatear criativo. A coragem para a criação é um elemento definidor, só entraremos na *montanha russa* se compreendermos que é um jogo/brincadeira de risco que estamos dispostos a experimentar. Nada nos obriga a entrar nesse jogo, jogamos por vontade própria, porque desejamos estabelecer elos entre a realidade e a imaginação de possibilidades, sensações, imagens e sentimento. Estabelecer elos com a nossa individualidade ao lado dos elos da coletividade que se amalgamam para criação e elaboração da obra poética em construção.

Para Fayga Ostrower (1987, p. 32) imaginar é “*um pensar específico sobre um fazer concreto*”. Criamos imagens e as experimentamos na cena, nos corpos dos atores, nas relações que são estabelecidas entre os artistas com estas imagens e entre estas imagens e o espaço cênico regidas pelo diretor. A imaginação é a capacidade humana de imaginar fatos, emoções e imagens antes de acontecerem, sentir e/ou concretizá-las na materialidade expressiva. Para Bachelard, esta é a imaginação material, de onde compreendo que surgem os impulsos criativos; depois, adentramos na imaginação formal, que para Ostrower é a expressão artística, no caso em estudo, a cena teatral preparada para o olhar de fruição do outro – a platéia.

Primeiro criamos as possibilidades materiais (os elementos da criação teatral: o espaço e tempo cênicos, as relações entre as personagens, fragmentos de dramaturgia, idéias para a luz, cenários, sonoplastia e figurinos); em seguida formatamos estas matérias (criamos as marcas, realizamos a natureza plástica, definimos o desenvolvimento rítmico do espetáculo); e finalmente o entregamos para a recepção do público.

No que o homem faz, imagina, compreende, ele o faz ordenando. [...] por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. *A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada*. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar. Não fossem assim, não haveria diálogo. Na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem. (OSTROWER, 1987, p. 28)

Este movimento formador, dentro do processo em estudo, é fruto da capacidade de imaginar, compreender e ordenar as imagens poéticas que vão sendo criadas, escolhidas e cultivadas. A imaginação é uma faculdade humana, intrínseca, de tocar o intangível, de

compreender além dos dados empíricos, de transcender os limites da compreensão racional, analítica e lógica mediante o aguçar de uma nova consciência, a consciência criativa, uma consciência em estado alterado, voltada para a criação de um novo mundo. Consciência instalada pela escuta das intuições e desenvolvida pelos impulsos que permeiam toda a construção da obra cênica, a partir da instalação e desenvolvimento da imagem propulsora.

Uma *porta* de acesso abre espaço para uma nova *Cidades das Portas*, caminhamos por encruzilhadas poéticas. Como saber as *portas* exatas se o *mapa* de acesso é inexistente? Talvez, a resposta seja, a difícil escuta da intuição:

Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intuitivamente com o nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade. [...] Nessa ordenação dos dados sensíveis estruturam-se os níveis do consciente; ela permite que, ao apreender o mundo, o homem apreenda também o próprio ato de apreensão; permite que, apreendendo, o homem compreenda. (OSTROWER, 1987, p. 12-13)

Esta *ordenação dos dados sensíveis* para a construção da cena é possível pelo desenvolvimento da prontidão poética, estabelecida pelo jogo improvisacional na sala de ensaio. Consiste na capacidade de operar sobre as idéias nascentes, pois as imagens construtoras da cena – movimentadas pela imaginação material – são carregadas de sentido e significação. Entretanto, quando estamos no calor da criação, as imagens propulsoras apresentam-se movediças. Ao artista é fundamental saber colhê-las, mergulhar nas suas proposições, para que consiga movimentar a sua configuração em linguagem expressiva.

Quando estava na criação do *Irremediável* muitas vezes fui questionada pelos atores sobre as significações que estavam sendo tecidas nos ensaios. Há um espaço-tempo para a criação de possibilidades e há um espaço-tempo para as adoções definitivas. Este segundo momento, as marcações e construção plástica do espetáculo, mesmo sendo um trabalho com mais precisão, também desenvolve-se em labirintos. Todas as possibilidades despertadas na fase da improvisação, mesmo as descartadas, ainda continuam presentes nos ensaios, nos ajudando a perceber conscientemente as sensações despertadas pelo cultivo da imagem propulsora. Esta característica móvel do processo pode parecer no primeiro contato como escorregadia, com ares de “descuido” e até mesmo fruto de estarmos perdidos na criação.

Estariamos realmente perdidos caso não estivéssemos acessando o imaginário por via da imagem propulsora do espetáculo: *vigiados, aprisionados e presos na terra que gira*. Realmente, este é um caminho escorregadio e perigoso, mas percorrido com cuidado e

atenção para que a volatilidade dos impulsos sejam captada e processada em linguagem ordenada.

Para este trabalho é fundamental o treino para a improvisação. Eu já carregava esta referência na minha memória corporal e imaginária, mas para os atores (Luiz e Jander) o processo era bem mais “inconsistente”. Esta idéia de “falsa precisão” também já habitou em mim e gerou dúvidas e medos quando iniciei os trabalhos com Os Bobos da Corte. Quando adaptávamos textos da literatura para a linguagem teatral, estes espetáculos eram erguidos em um tempo bastante curto, mas como já estávamos treinados a trabalhar em coletivo, como já tínhamos estabelecido elos poéticos, conseguíamos responder às demandas com maior exatidão.

Neste processo o diretor e os atores precisam estar aptos para abrir as portas de acesso e rodar a maçaneta juntos. É insuficiente ficar apenas no vislumbre do olho mágico, olhando o que se passa. É fundamental entrar na *montanha russa* desta criação para que os imaginários se acessem. Ao ator cabe a responsabilidade de habitar nos impulsos com toda a sua corporeidade, sem reservas; ao diretor, cabe a função de gerar as circunstâncias para a criação desses impulsos, provocar a entrada às portas de acesso, propor encaminhamentos que unam os universos individuais em prol de uma obra única, criada a partir de um coletivo de imaginários. Ao diretor, cabe ainda, a capacidade de ler todas as referências levantadas na sala de ensaio e configurá-las em poética cênica.

Quando entramos nesse cosmos de trabalho ativamos a nossa imersão em um campo de imagens propulsoras. Essas imagens são frutos da imaginação que ressoa dentro do ser criativo a partir de estímulos que despertam o imaginário poético e geram os impulsos criativos.

Ao longo de toda uma manhã, Dickens permaneceu sentado em seu gabinete de trabalho esperando que *Olivier Twist* aparecesse. Goethe observou que imagens inspiradoras surgem diante de nós por sua própria iniciativa, exclamando: “Aqui estamos!” Rafael viu uma imagem passar diante dele em seu quarto, e essa foi a *Madonna da Capela Sistina*. Michelangelo exclamou, em desespero, que imagens o perseguiram e o forçavam a esculpir suas figuras na pedra. (CHEKHOV, 2003, p. 27)

Para que estas imagens sejam captadas e processadas é necessário o desenvolvimento do nosso ser sensível, ou seja, o estabelecimento da consciência criativa através do tatear do movimento poético. As imagens iniciais de uma obra são completamente vaporosas e mutáveis, necessitam da colaboração ativa do seu criador para que sejam materializadas como

expressão artística. Ao artista, cabe aprender a conviver com a natureza instável da criação e atuar na intercessão ativa de imagem, matéria e linguagem expressiva, através do seu imaginário.

Nesse processo de resistência e formatação da matéria em linguagem, vencer as adversidades significa habitar criativamente, com toda a corporeidade, nas imagens propulsoras. Em teatro, a linguagem é expressa a partir do corpo do ator em cena aberta. Para isso é fundamental imprimir coragem e determinação para a vaporosidade da substância (inspiração) ser vivida no corpo – matéria repleta de sonhos e devaneios, experiências e memórias, sensações e sentimentos, pensamento e intuição. Estes elementos que constroem as corporeidades são acessados poeticamente mediante o aguçar da consciência criadora.

Entre a fluidez e a resistência, o artista vai construindo a sua consciência para a criação. Entre a fluidez e a resistência caminha dentro da *Cidade das Portas*. Cria as possibilidades poéticas a partir do aguçar da *imaginação material*; em seguida, configura as hipóteses testadas, no decorrer do processo, em cena – atividade movida pela *imaginação formal*.

[...] a forma está encravada numa substância, em que a *forma é interna* [...] poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; [...] Estes últimos conceitos [...] parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo completo da criação poética. (BACHELARD, 1989, p. 1)

Nesse processo as imagens propulsoras são desenvolvidas em duas qualidades simultâneas da realidade imaginal:

- a) **IMAGEM CRIADA:** pelas atividades e propostas lúdicas de encaminhamento para a materialização da obra.
- b) **IMAGEM CONFIGURADA:** percebida e materializada em encenação.

Quando as imagens propulsoras nascem, elas trazem em si o seu universo de expressão. A imagem criada guarda na sua intimidade a imagem que será configurada. Ao artista, cabe escolher o procedimento que conduzirá a vaporosidade da idéia à concretude expressiva!!! No decorrer desta pesquisa movimenteie novamente o processo de criação do *Irremediável* e observei nos rastros do processo que a linha condutora do espetáculo já estava estabelecida logo no início dos ensaios. Na época que estava envolvida na condução do processo esta clareza era inexistente, eu tinha um impulso e ele revela-me a forma vindoura.

Segui a intuição e encorajei os atores para colaborarem com a obra em andamento. Passamos (Jander, Luiz e eu) a descobrir a “irremedialidade” da vida em tudo que fazíamos ou víamos. Uma música, um fragmento de livro, uma cena cotidiana na rua, um anúncio na televisão ou uma conversa com um amigo abria possibilidades de inspiração para a construção do *Irremediável*. Toda a nossa percepção estava voltada para a imagem propulsora, ela passou a engendrar a realidade que habitávamos na intercessão com a nossa capacidade de imaginar e configurar estas referências no mundo da cena.

Este processo é movido em espiral e editado em encruzilhadas poéticas de acesso, através do tateio de possibilidades em um caminho labiríntico... Tal vertigem criativa guarda a forma da obra vindoura... A forma já está encravada no seu devaneio poético de propulsão criativa, substância material para as criações. Nesse percurso de revelação, a consciência em estado alterado canaliza as percepções por intermédio da escuta das intuições. O jogo abre espaço para a ação desta nova consciência.

Conforme já explicitado, a presença da espiral no processo em estudo foi captada nas aulas de Teorias do Imaginário. O *Irremediável* foi revelador para esta percepção, interpus como mola para esta criação a técnica do improviso. Neste processo a improvisação revelou dia-a-dia o espetáculo, é como se estivéssemos dentro de um espiral que nos conduzia do ponto inicial ao ponto final através das descobertas que fazíamos mediante as possibilidades que surgiam a partir da imagem inicial.

No início do processo (analisado na Seção 2) os ensaios aconteceram em um espaço muito pequeno, esta característica acionou o universo claustrofóbico do espetáculo e gerou nos atores e em mim alguns encontros com a materialidade desejada. No meu caderno de direção, o ensaio do dia 15/08/2006, registra uma percepção de cada ator a partir da escolha de um verbo que traduzisse as sensações da improvisação do dia: Luiz – PROCURAR e Jander – DESMEMBRAR. Continuamos os ensaios movidos pela imagem propulsora e o seu cultivo a partir destas “iluminações” que iam surgindo. Aos poucos, eles foram materializando as figuras de *Cego* (PROCURAR) e *Aleijado* (DESMEMBRAR).

Com estes estímulos físicos, o acesso às memórias que habitavam no imaginário dos atores foi possível. Estes dados eram colhidos e tecidos para a construção poética. No ensaio do dia 13/09/2007, registro que o *Cego* cria possibilidades imaginárias de fuga pela presença do seu poder de imaginar (como os olhos físicos são escuros, os olhos da fantasia são acionados); já o *Aleijado* ver-se impossibilitado para a ação da fuga e cai em estado de perene degeneração.

O tateio continuava, nos ensaios seguintes criamos o *Cego* como “remediável” (busca alternativas de fuga) e o *Aleijado* como “irremediável” (entrega-se ao nada a fazer dado à sua imobilidade).

Como a dramaturgia do espetáculo foi criada nos ensaios através das propostas e sensações que nasciam das improvisações, onde os pontos levantados iam sendo testados e desenvolvidos no trabalho de construção, acredito que nos movíamos em espiral. Este movimento é processado de duas maneiras distintas, mas ambas a partir da imagem propulsora, pela capacidade de imaginação: o acesso às referências que carregamos em nossa corporeidade e o acesso às referências que constroem a percepção do cosmos que habitamos. Somos capazes de captar e processar estes dados pela instalação e desenvolvimento da consciência criativa.

Entretanto, o acesso à consciência criativa é fruto do percurso de construção do artista enquanto artista. Escutar as intuições é um aprendizado da vivência e intimidade com o processo em estudo.

Nesse fenômeno de amálgama poética, para a construção de cenas de teatro que se debruçam no mistério da gestação das imagens iniciais para a linguagem expressiva, através da conexão de experiência e imaginário, encontro nos estudos bachelardianos da *Fenomenologia da Imaginação Poética* a possibilidade de pensar o fazer teatral segundo as minhas experiências e vivências como mulher da cena, segundo o imaginário da artista que cria novas realidades de fruição, a partir da vivência.

O movimento deste processo de criação como um *percurso em espiral*, lançou um canhão de luz sobre minha pesquisa e iluminou este trabalho. Para a análise e discussão deste procedimento é fundamental esta imagem.

A espiral me leva a compreender o caminhar na *Cidade das Portas* através da instalação e desenvolvimento da consciência criativa. Conforme a análise do processo do *Irremediável*, para a tessitura de cada ponto (encruzilhada), movido pela ativação de uma atmosfera poética, que gera o encontro criativo dos artistas envolvidos, mediante um processo de criação colaborativo, esse só pode ser compreendido por uma consciência para além dos dados postos, apta a criar o círculo mágico do faz-de-conta. Apenas uma consciência em estado alterado pode acessar a especificidade deste processo de criação de espetáculo teatral.

Este processo criativo espiralado é construído por círculos inconclusos que conceberão outros círculos também inconclusos durante o seu desenvolvimento poético. Contudo, como o processo em foco se debruça sobre o caminhar que conduz uma idéia inicial à sua materialização em linguagem expressiva, essa espiral entra em movimento a partir de

dois pontos definidos: A imagem propulsora (ou a idéia inicial) e o espetáculo teatral (a obra acabada).

O movimento deste caminho de construção poético é condizente com a própria significação do vocábulo espiral: “[...] linha gerada por um ponto que se desloca sobre uma semi-reta, que sofre um movimento de rotação em torno de sua origem”. (PRIBERAM INFORMÁTICA, 2008)

A consciência criativa que impulsiona o caminhar neste processo foi despertada ao longo das minhas experiências profissionais como diretora teatral. Posta esta especificidade, julgo ser importante discutir a relação do artista com seus processos de criação artística, suas experiências e vivências, sua percepção e construção como sujeito de si, a partir do seu fazer. E, mais uma vez a imagem do percurso em espiral ilumina este estudo: Espiral, no seu significado adjetivo, é a designação para as materialidades que tem forma de espira:

[...] do latim *spira*, do grego *speîra*: enrolamento. Substantivo feminino: cada uma das voltas da espiral; configuração da espiral [...]; conjunto das [...] voltas que apresentam algumas conchas. (PRIBERAM INFORMÁTICA, 2008)

O último item, deste capítulo, adentra na experiência como construtora da consciência criativa – movida pela escolha e vivência do procedimento de criação, condizente com os desejos poéticos do artista; procedimento colhido no decorrer do seu percurso de construção enquanto artista. A experiência e a percepção desta experiência constroem as liberdades de escolha e o encontro frutífero entre os mundos interno e externo. Os artistas desenvolvem as suas poéticas ao mesmo passo que se envolvem nas suas vivências criativas. Este encontro gera o sentido expressivo da experiência e a intimidade com o nosso universo de atuação.

#### 3.4 O ENVOLVIMENTO PARA O DESENVOLVIMENTO DO PROCESSO.

*Nós somos os caminhos que escolhemos  
o caminho por onde passo guarda-me  
E eu sou o caminho por onde passo  
e embora passe eu fico no caminho por onde passo  
e vai o caminho comigo  
caminho que fico por onde passo  
(LOUREIRO, 2007)*



O caminho de que fala Loureiro (2007) é uma rota que traçamos, sem mapa, durante a caminhada. Descobrimos a maneira de caminhar no caminho. O movimento criador, aqui compreendido em espiral, é um caminho construído por voltas em torno das experiências do artista, que por sua vez, geram a consciência da sua escolha poética.

O modo como o artista se constrói dentro do seu fazer é trabalho de toda uma vida criativa, fruto da sua formação, vivência e vontade de expressão. A cada obra os antigos anseios do seu criador são parcialmente respondidos e novas idéias (imagens e inspirações) são corporificadas em linguagem expressiva.

Há, durante o percurso intermitente de construção (do criador e da sua criação), uma fusão indissociável entre vida e obra, ao ponto de desconhecermos onde uma finda e a outra inicia. Esta qualidade torna-se possível pelo amadurecimento e intimidade do artista com a sua linguagem expressiva. Para o artista é primordial envolver-se intimamente, mediante o aguçar da sua consciência criativa, nas suas vivências poéticas para que consiga desenvolver o seu processo de criação. A forma (a obra) está encravada na sua matéria (o universo poético do artista). Nesse processo de criação há dois movimentos aparentemente contraditórios: o envolver e o desenvolver<sup>47</sup>.

A imagem poética da *concha e o caracol* criada por Gaston Bachelard lança luzes à discussão da natureza relacional entre a obra e o artista. Esta imagem mergulha no misterioso processo de formação da concha, antes da concha ser concha ela foi um processo de construção de si:

No plano de forma a tomar, que decisão vital na primeira escolha, que consiste em saber se a concha se enrolará para a esquerda ou para a direita! [...] De fato a vida começa menos lançando-se para frente do que girando-se sobre si mesma. Um impulso vital que gira, que maravilha insidiosa, que sutil imagem da vida! (BACHELARD, 1993, p. 118)

O caracol vive para construir a sua concha, a sua casa, a sua morada no mundo, em um misterioso processo de formação lento e contínuo. Dentro da quietude da concha, o caracol (solitariamente) quase que imóvel condensa e “prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser”, pois para sair precisa primeiramente estar escondido. A concha, por sua vez,

---

<sup>47</sup> Colhi esta percepção a partir das leituras e estudos dos escritos de Fayga Ostrower, notadamente quando ela considera que o ato formador é fruto do ato de delimitar para ampliar as possibilidades de construção. Na mesma serra de pensamento, compreendo que o desenvolver é possível pelo ato de envolvimento. Envolver com o mundo que nos abriga, com o outro com quem partilhamos nossas experiências e com nós mesmos, através de nossos encontros e percepções.

proporciona ao caracol a realização de “um devaneio de uma intimidade inteiramente física”. Uma intimidade experimentada.

Para Bachelard, esse é o movimento da vida formadora onde “a forma é a habitação da vida”, pois a concha “cresce na medida exata do seu hóspede”. A forma deixa de ser compreendida de maneira vazio-refratária e passa a guardar em si a essência da sua matéria constitutiva. Para o desenvolvimento do caracol, é fundamental o envolver-se na sua concha, na sua morada.

Volto, novamente, a minha atenção para a idéia da espiral. Gostaria de expor nesta dissertação a compreensão do movimento da espiral em três acepções de pensamento:

- a) A primeira acepção do movimento em espiral é aqui usada para a compreensão do **processo criativo** em estudo. Onde observo que **o ponto inicial do processo é a criação da idéia-concepção**, que por sua vez gerará a imagem propulsora. No decorrer do movimento criador, o cultivo da imagem propulsora pelo jogo improvisacional, irá construir referências poéticas que abrirão possibilidades de escolha para os encaminhamentos cênicos. Como **um ponto de chegada gera imediatamente a discussão de outros pontos de acesso à obra**, compreendo esta dinâmica como sendo em espiral, na qual **o ponto final é o espetáculo constituído enquanto linguagem cênica**. Exemplo: a construção das personagens o *Cego* e o *Aleijado* analisada na Seção 2 desta dissertação, no que se refere às conquistas poéticas empreendidas pelos criadores ao longo do ato criativo, nas quais cada ponto de chegada iluminava outras possibilidades de construção.
- b) A segunda significação é **o movimento em espiral que o artista permite-se realizar com a obra em andamento**. A cada descoberta **são revelados os pontos de acesso tanto da obra ao seu autor**, para que ele consiga configurá-la em linguagem; **quanto do autor à sua obra**, que é fruto do seu percurso de vida, realizado na intercessão das esferas: realidade e imaginário. Exemplo: para a construção das personagens do espetáculo *Irremediável*, os atores usaram suas referências de vida para a criação das metáforas ao *Cego* e ao *Aleijado*. As personagens não apresentavam deficiências físicas na encenação, mas a experiência que os atores tem com pessoas cegas ou aleijadas (em filmes, livros, cotidiano, imaginação) deram suportes para a sua criação. O *Aleijado* foi erguido na perspectiva da inércia, da impossibilidade de locomoção, da aceitação do estado

de imobilidade. O *Cego* por sua vez foi construído na perspectiva de estar apto a enxergar com os olhos da fantasia, podia ver e criar objetos e seres imaginários, podia ficar conectado com o mundo paralelo que dava forma. Estas deficiências (não-mover e não-ver) habitam em nossa esfera imaginária e uma vez acessada possibilitou a configuração do universo do espetáculo.

- c) A terceira e última acepção é **o estabelecimento da consciência criativa, fruto da compreensão do percurso de construção do artista e da sua obra (desenvolvida durante toda a sua vida criativa)**. Escolhi, a título imagético, uma obra de Escher para ajudar-me no entendimento dos movimentos deste percurso de construção: o **envolver** e o **desenvolver** na intercessão de artista e obra.

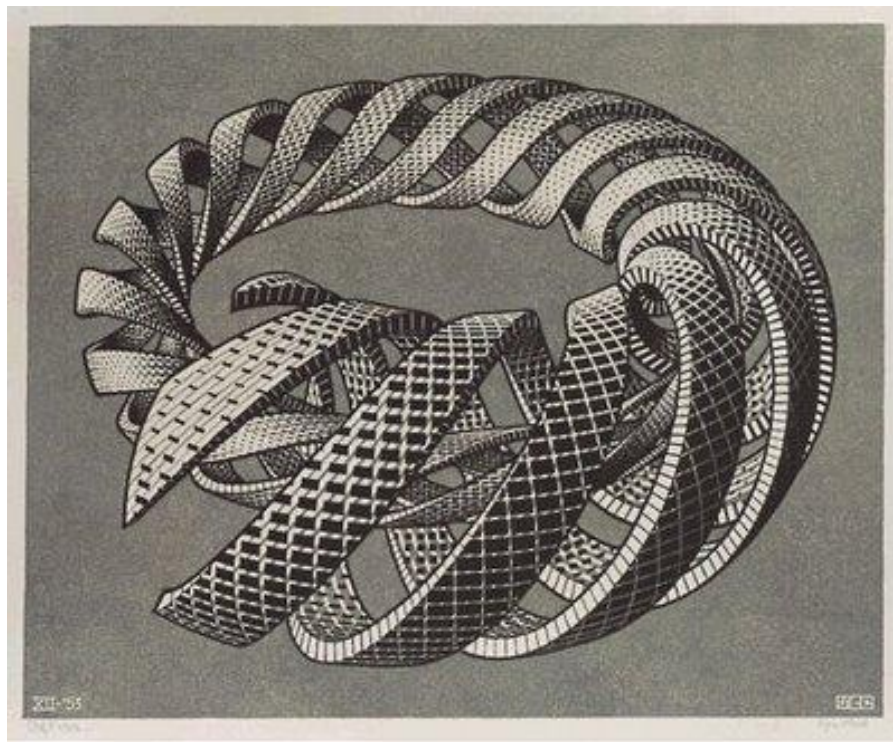


Figura 33 - Espiral (Tela em Madeira, 1953) Maurits Cornelis Escher (1890-1972).

Nesta imagem observo que a espiral aprofunda o seu movimento em si e avança para o primeiro plano. Há tanto o movimento interno – de intimidade e encontro consigo mesmo – quanto o movimento que avança e caminha para frente – o processo de criação da expressão artística. Para desenvolver, há o ato de envolver-se em si e no cosmos habitado.

O artista só corporifica em linguagem expressiva as idéias que invadem os seus sentidos a partir da interseção entre os movimentos – envolver-se e desenvolver-se.

Debruçado sobre si e envolto no cosmos que o abriga. A obra de arte avança verticalmente em espiral, na mesma medida em que o artista se lança no seu processo vivencial. Nesse itinerário de descobertas e experimentações, o artista, simultaneamente, mergulha no mais fundo de si e voa para distantes paisagens cósmicas. Aqui se instala uma síntese (o processo) onde as teses formadoras (o encontro com o *eu* e o *cosmos*) não são contraditórias, pois encontram-se em relação de complementaridade: para habitar no cosmos é fundamental habitar em si, e para habitar em si é fundamental habitarmos no cosmos que nos envolve!

Metaforicamente, o criador da cena (atores e diretor) antes de iniciar a materialização formal do seu universo de inspirações e idéias nascentes, precisa estar apto a exercer sua imaginação (caminhar para frente) a partir do seu imaginário (girar internamente dentro das referências que compõem a sua matriz poética). Nesse movimento ativamos um campo de forças imaginárias que constrói o espaço para a construção-materialização da obra cênica.

O eu-corporeidade está em tudo onde estou, faço, toco, leio, penso, escrevo ou sinto. Nos construímos e nos percebemos na medida em que olhamos e somos olhados, nos tocamos e somos tocados pelo mundo, pelo outro, por nós mesmos, pelas imagens e impulsos: “olho aquilo que procuro, e, em um paradoxo, só vejo o que olho”. (BARTHES, 1990, p. 280)

Michael Chekhov estuda a imaginação e a incorporação de imagens, e aponta para a necessidade do ator aprender a trabalhar a sua imaginação mediante o mover destas imagens no seu corpo. Como foi o caso da construção das personagens o *Cego* e o *Aleijado* por Luiz Renato e Jander Alcântara, respectivamente. Alargo essa afirmação para o domínio de criação do diretor. Pois, se os atores vivem as imagens no corpo, o diretor impulsiona e constrói essa vivência, também a partir do corpo; corpo movido por sensações e percepções. Para a construção dos atores, eu fui tecendo as imagens que surgiam e as configurando dentro da linguagem que estávamos criando colaborativamente. Este trabalho em colaboração foi possível porque desenvolvemos a nossa capacidade de imaginar (eu, Jander e Luiz) pelo envolvimento em nossa corporeidade expressiva.

Os atores e o diretor precisam mais do que olhar as imagens que criam, é necessário vê-las intimamente, dentro das suas entranhas, para que consigam criar o círculo mágico do faz-de-conta com veracidade e profundidade. “Esse ‘olhar’ e esse ‘ver’ nada mais são do que ensaiar por meio de sua bem desenvolvida e flexível imaginação”. (CHEKHOV, 2003, p. 30) Com o mergulho nas imagens (criadas a partir da idéia-concepção) para a construção da cena, acessamos pontos específicos que nos conectam à obra em andamento, a partir de sensações e sentidos despertados na experiência vivida no próprio corpo, na matéria expressiva carne. Esta matéria é construída pela vivência e consciência expressiva desta vivência.

Para finalizar este capítulo, ainda amparada pela imagem da espiral (considerando aqui a terceira acepção de significado), compreendo que nos desenvolvemos à medida que nos envolvemos em nós e no cosmos que nos habita, peço licença para aprofundar esta imagem através de dois conceitos das ciências naturais.

Os seres vivos desenvolvem-se mediante a atuação dos seus genótipo e fenótipo.

Genótipo (do Grego *génos*, nascimento + *týpos*, tipo): constituição hereditária de um organismo, natureza e arranjo dos genes num organismo individual.

Fenótipo (do Grego *phaínein*, mostrar + *týpos*, tipo): aspecto de um organismo resultante da interação do seu genótipo (constituição genética) com o meio ambiente em que se desenvolver esse organismo. (PRIBERAM INFORMÁTICA, 2008)

Considero a existência de uma matriz poética que reverbera decisivamente na formação contínua do meu ângulo de visão e construção enquanto artista. Compreendo esta matriz como o genótipo, ou seja, o “DNA artístico”. A consciência desse “DNA ” na vida criativa do artista é aqui compreendida como uma bússola que norteia, sem alarde, os percursos processuais de construção da obra, pois o corpo – entendido no seu sentido *lato*: sentimentos, sentidos, sensações, emoções, sensibilidade, fruição, percepção, imaginário e expressão – é repleto de memória e imaginação. O artista carrega um universo de referências que compõem sua impressão digital, marca da sua existência expressiva. Esta impressão digital formada por marcas, sinais e/ou cicatrizes, das experiências passadas, delineiam o caminhar dentro do percurso de construção do artista e obra.

Os Bobos da Corte foi uma experiência que me encorajou a trabalhar com as incertezas de maneira precisa. Era necessário confiar no processo para que os impulsos pudessem nascer e serem materializados em linguagem. Impulsos colhidos na seara do jogo, através da descoberta de possibilidades de acesso pelo trabalho com a imaginação.

A imagem [impulso] muda sob seu olhar indagador, transforma-se repetidas vezes, até que, gradualmente (ou subitamente), você se sentirá satisfeito com ela. A partir desse instante, sentirá suas emoções estimuladas e o desejo de [materializar cenicamente estas imagens] [...] acende-se em você! [...] É claro que nem todas as perguntas serão respondidas imediatamente. (CHEKHOV, 2003, p. 29)

No decorrer da minha vivência criativa na Companhia, comecei a desenvolver a imaginação através das atmosferas poéticas que eram instaladas nos exercícios propostos a partir da construção de imagens. Esta prática fez nascer o desejo de criar o mundo da cena

pela descoberta. No fragmento a seguir, Chekhov traça os procedimentos para a incorporação das imagens poéticas, procedimento que em linha geral usei para a criação das personagens do *Irremediável* ao lado dos atores.

1. Capte a primeira imagem. 2. Aprenda a seguir a vida independente desta imagem. 3. Colabore com ela, fazendo perguntas e dando ordens. 4. Penetre na vida interior da imagem. 5. Desenvolva a flexibilidade de sua imaginação. 6. Tente criar personagens inteiramente por si mesmo. 7. Estude a técnica de incorporação de personagens. (CHEKHOV, 2003, p. 40)

O fenótipo, por sua vez, é aqui compreendido como a interação da matriz genética (Os Bobos da Corte e as criações a partir da imaginação, improvisação e imaginário) com o meio que envolve o indivíduo (as experiências realizadas ao longo dos meus trabalhos como diretora de teatro). Compreendo o fenótipo como o percurso de construção do artista no decorrer do processo vivencial que experimenta enquanto criador. Quando voltei a fazer teatro, a minha matriz de artista atou decisivamente nos trabalhos que comecei a criar, como foi o caso das experimentações cênicas da Companhia Engenharia Cênica: *Fragmentos* (2005), *Duas Vidas... Um Grande Amor* (2006) e *Irremediável* (2007).<sup>48</sup>

O ser-artista desenvolve a sua vida expressiva e a sua consciência criativa, condizente com seus anseios, mediante o envolvimento com sua matriz poética – “DNA Artístico” e o seu percurso de construção enquanto artista. O caminho que traço no decorrer da caminhada é fruto também do cosmos onde habito. O imaginário e a realidade são pontos em constante interseção, jamais indissociáveis dentro desse percurso.

Para a compreensão desse movimento em interseção (matriz e percurso, DNA e Cosmos, individualidade e coletividade) encontro na imagem da espiral um elo entre o mundo interno e o mundo externo. Tanto o DNA quanto o universo são movidos em espiral. O mover em espiral configura a existência cósmica, desde a organização dos genes à estruturação do universo.

---

<sup>48</sup> Conforme explicito na nota de rodapé nº 24, estou em fase de criação de um novo espetáculo teatral: *Doralinas e Marias*. O processo de criação tem a mesma linha de condução que a do *Irremediável*, mas por ser um novo trabalho carrega em si um amadurecimento diferente da do processo anterior, pois é fruto do percurso de construção da minha individualidade enquanto artista da cena. Em *Doralinas* respondo questões que ficaram em aberto no processo anterior e interponho-me outros questionamentos. Assim nos consolidamos, amadurecemos e discutimos o nosso fazer por meio da relação entre a matriz formadora e o caminho que traçamos. Assim desenvolvemos conhecimentos e nos envolvemos com as outras pessoas para a construção de novos conhecimentos e saberes experimentados.

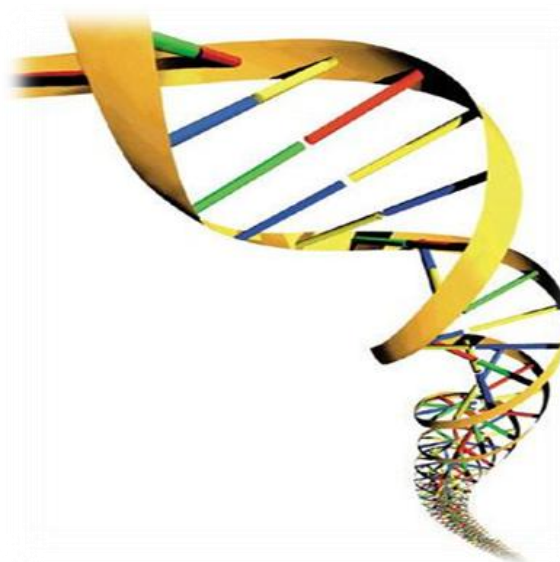


Figura 34 - Imagem do DNA. FONTE: <https://www.newamsterdamrecords.com>



Figura 35 – Imagem da Via Láctea: em espiral. Usando imagens infravermelhas do Spitzer, os cientistas descobriram que a elegante estrutura espiral da Via Láctea é dominada por apenas dois braços que rodeiam os limites de uma barra central de estrelas. Anteriormente, pensava-se que a nossa Galáxia possuía quatro grandes braços espirais. FONTE: [www.nasa.gov/.../236085main\\_MilkyWay-full.jpg](http://www.nasa.gov/.../236085main_MilkyWay-full.jpg)

A imagem do DNA (o ponto inicial da essência do ser) é em espiral e as combinações de suas partes constitutivas gerarão o primeiro envolvimento da nossa existência – a estruturação da nossa matriz poética. No decorrer do caminho que traçaremos, ao longo das

experiências criativas, desenvolveremos nossas escolhas movidas por um encontro íntimo com o cosmos onde habitamos.

É evidente que esse é apenas um esforço de compreensão do fenômeno em estudo, na medida que as imagens espiraladas do DNA e da Via Láctea configuram a minha intuição investigativa e ajudam a dar materialidade aos pensamentos e conceitos em discussão. Estas duas referências são “luz” para a compreensão da poética em estudo. Entretanto, só posso acessá-la ao longo do caminho que percorro. O mapa para a cidade das portas só existe se eu tiver coragem de construí-lo no decorrer do caminho.



## 4 CONCLUSÃO

*O mapa que me conduzirá à Cidade das Portas  
e à porta exata do meu devaneio  
está sendo construído ao mesmo compasso  
dos meus passos no caminho...  
[...] Abramos a porta...  
o olho mágico permitiu a passagem!!!<sup>49</sup>*

No início do processo do espetáculo *Irremediável* não havia o estabelecimento prévio das personagens, dos conflitos, da estética e da proposta de encenação. A dramaturgia foi composta para o espetáculo no decorrer do seu processo poético e funcionou como uma espécie de âncora para as possibilidades que iam sendo acessadas na sala de ensaio. Quando finalizei a criação do espetáculo, conforme explicitiei na introdução desse trabalho, uma questão emergiu: como todos os elementos cênicos foram criados e elaborados a partir de uma concepção – idéia – imagem?

Em primeiro lugar, ao longo da pesquisa percebi que a concepção, a idéia e a imagem propulsora são conceitos distintos. A concepção é o rascunho geral no qual caminhará o processo de criação – no caso de *Irremediável* a concepção era a “irremedialidade” de vida do homem contemporâneo.

Esta concepção inicial abriu espaço para a busca de referências que pudessem dar uma base material e formal para a criação. Material no sentido de possibilitar a construção dos impulsos criativos e formal no sentido de configurar em linguagem cênica estes impulsos.

A concepção nos levou a tecer idéias que construíram a base poética do processo. Em *Irremediável* a base para esta construção foi a inspiração nas obras: *A vida de Galileu*, *O mito de Sísifo* e *Vigiar e punir*. Estas inspirações foram amalgamadas à concepção – a “irremedialidade” de vida do homem contemporâneo – e sugeriram a tessitura de idéias cênicas. Das referências bibliográficas levantadas surgiram no processo as seguintes idéias: *a humanidade está perdida na terra que gira em um universo em expansão* (Galileu); *o fato irremediável da vida é a continuidade ininterrupta de começos e fins em alternância* (Sísifo); e, *somos diuturnamente vigiados, conduzidos e elaborados pelo sistema que obriga, sufoca e desnatura* (Foucault).

Estas idéias foram entrelaçadas e produziram a imagem propulsora: *aprisionados, vigiados e perdidos na terra que gira*. Conforme o fragmento do projeto de encenação citado

---

<sup>49</sup> Fragmento do *Devaneio-desabafo*, p. 2.

na Seção 2, a atmosfera do espetáculo seria claustrofóbica. Todo o processo de criação de *Irremediável* foi movido pela concepção, pelas idéias para o desenvolvimento da concepção e pela incorporação da imagem propulsora que surgiu, por sua vez, das idéias que dinamizaram a concepção inicial.

Mas a pergunta norteadora da pesquisa ainda continuava em aberto: como nasceram e foram elaborados os elementos cênicos para a materialização do espetáculo? A partir deste questionamento novas perguntas surgiram: Como foram construídas as personagens? Como nasceram as relações dramáticas entre essas personagens? Como a atmosfera claustrofóbica foi encontrada e materializada cenicamente na encenação? Por que para mim o espetáculo entregue ao público “é somente a superfície iluminada de um lago tranquilo”? Por que o processo de criação do *Irremediável* me deixou com a sensação de ter sido “um longo percurso de dúvidas, certezas, ajustes, acertos e aproximações”?<sup>50</sup>

No decorrer da análise do processo de criação em estudo, concebi na Seção 2 três chaves conceituais que me auxiliaram na busca de respostas para estas questões:

1. O estabelecimento de *elos poéticos entre os artistas criadores*;
2. O estabelecimento do *elo entre a realidade cotidiana e a realidade imaginária para a criação do círculo mágico*;
3. *O estado de prontidão para a construção da cena é desenvolvido a partir dos elos estabelecidos entre os artistas criadores.*

Estas três chaves são fiscalizadas e desenvolvidas teatralmente a partir do jogo: voluntário, sem *ágon*, gerido por regras e construtor do universo do círculo mágico do faz-de-conta.

O teatro é arte (fruição de uma nova realidade), cena (conexão de olhares, sentidos e sentimentos sobre um acontecimento poético), jogo (trânsito do real para o imaginário), ator e público. É “um *intervalo* na nossa vida cotidiana [e] somos diferentes, porque fazemos coisas diferentes”. (HUIZINGA, 2007, p. 15) Mas, mesmo sendo um intervalo no cotidiano, o teatro se configura a partir da experiência no cotidiano.

Com a imaginação podemos ultrapassar a realidade real, podemos levá-la a fluências inusitadas, transpô-la espacial-temporalmente para um universo poético que clama por

---

<sup>50</sup> Fragmentos do texto do programa do espetáculo (ANEXO A).

existência. Contudo, o imaginário e a imaginação são frutos do meio que nos circunda, são alimentados pela vida ordinária<sup>51</sup> que construímos.

A imagem propulsora é fruto de idéias que se somaram a partir de conhecimentos já estabelecidos, ela é fruto das experiências que acumulamos e emerge a partir do imaginário social que nos engendra. Contudo ela carrega em si um devir de novidade e um frescor de possibilidades.

Como o elo entre a realidade e o imaginário é fundamental para a construção do mundo da cena, acredito que a imagem propulsora, cultivada na sala de ensaio pelo jogo improvisacional, alavanca este trânsito. Neste movimento, a imaginação criativa é apta, segundo a *Fenomenologia da imaginação poética* de Gaston Bachelard a inventar: “mais do que as coisas e dramas, ela inventa vida nova, ela inventa o espírito novo, ela abre os olhos a novos tipos de visão”. (BACHELARD, 1989, p. 18)

Criamos movidos pelas referências que carregamos em nosso corpo. Criamos o mundo da cena pela capacidade de mergulhar no invisível das coisas. Na Seção 3 expus que esta capacidade é desenvolvida pela instalação da consciência criativa que funciona como catalisadora das intuições, inspirações e insights.

As intuições emergem das percepções que são fruto da vivência. A inspiração é a capacidade sensível de criarmos relações entre as coisas que compõem o mundo que nos circunda com os elementos que compõem a linguagem artística do mundo da cena. Finalmente, os *insights* são iluminações para o encaminhamento poético, estas iluminações brotam das hipóteses que são testadas ao longo do processo criativo.

Este estado de prontidão (a escuta ativa das intuições, inspirações e *insights*) é desenvolvido coletivamente entre os artistas-criadores (diretor e atores) pelos elos poéticos que são estabelecidos no decorrer do processo. No caso de *Irremediável*, dificilmente eu seria capaz de construir sozinha todas as imagens que o materializaram cenicamente. Atuei lado-a-lado com os atores, nos movemos impulsionados pela imagem propulsora que conectou os nossos imaginários e as nossas referências de vida. Esta imagem foi corporificada em nossas corporeidades e ganhou novas matizes pela ampliação das nossas capacidades imaginativas.

Os elementos cênicos de *Irremediável* foram criados e elaborados pela incorporação da imagem propulsora, através do cultivo das idéias que embasaram a sua configuração, por meio do jogo improvisacional na sala de ensaio. Este tateio improvisacional dá um espaço-

---

<sup>51</sup> Ordinário do Latim *ordinariu*: habitual; que está dentro da ordem natural das coisas; conforme ao uso corrente; normal, comum, vulgar; costumado; frequente; que não se salienta, mediano; médio. (PRIBERAM INFORMÁTICA, 2008)

tempo profícuo para a atuação do imaginário e da imaginação que enriquecem de sentidos a concepção inicial. Este enriquecimento é possível pela conexão das múltiplas referências que cada artista-criador leva para o processo de criação.

Chekhov sugere como exercício de imaginação para a criação, fecharmos os olhos e fazer um esforço para lembrarmos do dia que passou. Observaremos que tais imagens surgem em nossa memória, é como se assistíssemos ao filme do nosso dia, com todas as suas cores, texturas, sensações e diálogos. O mesmo se processa quando estamos incorporando a imagem propulsora que construirá o espetáculo.

Quando trabalhamos com um tema proposto (concepção), como foi o caso de *Irremediável*, surgem em nossa memória fatos, situações, pessoas e eventos reais conexos ao tema base. Mas surgem também novas informações, todas imaginativas e imaginárias. Com o desenvolvimento do processo criativo, observamos que estas imagens vão ganhando forma, cores e texturas também novas, vão se enriquecendo de sentido. Vamos construindo-as na nossa carne em expressão.

Em meio às visões do passado, eis que surgem *como* lampejos, aqui e ali, imagens que lhe são totalmente desconhecidas. São produtos puros de sua *Imaginação Criativa*. Aparecem, desaparecem, voltam de novo, trazendo com elas novas criaturas que lhe são estranhas [...] Diverte-o o fato que essas novas imagens possuem suas próprias vidas independentes; espanta-o que elas apareçam sem que as tenha convidado [...] esses recém-chegados forçam-no a observá-los com maior penetração do que as simples imagens da memória cotidiana; esses fascinantes hóspedes, que surgem do nada, [...] despertam seus sentimentos [...] Você ri e chora com eles. Como mágicos, suscitam em você um desejo irrefreável de tornar-se um deles. Entabula conversas com eles, vê-se agora entre eles, quer atuar e atua. De um estado de espírito passivo, levaram-no a um estado *criativo*. Eis o poder da imaginação. (CHEKHOV, 2003, p. 26)

A imaginação é uma capacidade intrínseca humana, estimulada no processo de criação em estudo pela esfera de atuação do jogo. Pois, nunca esqueçamos, mesmo que configuremos expressivamente no palco nosso imaginário na carne, o fazemos dentro de um jogo, caminhamos no território do faz-de-conta!!!!

No processo de criação do *Irremediável*, depois da escolha das personagens, amalgamamos a encenação com as três referências bibliográficas. (BRECHT, 1992; CAMUS, 1989; FOUCAULT, 2004, que balizaram inicialmente a concepção do espetáculo. A leitura de alguns fragmentos destas obras nos fez criar as macro-imagens do espetáculo: “o universo”, “a prisão” e “a repetição”. Tais imagens foram criadas a partir da nossa imaginação, ancorada

na imagem propulsora – *aprisionados, vigiados e perdidos na terra que gira*, a partir das nossas experiências.

Portanto, com o intuito de configurar nossas idéias iniciais em matéria expressiva, levantamos e testamos hipóteses dia-a-dia. A imaginação em arte é enriquecida por meio dos testes processuais, pois a cada resposta abrem-se várias possibilidades de encaminhamento criativo. É uma seqüência de tentativas com acertos, erros e retificações, pois até os erros são elementos de criação, eles indicam equívocos e apontam para o nascer do sol, para a infinita manhã dos inícios no processo criativo.

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias [...] O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. [...] A criação é [...] observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético. (SALLES, 2004, p. 24)

As dúvidas, os ajustes, as certezas, os acertos e as aproximações foram levantados (no *Irremediável*) quando começamos a mover em espiral o processo de criação. O que compreendemos como universo, o que compreendemos como prisão, o que compreendemos como repetição? Nas improvisações tecemos estes questionamentos dentro da expressão cênica (os atores criavam situações a partir das circunstâncias que eram apresentadas por mim, como base nas imagens universo, prisão e repetição). Dia-a-dia estas qualidades começaram a ganhar “tônus” e as configuramos em linguagem teatral, por exemplo: a fragilidade humana por vivermos em um “grão de areia”, em um vasto universo móvel em expansão, foi expressa cenicamente pelos cortes bruscos de cenas em repetição; a idéia de estarmos sempre vigiados anonimamente foi erguida em cena pelo bombardeio que as personagens sofriam quando o tão esperado *vento que sopra do norte* chega.

A improvisação é a base deste processo de criação. Ela abriu espaço para os testes e fez emergir vários pontos de acesso à concepção inicial. Estes pontos de acesso foram apresentados aos criadores como encruzilhadas – pontos de escolha no caminho labiríntico da criação. Então, a partir de uma mesma concepção, há uma diversidade de possibilidades para o cultivo da imagem propulsora.

Caminhar em labirintos significa dizer que os caminhos e descaminhos do movimento criador são construídos pelas referências de vida dos artistas envolvidos no processo. A interseção destas realidades vivenciais dinamiza a criação em coletivo e proporciona a diversidade de percepções sobre a imagem propulsora. Quando trazemos à mente a imagem

de labirinto, construímos também uma noção de percurso sem mapa de acesso preciso, ou seja, caminhamos segundo tentativas, ora acertadas ou em descompasso, mas até os aparentes equívocos apontam para os sentidos delineadores do significado final.

O espírito da improvisação neste processo de criação é justificado por sua própria natureza – um caminho labiríntico de descobertas. Durante esta caminhada, a imagem propulsora vai ganhando materialização cênica. Há uma orientação interior que delinea em linguagem a obra em andamento. Pois, a materialização final:

[...] só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delinea na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser. [...] Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. [...] E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura [...] nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou. (OSTROWER, 1987, p. 75-76)

Convém ressaltar que essa maneira de procedimento gera uma tensão que pode tanto ser propulsor-catalisadora quanto paralisante. Os artistas estão no abismo da criação, podem tanto encontrar estratégias de vôo quanto caírem no fim do fim antes de iniciarem o movimento criador. O caminho traçado, e conseqüentemente o destino final (a obra entregue ao público), é fruto de questionamentos diários e da predisposição de dizer *sim* à obra.

Neste processo entramos na *montanha russa* da criação, aceitamos descobrir as materialidades da obra em andamento. É preciso coragem para criar o mundo da cena pelo mover de nossas referências dentro do processo, é preciso trabalho para imprimir poeticamente na cena o imaginário que nos constitui e que carregamos em nossa corporeidade.

Há, nesse procedimento um espaço-tempo necessário de imprecisão. Por uma questão de reverberação, o conceito de ensaio é alargado nesse processo; ao invés da aprendizagem prévia no corpo para a representação de um texto dramático e a repetição de marcações, intenções, entradas e saídas, ator e diretor experimentam possíveis configurações para a criação do discurso cênico.

Nesse processo, a dramaturgia é original, composta exclusivamente para o espetáculo em criação. Assim, diretor e atores, durante o processo de criação, desconhecem a forma final

da cena, pois tecem dentro da sala de ensaio todo o universo poético em fase de nascimento. Não nos esqueçamos, o futuro formal já reside na concepção inicial. No *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2005), há uma abertura no conceito de ensaio:

ENSAIO. Fr.: *répétition*; Ingl.: *Repetition, rehearsal*; Al.: *Wiederholung, Probe*; Esp.: *repetición, ensayo*. Trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos *atores* sob a direção do encenador. [...] P. BROOK [...] observa que a palavra francesa evoca um trabalho quase mecânico, ao passo que os ensaios se desenvolvem cada vez de maneira diferente, e são, às vezes, criativos. Se não o fossem ou se se prolongassem na repetição infinita da mesma peça, a morte do teatro seria rapidamente perceptível. O alemão *Probe* ou o espanhol *ensayo* (“tentativa”) traduz melhor a idéia de experimentação e de tateio antes da adoção definitiva.

Dentro da noção de ensaio como tentativa, experimentação e tateio antes das marcações “definitivas”, vislumbro a autoralidade da cena pelo diretor e atores. A conexão lúdica entre os imaginários para a construção do espetáculo coloca os artistas da cena para além da idéia de reprodutores ou intérpretes. Leva-os a experimentar a criação de todos os elementos cênicos através de suas experiências e vivências. Nesta perspectiva, os artistas continuam jogando o jogo da cena, expressando um universo poético-imaginal no palco, continuam brincantes, mas com uma especificidade: brincantes dos seus próprios brinquedos, ou seja *de brincantes passam a ser mestres de brinquedos*.

A instauração da atmosfera lúdica – campo de forças poéticas em conexão – proporciona um encontro e fermentação dos imaginários dos criadores entre si. Quando os imaginários tocam-se há um alargamento das possibilidades de imaginação, pois as portas para novas configurações da realidade ficam abertas, entramos no processo de criação com toda a nossa individualidade e coletividade, em alguns momentos de maneira fragmentada, em outros instantes de maneira bastante consistente e consciente. Nos movemos pelo imaginário encaixado na nossa carne expressiva.

A imagem propulsora é corporificada pela improvisação, que tece, por sua vez, os fios imaginário e imaginação para a criação da cena, no decorrer dos ensaios. Entretanto, para a instalação deste processo criativo é fundamental o treino para a improvisação como técnica para a criação colaborativa de dramaturgia original.

Nos primeiros anos da Companhia de Teatro Os Bobos da Corte as atividades desenvolvidas tiveram um caráter prático-investigativo. Esta especificidade possibilitou ainda a formação artística dos seus atores-fundadores por meio de uma média de 12 horas semanais de treino. A relação entre formação e treino dos atores gerou o desenvolvimento de estratégias

de improvisação e ativação da capacidade de imaginar coletivamente para a construção cênica.

O significado do vocábulo treino aponta, logo de início, para o conceito de adestramento e preparação do corpo físico, desconectado dos corpos sensorial, imaginário e vivencial (subjetivo), para atividades que necessitam de um condicionamento mecânico-específico. Talvez, essa idéia se deva à tradição metafísica que dissocia em campos distintos o corpo e a alma; onde, em decorrência de uma visão mecanicista (pensamento cartesiano), a carne é entendida como objeto utilitário, precário (pensamento platônico) e perecível (pensamento cristão).

Em um rápido panorama, considerando as três principais teorias filosófico-metafísicas que compreendem o homem e a sua relação com o mundo a partir da dicotomia corpo e alma – platonismo, cristianismo e cartesianismo – a matéria carne ocupa uma baixa patente valorativa nos campos do saber, conhecimento e consciência, é sempre ligada ao engano, ao vício, ilusão, fraqueza e fragilidade. Por outra via, diametralmente oposta, são colocadas as noções de espírito, essência, alma e razão, como verdadeiras, puras e livres dos vícios carnis. As forças corporais instintivas, perceptivas, sensoriais e intuitivas são, desde os períodos clássicos até a atualidade, relegadas a planos desprivilegiados e o corpo compreendido como espaço de suplício, dor e precariedade. (SANTANA, 2006, p. 43)

Em *Os Bobos da Corte*, a palavra treinamento apontava para o alargamento das possibilidades expressivas do corpo-criador, envolvendo um preparo para cena que leva em consideração toda a corporeidade-ator-diretor (visível e invisível, percepção e pensamento, idéia e expressão, imaginário e imaginação) através de práticas de improvisação.

Os atores e a diretora trabalhavam na sala de ensaio a partir de uma convenção por eles estabelecida, mergulhavam na esfera do jogo. E, este jogo é exposto e impresso na corporeidade dos atores-criadores, através da cena, em consonância com o olhar da direção. Neste ponto-conceito (o trabalho na esfera do jogo) é aprofundada, nesta discussão, a importância dos exercícios de conexão entre a diretora e os atores empreendidos em *Os Bobos da Corte*, principalmente no que tange ao ato de encorajar para revelar as possibilidades que emergem da imaginação.

O contato com este procedimento de criação levou-me a experimentar uma nova maneira de fazer teatro. Vale ressaltar que essa “nova forma” já existe há muito tempo nas práticas teatrais, mas para mim, era inteiramente nova e surpreendente a idéia de ensaiar um espetáculo onde o texto seria criado na sala de ensaio. Por muitos anos o teatro ficou à revelia do texto. Fazer teatro, a grosso modo, significava pôr em cena textos dramáticos. Com *Os*



Bobos da Corte descobri que havia possibilidades para a criação teatral com dramaturgia original, ou seja, o texto dramático podia ser construído na sala de ensaio em consonância com o texto cênico, a partir das idéias que nascem do jogo improvisacional.

Como o jogo revela a cena e a cena é um jogo que transpõe as esferas real e imaginária para a construção do círculo mágico do faz-de-conta, através da corporificação das imagens poéticas, construo a metáfora do imaginário na carne para a compreensão desse processo. Esta “imagem conceitual” aponta para a expressão cênica vivenciada a partir das individualidades criativas dos artistas em conexão. Pois é no corpo-carne que o indivíduo habita, existe e se comunica.

Para o mergulho conceitual nesta metáfora, remeto o leitor ao Quadro 4, na folha 92, no qual cruzo as palavras-imagens colhidas na experiência das aulas de Teorias do Imaginário, com as palavras-chave do ante-projeto desta dissertação e traço os conceitos-chave despertados ao longo da pesquisa.

A relação poética estabelecida entre os atores e o diretor com a imagem propulsora para a construção da cena é movida pelo jogo a partir das experimentações vivenciadas no corpo. O corpo é compreendido, nesse trabalho, como um todo único, composto evidentemente por partes, mas completamente conectado com suas matérias constitutivas. O corpo é construído de ossos e músculos, mas também é sentimento, sensação, pensamento, consciência, história e memória. O ritmo cardíaco e respiratório é uma retro-tradução das emoções, desejos e impulsos. Nas veias e artérias passeiam o caminhar dos nossos sonhos e devaneios, pois habitamos em nossa carne, somos a nossa carne pulsante, viva e dinâmica.

Apesar das nossas individualidades (Jander, Luiz e eu) estávamos inseridos no mesmo espaço (em Sobral, cidade situada na região noroeste do Estado do Ceará), colhemos os dados desta realidade comum, com os dados que nos compõe enquanto individualidades, através da imagem propulsora do espetáculo. No decorrer desse processo de criação, experimentamos e re-criamos esta imagem na nossa carne expressiva.

Foi preciso desenvolver um ritmo cardiorrespiratório, entre Jander, Luiz e eu, afim de que nossos universos imaginários pudessem se tocar, se engravidar e parir um único filho: o nosso espetáculo que seria entregue ao olhar estrangeiro.

Cada ator-diretor carrega em si uma corporeidade, uma história de vida, uma maneira particular de sentir, perceber, tocar e ser tocado. São estas experiências e vivências que constroem, em uma *urdidura sutil*, a maneira única de estar e ser.

Quando nos propomos a entrar em uma sala de ensaio para criarmos um espetáculo autoral, mergulhamos na multiplicidade de possibilidades imaginárias e imaginativas que

carregamos em nossas corporeidades. Essas possibilidades virão à superfície pelo jogo (ativador dos elos entre os criadores e dos elos entre a realidade e o imaginário, bem como ativador da intercessão desses elos), aos poucos vamos instalando uma atmosfera de trabalho propícia para a imaginação construir uma raiz profunda na medida que cria asas rumo ao cosmos. Entramos agora na esfera do imaginário!

A palavra imaginário transcendeu as esferas acadêmicas e adentrou com força no senso comum. É corriqueiro ouvirmos falar em imaginário midiático, imaginário feminino, imaginário masculino, imaginário do sertão, imaginário “político, amoroso, social”!

Mas afinal de contas o que é imaginário? Para mim o seu conceito é de difícil acesso e compreensão, pois sua esfera de entendimento ultrapassa uma conceituação precisa. Ele é desenvolvido a partir do envolvimento em um campo de forças tanto sociais quanto subjetivas, coletivas e individuais. O imaginário engendra a realidade e é pela realidade engendrado, e assim sendo, é formatado conceitualmente por uma narrativa inacabada. Como os conceitos são uma tentativa de traduzir em palavras e dominar “racionalmente” a essência das coisas, o conceito de imaginário é aberto e amplo, pois sua essência é aberta e ampla, tudo dependerá de onde vemos... e mais uma vez a noção de *theatron* entra em cena...

Na tentativa de discutir a gênese do conceito Imaginário, Juremir Machado, no livro *Tecnologias do imaginário*, cita vários teóricos e faz uma espécie de linha “evolutiva”, permeada por vários pensamentos às vezes dissonantes, às vezes reverberantes entre si. Para Machado (2003, p. 8), todo imaginário é um processo em constante elaboração e construído coletivamente.

“Todo imaginário é um desafio, [...] uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção. O imaginário é um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo lugar, sempre iguais e sempre diferentes.”

Este autor afirma que em um sentido mais convencional o imaginário é uma espécie de opositor do real. Por uma via mais antropológica, o imaginário é conceituado como uma espécie de “introjeção do real”, onde o indivíduo partilha, às vezes, inconscientemente, de certas regras estabelecidas socialmente; entretanto, como o indivíduo é também um ator social tanto capta as referências dadas quanto as modifica segundo suas percepções. Assim, o imaginário move o real e é pelo real movido...

Captamos as referências sociais, culturais e históricas do meio onde estamos envolvidos, e as processamos segundo nossas percepções. Somos seres coletivos e

individuais. Nos relacionamos com a nossa matriz (DNA) ao passo que experimentamos o cosmos que nos envolve.

Para pensar o(s) conceito(s) de imaginário é fundamental compreender que o centro desse fenômeno está em qualquer uma das suas pontas, que são várias. Machado (2003, p. 11), afirma que:

Nunca se parte do meio das águas, mas sempre de uma ponta. Não há centro na teia do imaginário. Todas as entradas desembocam na mesma altura da malha simbólica. Tudo é nó e conexão no tecido imaginal. Cada link, feito um porto, é ponto de chegada e partida.

O autor em referência, lança mais uma chave fundamental para essa pesquisa quando diz:

O imaginário é um reservatório/motor. [...] Como reservatório, o imaginário é [...] impressão digital do ser no mundo. Como motor, é o acelerador que imprime velocidade à possibilidade de ação. O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra e a favor dos ventos. [...] O imaginário é, ao mesmo tempo, uma fonte racional e não-racional de impulsos para a ação. (MACHADO, 2003, p. 10-12)

O imaginário como reservatório e motor é uma tentativa de conceituação interessante para essa dissertação. O corpo é um universo de memória em si que se coloca em andamento poético dentro do processo criativo, pois abre espaço para a atuação da imaginação. Em outras palavras, trazemos no corpo toda uma história de vida (real e imaginária); quando criamos com nossa corporeidade a cena, transpomos para o círculo mágico toda a memória corporal, a nós inerente, ao lado da capacidade de imaginação. E, no mesmo compasso criamos, imprimimos e expressamos através do corpo-expressivo-cênico uma “nova realidade”: a realidade lúdica do faz-de-conta.

O imaginário dos atores e do diretor, em estado de conexão e prontidão para a construção da cena age como reservatório e motor para a criação da obra teatral. Reservatório no sentido que carregamos em nós nossa memória de vida (sensações, sentimentos, emoções, experiências de vida, imaginação e consciência) e, quando somos demandados poeticamente, essas memórias saltam dos nossos corpos e ganham vida expressiva através da cena. Motor, no sentido de criarmos, segundo nossas referências inerentes, uma nova realidade, em colaboração, com os demais artistas, com os quais partilhamos a criação da cena.

Quando afirmo que a cena é impressa e expressa na corporeidade dos criadores é a esse pensamento em discussão que faço referência. Pois o imaginário na carne, nada mais é

que a expressão cênica engendrada pelos imaginários em colaboração para a criação cênica. Essa afirmação significa apontar para o fato que por mais técnicos e precisos que sejam os atores e o diretor, estamos falando de individualidades, repletas de sentimentos, lembranças, experiências, percepções e sensações. Nosso eu-corpo-corporeidade constrói a sua existência artística segundo nossas visões e histórias de vida.

O sistema imaginário – imaginação – improvisação é alimentado e re-criado durante todo o percurso de criação. Este percurso engloba a construção da obra e a construção do artista durante sua vida criativa. No decorrer da minha vivência enquanto artista de teatro passei a observar que há algumas recorrências no movimento criador. É como se um procedimento poético levasse a outro. Há uma espécie de reverberação entre os processos passados, atuais e posteriores – as novas percepções, experiências e sensações são fruto das primeiras e serão somadas às vindouras.

A compreensão da formação, vivências e vontade de criação é fundamental para conhecer a essência criativa que nos envolve e embala enquanto artistas.

Vivemos a realidade da *Cidade das Portas!* Para encontrar, analisar e discutir conceitualmente o ponto-princípio (a conexão entre imaginários e imaginação pela improvisação) do caminho criativo em análise, precisei considerar, de maneira preliminar, a minha noção de *theatron*, que, por sua vez, é a expressão do “DNA” e percurso artísticos em inter-relação.

Como o processo de criação da obra de um artista é um percurso de vida (*e vai o caminho comigo - caminho que fico por onde passo*) a compreensão da natureza das suas conduções poéticas é fundamental para o seu processo de construção e compreensão enquanto artista. Os processos criativos pretéritos deixam pistas que indicam uma maneira de procedimento particular. Estas pistas ficam inscritas no corpo-memória-imaginação e silenciosamente tecem o olhar, o tocar, o expressar particular de cada corpo-artista.

Se conseguirmos a instalação desses elementos criativos dentro do processo – imaginário, imaginação e improvisação – criaremos uma noção de autorialidade da cena. Pois, atores e diretor são os autores da cena, todos os elementos cênicos são criados e elaborados na sala de ensaio, a partir de processos improvisacionais que expressam na carne nosso imaginário poético.

O imaginário dos criadores é acessado poeticamente pela ativação da imaginação. A imaginação é acionada pela atmosfera lúdica e ganha materialidade cênica através da improvisação teatral. Com estes pressupostos (o acesso ao imaginário pela imaginação através da improvisação) lanço o “jogo cênico” como uma possível proposição para a presença ativa

no minuto que a imagem é interposta aos sentidos. A ludicidade faz emergir, na construção da cena, o imaginário expresso na carne.

A dinâmica do processo criativo (estudado nesta dissertação) é desenvolvida mediante um envolvimento do artista com o seu desejo de expressão. Desejo oriundo de pactos. Pactuamos. Pactuamos com nossas experiências. Pactuamos com os criadores que trabalham conosco. Pactuamos com o nosso imaginário na carne.

O estado de prontidão para o cultivo da imagem propulsora é instalado pelo desenvolvimento da consciência destes pactos. Esta consciência criativa, voltada para a realização do círculo mágico, extrapola os limites do ponderável, perceptível, lógico e analítico, requer do indivíduo criativo a capacidade de ir além dos fatos concretos e empíricos.

A realidade é ampla, há um mundo oculto que as aparências não mostram, é justamente neste universo que se processa a criação da imagem poética, acessada pela instalação e exercício da consciência criativa de nos movermos em espiral no cosmos onde existimos. Existimos na intimidade com a nossa carne. Para criarmos em colaboração com outros artistas é necessária a criação de uma intimidade poética entre os criadores. Esta intimidade é possível pela interseção de referências. Referências constituídas de sonhos e devaneios, memória e imaginação, realidade e imaginário.

Criamos o círculo mágico porque existimos no mundo real – mundo que abre as portas para a percepção e vivência. A vida palpável nos faz criar imagens para o mundo da cena, imagens que transcendem a realidade, mas imagens e inspirações que brotam do cosmos onde estamos inseridos.

Concluo que fazer teatro é uma escolha de vida, escolhi ser artista, escolhi criar o mundo da cena para o público e para mim mesma. Esta escolha é pactuada por elos entre os criadores para o cultivo da imagem propulsora – elos entre a realidade cotidiana e a realidade imaginária para a criação do círculo mágico.

O estabelecimento desses elos é possível pela instalação do estado de prontidão. A prontidão processa em cena as intuições e as percepções que brotam no jogo. Jogo que amalgama os brincantes que constroem os seus brinquedos, através do desenvolvimento da consciência criativa. Consciência que é fruto da experiência. Experiência que ilumina a escolha de sermos mestres de nossos brinquedos – autores dos nossos processos poéticos.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Campinas: Versus, 2007.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARBOSA, Elyana. **Gaston Bachelard**: o arauto da pós-modernidade. Salvador: Universitária Americana, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. O corpo no trabalho do ator. **Repertório**, Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Ano 2, n. 3, p. 39-43, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 12 v.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu espaço**. São Paulo: Vozes, 1970.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHICO Buarque. In: WIKIMEDIA FOUNDATION. **Wikipédia, a enciclopédia livre**. [2008] Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico\\_Buarque](http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque)>. Acesso em: 25 out. 2008

COURTNEY, R. **Jogo, teatro e pensamento**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ESSLIN, Martin. **Brecht**: dos males o menor. um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 302.

FALCÃO, Adriana. **Mania de explicação**. São Paulo: Moderna: 2001.

FERREIRA, C. M. A. Uma morfologia cênica em rastros reverberantes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA APCG, 9., 2008, Vitória. Processo de Criação e Interações: a crítica genética em debate nas artes, literatura e ensino. Belo Horizonte : C/Arte, 2008. p. 95-100.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2004. Disponível em: <[http://www.4shared.com/file/16187587/c80dca4c/Michel\\_Foucault\\_-\\_Vigiar\\_e\\_Punir.html?s=1](http://www.4shared.com/file/16187587/c80dca4c/Michel_Foucault_-_Vigiar_e_Punir.html?s=1)>. Acesso em: 29 maio 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUREMA Pena. In: DRAMATURGIA brasileira: *in memoriam*. Homenagem a grandes nomes do Teatro, Cinema e TV do Brasil que já partiram e deixaram muitas saudades. Disponível em: <<http://inmemorian.multiply.com/photos/album/347>>.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais do estruturalismo à pós-modernidade**. Tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Fragmento**. São Paulo: Escrituras, 2003.

MACHADO, de Assis. **Dom Casmurro**. [S.l: s.n.], 1899. Edição eletrônica Livro Acesso. Disponível em: <[http://rs123.rapidshare.com/files/114213087/Machado\\_de\\_Assis\\_-\\_Dom\\_Casmurro.www.ceniks-news.blogspot.com.pdf](http://rs123.rapidshare.com/files/114213087/Machado_de_Assis_-_Dom_Casmurro.www.ceniks-news.blogspot.com.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2008.

MACHADO, Juremir. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Summus, 2003.

MACKELLENE, Léo. **O livro das sombras ou o livro dos mais pequenos silêncios**. Fortaleza: Mangues&Letras, 2006

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação e artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Criatividade e processos de criação**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRIBERAM INFORMÁTICA. **Dicionário Priberam da língua portuguesa**. [Lisboa, 2008]. Disponível em: <[http://www.priberam.pt/dlpo/definir\\_resultados.aspx](http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx)>. Acesso em: 12 ago. 2008.

RANGEL, Sonia Lucia. **Casa tempo: poemas e desenhos**. Salvador: Solisluna, 2005.

ROUBINE, J-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTANA, Leila. **O corpo e a produção de memória social na perspectiva de Nietzscheana**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANT'ANNA, Catarina. Bachelard e o teatro. In: BULCÃO, Marly; REIS, Nilo Henrique Neves dos (Org.). **Bachelard: razão e imaginação**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2005. p. 207-233.

\_\_\_\_\_. Gaston Bachelard: os índices do dramático no seio lírico. **Cronos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN**, v. 4, n. 1/2, p. 57-69, jan./fev. 2003.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva: 1982.

\_\_\_\_\_. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TEATRO. In: WIKIMEDIA FOUNDATION. **Wikipédia, a enciclopédia livre**. [2008] Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro>>. Acesso em: 25 out. 2008.

VARGENS, Meran Muniz da Costa. **O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator. ou a voz articulada pelo coração**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

VIANNA, Klauss. **A dança**. (Em colaboração com Marco Antônio Carvalho. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.



**ANEXOS**

**ANEXO A** – O programa do espetáculo *Irremediável*

**ANEXO B** – O DVD do espetáculo *Irremediável*

**ANEXO C** – Fragmentos da peça a *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht. Referência usada para a construção de idéias cênicas para a concepção inicial e a criação da imagem propulsora do espetáculo *Irremediável*.

## FRAGMENTO 1

### CENA 1 – GALILEU GALILEI, PROFESSOR DE MATEMÁTICA EM PÁDUA, QUER DEMONSTRAR O NOVO SISTEMA COPERNICANO DO UNIVERSO

O fogo no rabo da idéia pegou  
 No ano de mil seiscentos e nove:  
 O Cientista Galileu por  $a + b$  calculou  
 Que o sol não se mexe. Que a Terra se move.

[...]

GALILEU – [...] Muros e cascas, tudo parado! Há dois mil anos a humanidade acredita que o Sol e as estrelas do céu giram em torno dela. O papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, capitães, comerciantes, peixeiras e crianças de escola, todos achando que estão imóveis nessa bola de cristal. Mas agora nós vamos sair [...] para uma grande viagem. Porque o mundo antigo acabou e começou um tempo novo. Já faz cem anos que a humanidade está esperando alguma coisa. As cidades são estreitas, e as cabeças também. Superstição e peste. Mas veja o que diz agora: se as coisas são assim, assim ficam. Tudo se move, meu amigo.

Gosto de pensar que os navios tenham sido o começo. Desde que há memória, eles vinham se arrastando ao longo da costa, mas, de repente, deixaram a costa e exploraram os mares todos.

Em nosso velho continente nasceu um boato: existem continentes novos. E agora que os nossos barcos navegaram até lá, a risada nos continentes é geral. O que se diz é que o grande mar temível é uma lagoa pequena. E surgiu um grande gosto pela pesquisa da causa de todas as coisas: saber por que cai a pedra, se a soltamos, e como ela sobe, se a jogamos para cima. Não há dia que não se descubra alguma coisa. Até os velhos e os surdos puxam conversas para saber das últimas novidades. Já se descobriu muita coisa, mas há mais coisas ainda que poderão ser descobertas. De modo que também as novas gerações têm o que fazer.

Em Siena, quando moço, vi uma discussão de cinco minutos sobre a melhor maneira de mover blocos de granito; em seguida, os pedreiros abandonaram uma técnica milenar e adotaram uma disposição muito mais inteligente das cordas. Naquele lugar e naquele minuto fiquei sabendo: o tempo antigo passou, e agora é um tempo novo. Logo a humanidade terá uma idéia clara de sua casa, do corpo celeste que ela habita. O que está nos livros antigos não lhe basta mais. Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida. Todo mundo diz: é, está nos livros – mas nós queremos ver com nossos olhos.

As verdades mais consagradas são tratadas sem cerimônia; o que era indubitável agora é posto em dúvida. Em consequência, formou-se um vento que levanta as túnicas brocadas dos

príncipes e prelados, e põe à mostra pernas gordas e pernas de palito, pernas como as nossas pernas. Mostrou-se que os céus estão vazios, o que causou uma alegre gargalhada.

Mas as águas da Terra fazem girar as novas rocas, e os novos estaleiros, nas manufaturas de cordame e de velame, quinhentas mãos se movem em conjunto, organizadas de maneira nova.

Predigo que a astronomia será comentada nos mercados, ainda em tempos de nossa vida. Mesmo os filhos das peixeiras quererão ir à escola. Pois os habitantes de nossas cidades, sequiosos de tudo que é novo, gostarão de uma astronomia nova, em que a Terra se mova. O que contava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caiam. Agora juntamos coragem, e deixamos que flutuem livremente, sem amarras, e elas estão em grande viagem, como as nossas caravelas, sem amarras e em grande viagem. E a Terra rola alegremente em volta do Sol, e as mercadoras de peixe, os comerciantes, os príncipes e os cardeais, e mesmo o papa, rolam com ela.

Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central; na manhã seguinte, tinha uma infinidade deles. De modo que agora o centro pode ser qualquer um, ou nenhum. Subitamente há muito lugar. Nossos navios viajam longe. As nossas estrelas giram no espaço longínquo, e mesmo no jogo de xadrez, a torre agora atravessa o tabuleiro de lado a lado. Como diz o poeta: “Ó manhã dos inícios! ...”

ANDREA –

“Ó manhã dos inícios!...

Ó sopro do vento

Que vem de terra novas!”

(p. 55-56)

FRAGMENTO 2

CENA 13 – GALILEU GALILEI, DIANTE DA INQUISIÇÃO, 22 DE JUNHO DE 1633,  
RENEGA A SUA DOUTRINA DO MOVIMENTO DA TERRA.

[...]

A VOZ DO ARAUTO – “Eu, Galileu Galilei, professor de matemática e física da Universidade de Florença, abjuro o que ensinei: que o Sol seja o centro do mundo, imóvel em seu lugar, e que a Terra não seja centro nem imóvel. De coração sincero e fé não fingida, eu abjuro, detesto e maldigo todos esses enganos e essas heresias, assim como quaisquer outros enganos e pensamentos contrários à Santa Igreja.”

[...]

ANDREA *grita com Galileu* – Esponja de vinho! Comedor de lesmas! Salvou a sua pele bem-amada? *Senta*. Estou me sentindo mal.

GALILEU *calmo* – Tragam um pouco de água!

[...]

ANDREA – Já dá para andar, se vocês me ajudarem um pouco.

[...]

GALILEU – Não. Infeliz a terra que precisa de heróis.

(p. 153-154)

### FRAGMENTO 3

CENA 14 – 1633-1642. GALILEU GALILEI NUMA CASA DE CAMPO NAS PROXIMIDADES DE FLORENÇA, PRISIONEIRO DA INQUISIÇÃO ATÉ SUA MORTE. OS *DISCORSI*

Mil seiscentos e trinta e três a  
mil seiscentos e quarenta e dois:  
Galileu Galilei é prisioneiro da Igreja  
até a sua morte.

[...]

ANDREA – O senhor conquistou o sossego necessário para escrever uma obra de ciência, que ninguém mais poderia escrever. Se o senhor acabasse em chamas na fogueira, os outros é que teriam vencido.

GALILEU – Eles venceram. E não existe obra de ciência que somente um homem possa escrever.

ANDREA – Então por que abjurou?

GALILEU – Eu abjurei porque tive medo da dor física.

ANDREA – Não!

GALILEU – Eles me mostraram os instrumentos.

ANDREA – Então não foi um plano.

GALILEU – Não foi.

(163-164)

**ANEXO D** - Fragmentos do livro *Vigiar e punir* de Michel Foucault. Referência usada para a construção de idéias cênicas para a concepção inicial e a criação da imagem propulsora do espetáculo *Irremediável*.

MICHEL, Foucault. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p.162-187. Grifos nossos.

### CAPÍTULO III - O PANOPTISMO

Eis as medidas que se faziam necessárias, segundo um regulamento do fim do século XVII, quando se declarava a peste numa cidade.

Em primeiro lugar, um policiamento espacial estrito: fechamento, claro, da cidade e da "terra", proibição de sair sob pena de morte, fim de todos os animais errantes; divisão da cidade em quarteirões diversos onde se estabelece o poder de um intendente. Cada rua é colocada sob a autoridade de um síndico; ele a vigia; se a deixar, será punido de morte. No dia designado, ordena-se todos que se fechem em suas casas: proibido sair sob pena de morte. O próprio síndico vem fechar, por fora, a porta de cada casa; leva a chave, que entrega ao intendente de quarteirão; este a conserva até o fim da quarentena. Cada família terá feito suas provisões; mas para o vinho e o pão, se terá preparado entre a rua e o interior das casas pequenos canais de madeira, que permitem fazer chegar a cada um sua ração, sem que haja comunicação entre os fornecedores e os habitantes; para a carne, o peixe e as verduras, utilizam-se roldanas e cestas. Se for absolutamente necessário sair das casas, tal se fará por turnos, e evitando-se qualquer encontro. Só circulam os intendentes, os síndicos, os soldados da guarda e também entre as casas infectadas, de um cadáver ao outro, os "corvos", que tanto faz abandonar à morte: é "gente vil, que leva os doentes, enterra os mortos, limpa e faz muitos ofícios vis e abjetos". Espaço recortado, imóvel, fixado. Cada qual se prende a seu lugar. E, caso se mexa, corre perigo de vida, por contágio ou punição.

A inspeção funciona constantemente. O olhar está alerta em toda parte: "Um corpo de milícia considerável, comandado por bons oficiais e gente de bem", corpos de guarda nas portas, na prefeitura e em todos os bairros para tornar mais pronta a obediência do povo, e mais absoluta a autoridade dos magistrados, "assim como para vigiar todas as desordens, roubos e pilhagens". Às portas, postos de vigilância; no fim de cada rua, sentinelas. Todos os dias, o intendente visita o quarteirão de que está encarregado, verifica se os síndicos cumprem suas tarefas, se os habitantes têm queixas; eles "fiscalizam seus atos". Todos os dias também o síndico passa na rua por que é responsável; pára diante de cada casa; manda colocar todos os moradores às janelas (os que habitassem nos fundos teriam designada uma janela dando para

a rua onde ninguém mais poderia se mostrar); chama cada um por seu nome; informa-se do estado de todos, um por um – "no que os habitantes serão obrigados a dizer a verdade, (p. 162) sob pena de morte"; se alguém não se apresentar à janela, o síndico deve perguntar a razão: "Ele assim descobrirá facilmente se escondem mortos ou doentes". Cada um trancado em sua gaiola, cada um à sua janela, respondendo a seu nome e se mostrando quando é perguntado, é a grande revista dos mortos e dos vivos.

Essa vigilância se apóia num sistema de registro permanente: relatórios dos síndicos aos intendentés, dos intendentés aos almotacés ou ao prefeito. No começo da "apuração" se estabelece o papel de todos os habitantes presentes na cidade um por um; nela se anotam "o nome, a idade, o sexo, sem exceção de condição"; um exemplar para o intendente do quarteirão, um segundo no escritório da prefeitura, um outro para o síndico poder fazer a chamada diária. Tudo o que é observado durante as visitas, mortes, doenças, reclamações, irregularidades, é anotado e transmitido aos intendentés e magistrados. Estes têm o controle dos cuidados médicos; e um médico responsável; nenhum outro médico pode cuidar, nenhum boticário preparar os remédios, nenhum confessor visitar um doente, sem ter recebido dele um bilhete escrito "para impedir que se escondam e se tratem, à revelia dos magistrados, doentes do contágio". O registro do patológico deve ser constante e centralizado. A relação de cada um com sua doença e sua morte passa pelas instâncias do poder, pelo registro que delas é feito, pelas decisões que elas tomam.

Cinco ou seis dias depois do começo da quarentena procede-se à purificação das casas, uma por uma. Manda-se sair todos os moradores; em cada cômodo levantam-se ou penduram-se "os móveis e as mercadorias"; espalha-se perfume; ele é queimado depois de bem fechadas as janelas, as portas e até os buracos de fechadura que se enche de cera. Finalmente fecha-se a casa inteira enquanto se consome o perfume; como na entrada, revistam-se os perfumadores "na presença dos moradores da casa, para ver se eles não têm à saída qualquer coisa que não tivessem ao entrar". Quatro horas depois, os moradores podem entrar em casa.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos - isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (p. 163) a cada ura seu bem, por meio de um poder onipresente e onisciente que se subdivide ele



mesmo de maneira regular e ininterrupta até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza, do que lhe pertence, o do que lhe acontece. (p. 164)

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a (p. 165) espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções - trancar, privar de luz e esconder - só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha.

[...]

Cada um, em seu lugar, está bem trancado em sua cela de onde é visto de frente pelo vigia; mas os muros laterais impedem que entre em contato com seus companheiros. É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação. A disposição de seu quarto, em frente da torre central, lhe impõe uma visibilidade axial; mas as divisões do anel, essas celas bem separadas, implicam uma invisibilidade lateral. E esta é a garantia da ordem. Se os detentos são condenados não há perigo de complô, de tentativa de evasão coletiva, projeto de novos crimes para o futuro, más influências recíprocas [...]

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e (p. 166) muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia: muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. Por

isso Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode vê-lo. Para tornar indecível a presença ou a ausência do vigia, para que os prisioneiros, de suas celas, não pudessem nem perceber uma sombra ou enxergar uma contraluz, previu Bentham, não só persianas nas janelas da sala central de vigia, mas, por dentro, separações que a cortam em ângulo reto e, para passar de um quarto a outro, não portas, mas biombos: pois a menor batida, uma luz entrevista, uma claridade numa abertura trairiam a presença do guardião. O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto.

Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder. Este tem seu princípio não tanto numa pessoa quanto numa certa distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares; numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos. As cerimônias, os rituais, as marcas pelas quais se manifesta no soberano o mais-poder são inúteis. Há uma maquinaria que assegura a dissimetria, o desequilíbrio, a diferença. Pouco importa, conseqüentemente, quem exerce o poder. Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que o cercam, seus amigos, suas visitas, até seus criados. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado.

O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder. Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. De modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas. Bentham se maravilha de que as instituições panópticas pudessem ser tão leves: fim das grades, fim das correntes, fim das fechaduras pesadas: basta que as separações sejam nítidas e as aberturas bem distribuídas. O peso das velhas "casas de segurança", com sua arquitetura de fortaleza, é substituído pela geometria simples e econômica de uma "casa de certeza" (p. 167). A eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado - para o lado de sua superfície de aplicação.

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. Em conseqüência disso mesmo, o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo; e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados: vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre decidida por antecipação. [...]

Por outro lado, o Panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar seus efeitos. (p. 168)

O Panóptico é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. O Panóptico pode até constituir-se em aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos. Em sua torre de controle, o diretor pode espionar todos os empregados que tem a seu serviço: enfermeiros, médicos, contramestres, professores, guardas; poderá julgá-los continuamente, modificar seu comportamento, impor-lhes métodos que considerar melhores; e ele mesmo, por sua vez, poderá ser facilmente observado. Um inspetor que surja sem avisar no centro do Panóptico julgará com uma única olhadela, e sem que se possa esconder nada dele, como funciona todo o estabelecimento. [...]

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (p. 169)

É polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado.

Ele é [ressalvadas as modificações necessárias] aplicável a todos os estabelecimentos onde, nos limites de um espaço que não é muito extenso, é preciso manter sob vigilância um certo número de pessoas. (p. 170)

Em suma, faz com que o exercício do poder não se acrescente de fora, como uma limitação rígida ou como um peso, sobre as funções que investe, mas que esteja nelas presente bastante sutilmente para aumentar-lhes a eficácia aumentando ele mesmo seus próprios pontos de apoio. O dispositivo panóptico não é simplesmente uma charneira, um local de troca entre um mecanismo de poder e uma função; é uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função, e uma função para essas relações de poder. O panoptismo é capaz de reformar a moral, preservar a saúde, revigorar a indústria, difundir a instrução, aliviar os encargos públicos, estabelecer a economia como que sobre um rochedo, desfazer, em vez de cortar, o nó górdio das leis sobre os pobres, tudo isso com uma simples idéia arquitetural. (p. 171)

Realizou-se uma generalização disciplinar, atestada pela física benthamiana do poder, no decorrer da era clássica.

Comprova-o a multiplicação das instituições de disciplina, com sua rede que começa a cobrir uma superfície cada vez mais vasta, e principalmente a ocupar um lugar cada vez menos marginal; o que era ilha, local privilegiado, medida circunstancial ou modelo singular, torna-se fórmula geral; as regulamentações características dos exércitos protestantes e piedosos de Guilherme de Orange ou de Gustavo Adolfo se transformaram em regulamentos para todos os exércitos da Europa; os colégios modelos dos jesuítas, ou as escolas de Batencour e de Demia, depois da de Sturm, esboçam as formas gerais da disciplina escolar; a ordem estabelecida nos hospitais Marítimos e militares serve de esquema para toda a reorganização hospitalar do século XVIII. (p. 173)

E para se exercer, esse poder deve adquirir o instrumento para uma vigilância permanente, exaustiva, onipresente, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível. (p. 176)

Acaso devemos nos admirar que a prisão celular, com suas cronologias marcadas, seu trabalho obrigatório, suas instâncias de vigilância e de notação, com seus mestres de normalidade, que retomam e multiplicam as funções do juiz, se tenha tornado o instrumento moderno da penalidade? Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões? (p. 187)

**ANEXO E** – Fragmentos do livro *O mito de Sísifo* de Albert Camus. Referência usada para a construção de idéias cênicas para a concepção inicial e a criação da imagem propulsora do espetáculo teatral *Irremediável*.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

#### FRAGMENTO 1

“o absurdo, tomado até aqui como conclusão, é considerado neste ensaio como ponto de partida” (CAMUS, 1989, p. 21)

#### FRAGMENTO 2

“Se me pergunto em que julgar se uma questão é mais urgente do que a outra, respondo que é com as ações a que ela induz. Eu nunca vi ninguém morrer pelo argumento ontológico. Galileu que detinha uma verdade científica importante, abjurou-a com a maior facilidade desse mundo quando ela lhe pôs a vida em perigo. Se é a Terra ou o Sol que gira em torno um do outro é algo profundamente irrelevante. Resumindo as coisas é um problema fútil. Em compensação, vejo que muitas pessoas morrem por achar que a vida não vale a pena ser vivida. Vejo outras que paradoxalmente se fazem matar pelas idéias ou as ilusões que lhes proporcionam uma razão de viver (o que se chama uma razão de viver é, ao mesmo tempo, uma excelente razão para morrer) [...] Começar a pensar é começar a ser minado. [...] O que desencadeia a crise é quase sempre incontrollável [...] nunca é fácil viver. Continua-se a fazer os gestos que a existência determina por uma série de razões entre as quais a primeira é o hábito. Morrer voluntariamente pressupõe que se reconheceu, ainda que instintivamente, o caráter irrisório desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. [...] Esse divórcio entre o homem e sua vida [...] é que é propriamente o sentimento de absurdidade. [...] A crença na absurdidade da existência deve, pois, lhe dirigir o comportamento. [...] No apego de um homem à vida há alguma coisa de mais forte que todas as misérias do mundo. O julgamento do corpo vale tanto quanto o do espírito e o corpo recua ante o aniquilamento. Adquirimos o hábito de viver antes de adquirir o hábito de pensar.” (CAMUS, 1989, p. 23-27)

### FRAGMENTO 3

#### *O mito de Sísifo*

Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.

Se acreditarmos em Homero, Sísifo era o mais sábio e mais prudente dos mortais. Segundo uma outra tradição, porém, ele tinha queda para o ofício de salteador. Não vejo aí contradição. Diferem as opiniões sobre os motivos que lhe valeram ser o trabalhador inútil dos infernos. Reprovam-lhe, antes de tudo, certa leviandade para com os deuses. Espalhou os segredos deles. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter. O pai, abalado por esse desaparecimento, se queixou a Sísifo. Este, que tomara conhecimento do rapto, ofereceu a Asopo orientá-lo a respeito, com a condição de que fornecesse água à cidadela de Corinto. Às cóleras celestes ele preferiu a bênção da água. Foi punido por isso nos infernos. Homero nos conta ainda que Sísifo acorrentara a Morte. Plutão não pôde tolerar o espetáculo de seu império deserto e silencioso. Despachou o deus da guerra, que libertou a Morte das mãos de seu vencedor.

Diz-se também que Sísifo, estando prestes a morrer, imprudentemente quis pôr à prova o amor de sua mulher. Ele lhe ordenou jogar o seu corpo insepulto em plena praça pública. Sísifo se recobrou nos infernos. Ali, exasperado com uma obediência tão contrária ao amor humano, obteve de Plutão o consentimento para voltar à terra e castigar a mulher. Mas, quando ele de novo pôde rever a face deste mundo, provar a água e o sol, as pedras aquecidas e o mar, não quis mais retornar à escuridão infernal. Os chamamentos, as iras, as advertências de nada adiantaram. Ainda por muitos anos ele viveu diante da curva do golfo, do mar arrebatando e dos sorrisos da terra. Foi necessária uma sentença dos deuses. Mercúrio veio apanhar o atrevido pelo pescoço e, arrancando-o de suas alegrias, reconduziu-o à força aos infernos, onde seu rochedo estava preparado.

Já deu para compreender que Sísifo é o herói absurdo. Ele o é tanto por suas paixões como por seu tormento. O desprezo pelos deuses, o ódio à Morte e a paixão pela vida lhe valeram esse suplício indescritível em que todo o ser se ocupa em não completar nada. É o preço a pagar pelas paixões deste mundo. Nada nos foi dito sobre Sísifo nos infernos. Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. Neste caso, vê-se apenas todo o esforço de um corpo estirado para levantar a pedra enorme, rolá-la e fazê-la subir uma encosta, tarefa cem vezes recomeçada. Vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de uma espádua que recebe a massa recoberta de barro, e de um pé que a escora, a repetição na base

do braço, a segurança toda humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse esforço imenso medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, o objetivo é atingido. Sísifo; então, vê a pedra desabar em alguns instantes para esse mundo inferior de onde será preciso reerguê-la até os cimos. E desce de novo para a planície.

É durante esse retorno, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que pena, assim tão perto das pedras, é já ele próprio pedra! Vejo esse homem redescer, com o passo pesado, mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que ressurgue tão certamente quanto sua infelicidade, essa hora é aquela da consciência. A cada um desses momentos, em que ele deixa os cimos e se afunda pouco a pouco no covil dos deuses, ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo.

Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo O sustentasse a esperança de ser bem-sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo. Mas ele só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua condição miserável: é nela que ele pensa enquanto desce. A lucidez que devia produzir o seu tormento consome, com a mesma força, sua vitória. Não existe destino que não se supere pelo desprezo.

Se a descida, assim, em certos dias se faz para a dor, ela também pode se fazer para a alegria. Esta palavra não está demais. Imagino ainda Sísifo indo outra vez para seu rochedo, e a dor estava no começo. Quando as imagens da terra se mantêm muito intensas na lembrança, quando o apelo da felicidade se faz demasiadamente pesado, acontece que a tristeza se impõe ao coração humano: é a vitória do rochedo, é o próprio rochedo. O enorme desgosto é pesado demais para carregar. São nossas noites de Getsêmani. Mas as verdades esmagadoras perecem ao serem reconhecidas. Assim, Édipo de início obedece ao destino sem o saber. A partir do momento em que ele sabe, sua tragédia principia. Mas no mesmo instante, cego e desesperado, reconhece que o único laço que o prende ao mundo é o frescor da mão de uma garota. Uma fala descomedida ressoa então: "Apesar de tantas experiências, minha idade avançada e a grandeza da minha alma me fazem achar é que tudo está bem". O Édipo de Sófocles, como o Kirílov de Dostoiévski, dá assim a fórmula da vitória absurda. A sabedoria antiga torna a se encontrar com o heroísmo moderno.

Não se descobre o absurdo sem ser tentado a escrever algum manual de felicidade. "Mas como, com umas trilhas tão estreitas?" No entanto, só existe um mundo. A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. O erro seria dizer que a felicidade nasce forçosamente da descoberta absurda. Ocorre do mesmo modo o sentimento do absurdo

nascer da felicidade. "Acho que tudo está bem", diz Édipo, e essa fala é sagrada. Ela ressoa no universo feroz e limitado do homem. Ensina que tudo não é e não foi esgotado. Expulsa deste mundo um deus que nele havia entrado com a insatisfação e o gosto pelas dores inúteis. Faz do destino um assunto do homem e que deve ser acertado entre os homens.

Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. Seu destino lhe pertence. Seu rochedo é sua questão. Da mesma forma o homem absurdo, quando contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos. No universo subitamente restituído ao seu silêncio, elevam-se as mil pequenas vozes maravilhadas da terra. Apelos inconscientes e secretos, convites de todos os rostos, são o reverso necessário e o preço da vitória. Não existe sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz sim e seu esforço não acaba mais. Se há um destino pessoal, não há nenhuma destinação superior ou, pelo menos, só existe uma, que ele julga fatal e desprezível. No mais, ele se tem como senhor de seus dias. Nesse instante sutil em que o homem se volta sobre sua vida, Sísifo, vindo de novo para seu rochedo, contempla essa seqüência de atos sem nexos que se torna seu destino, criado por ele, unificado sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem toda humana de tudo o que é humano, cego que quer ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre caminhando. O rochedo continua a rolar.

Deixo Sísifo no sopé da montanha! Sempre se reencontra seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também acha que tudo está bem. Esse universo doravante sem senhor não lhe parece nem estéril nem fútil. Cada um dos grãos dessa pedra, cada clarão mineral dessa montanha cheia de noite, só para ele forma um mundo. A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 1989, p. 140-145)



**ANEXO F – A dramaturgia do espetáculo *Irremediável***

O ALEIJADO – Tenho medo.

O CEGO – Medo?

O ALEIJADO – Sede.

O CEGO – Sede?

O ALEIJADO – Medo. Eu já disse que tenho medo? Medo de lá fora ser mais quente, medo de conseguir ser pior que aqui, medo de não ter saída, medo .... estamos aqui... portas. Só muros. Onde estão as janelas?

O CEGO – O que são janelas? janelas? As janelas são ventos? JA\_NE\_LA. Acho que queria ser uma janela.

O ALEIJADO – Tonto. Nós somos janelas, mas só que janelas fechadas, janelas estáticas.

O CEGO – Não me diga que as janelas também abrem e fecham... abrem e fecham... Me diz, como são estas janelas, somos janelas fechadas? E o que é ser janela fechada? Como são as janelas? São largas, pequenas, altas? Como são as janelas? Não quero ser janela fechada. Não sei o que é uma janela fechada, mas não quero ser janela, não quero ser janela fechada. Você disse que há uma linha que se forma no limite máximo da visão que se chama horizonte. Este nome é bonito horizonte, mas acho que ele também fecha e abre. Horizonte... janelas... portas tudo abre e fecha. Me diz como são as janelas? Eu preciso saber.

O ALEIJADO – Janelas elas são o elo de ligação entre o dentro e o fora, exatamente como as portas são, mas com uma grande diferença. As portas foram feitas para guardar, proteger, possibilitar o fluxo de coisas e pessoas. Por isso elas abrem quando alguém chega e quer entrar, ou quando alguém está dentro e quer sair. No mais estão quase sempre fechadas. Em algumas há cadeados, fechaduras, correntes, travas, olho mágico...

O CEGO – olho mágico. O que será um olho mágico? Olho mágico? Para que serve um olho mágico?

O ALEIJADO – É um orifício que amplia a imagem de quem está do lado de fora da porta e pede para entrar, funciona como um objeto selecionador. Se a pessoa for bem vinda, puxa-se a corrente, gira-se a chave, é mais comum que seja girada no sentido anti-horário...

O CEGO – Sentido anti-horário? O que é sentido anti-horário?

O ALEIJADO – Há máquinas que comportam pontas, e estas pontas giram, a cada volta são marcados minutos ou horas, os minutos e as horas compõem o tempo. Estas máquinas são chamadas de relógios, são elas que fazem este barulho contínuo, ouça... preste atenção. Os relógios estão em todos os cantos, eles dizem a hora de acordar, sair, comer, correr, eles ficam nos pulsos, bolsos, paredes, mesas, telas, armários, estantes, em todos os lugares há relógios. Nos relógios ficam guardadas as horas, são as horas que quantificam o tempo que passa... as horas correm em ponteiros, e estes ponteiros giram em um sentido, o chamado sentido horário. Então o sentido anti-horário é o sentido contrário do sentido que corre os pontos.

(Badalada)

O CEGO – Então o tempo pode voltar?

O ALEIJADO – O tempo sempre volta.

O ALEIJADO – Que horas são?

O CEGO – Preciso ...

O ALEIJADO – É melhor ficar quieto !!!

O CEGO – Vou esperar o Vento do Norte. Realidade irremediável da vida

O ALEIJADO – Realidade irremediável da vida...

O ALEIJADO – Os relógios estão em todos os cantos. Espalhados, agindo em rebelião, deixando todos atordoados... os ponteiros não param. Parem! Parem! Fiquem quietos. Não corram. Será sempre assim. Relógios... portas... horizonte sem fim a não levar para lugar algum. Me dê os meus remédios, estou sentindo tonturas. Preciso dos meus remédios (o Cego leva novamente a sua caixa de remédios)

O CEGO – E as janelas?

O ALEIJADO – Eu já disse que as janelas são como as portas.

O CEGO – Mas há uma diferença, não há? Se não houvesse diferença portas seriam janelas, só que porta é porta, e janela é diferente de porta. Janelas são janelas, não é possível que tudo seja igual... tem de haver uma diferença.

O ALEIJADO – Sim, há uma grande diferença.

O CEGO – Qual...?

O ALEIJADO – Quando eu digo que você é uma janela fechada, você não consegue compreender?

O CEGO – Quer dizer que as janelas são...

O ALEIJADO – As janelas são piores que as portas. As portas possibilitam o fluxo, através delas pode-se sair e entrar, ocupar outros espaços. Já a janela é uma ligação de mundos, apenas visual. Elas existem para mostrar que há um mundo interno e outro externo. Apenas isso. As pessoas ficam nas janelas, apenas vislumbrando o passar das horas, jamais sairão pelas janelas, elas tem grades.

O CEGO – Sou uma janela fechada.

O ALEIJADO – Fragmentos de frases, imagens aparentemente sem sentido; repletos de significados. Por que isso?

O CEGO – Você diz coisas que eu não compreendo... queria poder...

ALEIJADO – Esquece.

O CEGO – Como você sabe de todas estas coisas? Nós sempre estivemos aqui?!

O ALEIJADO – Você sabe que não. Não me faça perguntas. Já falei mais do que devia... “Eu abjurei porque tive medo da dor física!”

ALEIJADO – Eu era tão pequeno tinha apenas sete anos. Não mais do que isso. Sete anos. Tava dormindo... não lembro bem como foi. Só lembro que acordei com os gritos da minha mãe. Antes de acordar eu estava tendo um pesadelo. Desses que no mundo dos sonhos demoram horas, mas na realidade são centésimos de segundo. No pesadelo eu ouvia gritos, não sabia de onde vinham. Eu estava em um barco. Era uma tempestade muito forte. Os gritos se aproximavam de mim e a tempestade aumentava na mesma progressão. Eram ondas enormes com dentes afiados que pareciam desejar me devorar. Meu corpo paralisado na cama. Queria me mover, mas o corpo não obedecia. Eu abjurei. No pesadelo eu me joguei no Rio. O Rio não parava de correr. Sentia muito medo. Os gritos não cessavam. Dentro do Rio que corria, eu nadava desesperadamente. Precisava me salvar daquelas ondas enormes. Até que um bicho, um monstro, sei lá ... alguma coisa me agarrou nos pés... e me puxou para as profundezas das águas cinzas. Foi quando acordei. Eu ainda não sabia onde estava, não sabia que tinha sido mais um dos meus pesadelos. A minha respiração ofegante e eu tomado de um medo tão grande ... Aos poucos fui tomando fôlego, me encontrando na cama, no quarto. Estava em casa, respirei aliviado. Percebi que a luz do corredor estava acesa, puxado pela claridade... levantei os olhos e ... outro susto. Senti o corpo gelar. Aquele friozinho fino subiu pelas minhas costas. Por alguns segundos parei de respirar. Fechei os olhos. Estava tentando encontrar um abrigo dentro de mim! Tomei coragem e abri os olhos. Ela estava na porta do quarto. Com uma camisola branca, longa e transparente. Minha mãe. Neste instante percebi que tinha sido um pesadelo. Os gritos eram os de minha mãe. Ela estava imóvel. Já não gritava. Apenas me olhava. Ela me olhava com uma expressão de pavor que não sei. Não sei como ... os seus olhos me puxavam, é como se. Eles me agarravam com o seu desespero. Agora mudo e sem forma. Imóvel. Calada. Passiva. Quieta como ... só as feições. O jeito como me olhava. A respiração profunda e lenta. Podia perceber pelas formas que a camisola permitia ver. Minha mãe parecia gente morta. Eu tinha apenas sete anos. Você sabe o que é ter sete anos e ...

ALEIJADO – (em alucinação. Levanta-se.) Vestida de branco. Pássaros encarnados presos aos seus cabelos. Tão esvoaçantes... Um vermelho tão profundo que refletia no céu. O céu amanheceu com um vermelho mais forte e profundo que o de costume, seus pezinhos já desciam do céu para tocar o chão.. Tá escuro aqui. Eu não quero ficar só. Me tire daqui. Ta escuro.) Socorro. Escuro. Tá frio. Eu sinto frio. Tá escuro.

CEGO – Outra vez! Calma. Vou buscar água.

ALEIJADO – A luz. Lá vem a luz. Ela começa a brotar do nada. Nada. Escuro e a luz começa a brotar do nada. Eu não quero pensar. O silêncio do escuro é quebrado por máquinas. Vejo máquinas. Lá estão todas elas, os dentes abertos. Barulho. Cabeça não suporta barulho. Luz. Saia daqui.

CEGO – Os remédios, precisamos dos remédios

ALEIJADO – Não suportto este barulho...

CEGO – Os remédios, onde estão os remédios?

ALEIJADO – Tire ela daqui!

CEGO – Por favor, os remédios?

ALEIJADO – Ela está se aproximando. Vai nos queimar com os seus raios? Não quero. Vá embora.

CEGO – Eu não posso ir embora. Preciso encontrar os remédios.(Grita). Onde estão os remédios? (A caixa é jogada nas costas dele). Encontrei. Agora qual dessas pedrinhas será a oportuna? Qual?

ALEIJADO – Lembra Andrea... eu não quero sopa, eu odeio sopa.

CEGO – Abra a boca, me diga qual desses você tem que tomar.

ALEIJADO – Levanta! Já está na hora de irmos. Vamos para a Cidade das Portas.

CEGO – Preciso pôr um desses comprimidos na sua boca, depois nós vamos. Combinado. Mas me diga qual?

(Há uma mudança de luz. O som cessa. Tudo fica em câmara lenta. O Aleijado tranqüilamente põe o coquetel de comprimidos na mão do Cego. A cena volta à rotação normal, a sonoplastia volta.)

ALEIJADO – Nos lábios o sorriso. Sua pele delicada era pálida...

CEGO – Vou pôr estes. (Cata exatamente os mesmos comprimidos que o Aleijado tinha indicado) Espero que sejam esses. Abra a boca. Vamos. Deixe os dentes destravados. A língua. (Põe os comprimidos na garganta do Aleijado, mas não consegue acertar a água e acaba derramando-a na cara do Aleijado, ele tosse, tem alguns espasmos, aos poucos vai se acalmando. O Cego coloca-o em seu colo, e o aconchega fraternalmente. Canta uma música).

*Bamba lacê la culé vlarê*

*Bamba lace lá culé vabraliciô.*

CEGO – (As falas do Cego ressoam, sua voz está presa nas paredes do seu sentido. Sentado no chão ele faz barquinhos de papel e homenzinhos de papel. Depois os coloca no Rio que Corre. A sonoplastia é gotas de água que caem pingadas.) Precisamos estar prontos, queridinhos! Tudo tem que estar embalado e guardado nas caixinhas de papel. Quando o Vento que Sopra do Norte passar por aqui, temos que estar esperando, com tudo preparado. Aí poderemos partir. Quando formos embora daqui encontraremos... (procura palavras, expressões, mas elas fogem de sua mente) encontraremos... água (pega no Rio que Corre, o Rio é de areia cinza). Mas nós já temos água aqui. Hum... deixe-me pensar então. Talvez possamos encontrar outros barcos de papel, outros homenzinhos de papel, outras caixinhas de papel. (Constatação) Mas acho que aqui já tenho muitas caixinhas de papel. E o que há dentro de tantas caixinhas de papel? Ora, outras caixinha de papel, claro. E depois da outra caixinha de papel? Teremos mais uma caixinha de papel. Cada vez menor, ficando pequena, pequenininha. Acho que, talvez seja melhor não abrir todas as caixinhas. Nestas deve estar... deve ter... deve ser... não! O que será que tem na última caixinha?

ALEIJADO – O que contava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caíam. Agora juntamos coragem e deixamos que flutuem livremente e sem amarras, e elas estão em grande viagem, sem amarras e em grande viagem.

CEGO – (Fica atordoado) Vou fazer mais caixinhas, e deixar tudo pronto para quando o Vento que Sopra do Norte passar podermos embarcar; eu, os homenzinhos de papel, as caixinhas de papel, eu, todos nós nos barquinhos de papel. Aqui estão os meus barquinhos de papel. Tenho muitos barquinhos de papel, qual deles vou escolher para me levar?(Fica inquieto. Cantarola nervosamente, tenta disfarçar a angústia de não saber para onde quer ir, como quer ir?) Quando o Vento que Sopra do Norte soprar, eu sei que ele vem, já até consigo ouvir suas pancadas, então quando o Vento soprar eu vou estar aqui esperando com todas as minhas caixinhas. (Fala com os bonecos) Vocês vão comigo. Será que vocês querem mesmo ir embora daqui? Acho que querem. Todos nós queremos correr o Rio que Corre e chegar onde ele leva. Deve ser um lugar muito longe, diferente daqui. Tudo diferente. (Ele passa da esperança, para o desânimo súbito) Mudado. Como será que é lá? Como será lá? (Ouve os seus ecos, isso o perturba. Ele continua fazendo barquinhos, homenzinhos e caixinhas de papel, os coloca no Rio que Corre. O seu mundo é absolutamente cinza, um deserto cinza. Uma gravação com este texto continua como eco distorcido). “A pedra sempre rola”

CEGO – (Brincando com o seu exército de homens de papel. Inicia um diálogo entres os homenzinhos) Avante! Levantar velas! Está próximo?

ALEIJADO – Não! – Sempre avante e sempre em frente! O Vento que Sobra do Norte chegou? É preciso ir agora. Lá seremos recompensados. (Para o Aleijado) Você está sentindo esse friozinho nas costas?

ALEIJADO – Não! – \*\*\* (sussurrando no ouvido de um dos seus homens de papel). Ele está próximo! O Vento que Sopra do Norte está vindo?

ALEIJADO – Não! - Levantar velas (Ri) Velas? Ele me disse que existem velas de fogo ... e velas de pano... Acender velas! (Para o Aleijado) Está sentindo frio na espinha?

ALEIJADO – Não, eu não senti nada. Não quero sentir nada. Pare com este fogo é perigoso. O seu Vento que Sopra do Norte não vem. Nunca veio e não virá nunca... nunca. Não agüento. Me dê os meus remédios, sinto frio. Não posso sentir frio. O Vento que Sopra do Norte não vem. (O Cego entrega-lhe a caixa de remédios) Você vai ficar aí com seus bonecos. Estou cansado.

CEGO – O vento que sopra do norte está vindo. Estou sentindo suas pancadas.

ALEIJADO – Eu não sento nada porque não há nada pra sentir!

CEGO – É ele, eu tenho certeza!

ALEIJADO – Isso é seu desejo de espera.

CEGO – Apostos... Vamos partir. O vento que sopra do Norte está vindo!!!

O CEGO – Mas vamos para onde? Não conheço outros lugares.

O ALEIJADO – Precisamos ir agora para a Cidade das Portas. (O Cego não se move). Agora. (O Cego paralisado). Vamos, vamos, mexa-se, precisamos partir

agora, mas tarde não vai dá. Vamos!

O CEGO – O Vento que sopra do Norte já veio?

O ALEIJADO – Pára com isso, vamos. Precisamos sair.

O CEGO – A gente só pode ir quando o Vento que Sopra do Norte passar por aqui. Os barquinhos estão prontos esperando, os homenzinhos e as caixinhas de papel já estão no Rio que Corre, esperamos o Vento que Sopra do Norte.

O ALEIJADO – Quantas vezes eu preciso te dizer que não dá para esperar pelo seu Vento que Sopra do Norte. As passagens para a Cidade das Portas estão ficando estreitas. Cada vez mais estreitas.

## CENA DAS BORBOLETAS

ALEIJADO – Ai!. Ei!. Ei! Eu tô te vendo. Vem aqui.

CEGO – Ei...

ALEIJADO – O que você tá fazendo?

CEGO – Onde vocês estão?

ALEIJADO – vamos... vamos agora!

CEGO – Pousem aqui nos meus braços.

ALEIJADO – As passagens estão ficando estreitas...

CEGO – Isso. Muito bem.

ALEIJADO – Vem aqui agora!

CEGO – Estão querendo brincar, héim?

ALEIJADO – Vamos para a Cidade das Portas!

CEGO – É preciso ter coragem! Vocês conseguem voar. Voar é bom. Acho que deve ser bom. Alcancem o fim. O topo. Lá, bem longe. Na linha máxima que se forma no limite da visão. Há períodos em que existem pontos luminosos. Ele me ensinou isso. (Fala baixinho para si mesmo) Como são estes pontos luminosos? Acho que devem ser como o fogo. Quente. (para si) Há períodos de frio em que os pontos de fogo aparecem lá em cima. Pontinhos brilhando no céu. Ele disse que são estrelinhas que piscam. (ri) Piscam. Piscam. (para de ri) Mas porque elas piscam? Piscam no céu. Ele me disse do céu. Falou que era um lugar muitíssimo grande, vazio e cheio de estrelas brilhantes. E que o céu fica no mais alto dos altos, lá em cima, bem longe daqui.

ALEIJADO – Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central, na manhã

seguinte tinha uma infinidade de universos. O centro pode ser qualquer um, ou nenhum. As nossas estrelas giram livremente e sem amarras...

CEGO – Mas se as estrelinhas ficam no céu quem tá segurando elas? Elas estão no céu. Sim. Isso eu já sei. E brilham. E estão no céu paradas. Como é que elas fazem para ter luz? Quem segura as estrelas no céu? Elas estão presas, presas no céu, ele puxa as estrelas e elas piscam pedindo ajuda. Coitadas. Ele falou que o céu é vazio. É vazio porque ele come tudo à sua volta. Não eu não quero ir. Eu não vou para céu. O Vento que Sopra do Norte pode passar. Se eu não for com ele. Na exata hora que ele passar. Ele vai me deixar aqui. E eu não quero ficar aqui só. Ei, Céu, eles vão no meu lugar. Vão voar. Isso, voem! Vejam se o Vento que Sopra do Norte está vindo. Só ele pode nos levar daqui. Será que ele tá vindo?

ALEIJADO – Não, ele não tá vindo! Pára com isso tolo!

CEGO – Vamos, preciso esperar. Estamos aqui. Aqui viu? Tá tudo arrumado. Nós vamos também. Voem, voem, voem, vejam se ele tá vindo, vejam se ele tá vindo. Mas fujam do céu, ele devora a todos, até as estrelas... as estrelas mais altas são mortas por ele. Eu não esperei tanto tempo para que o céu me devore, eu vou para longe. Vou agora. Vou para um lugar onde o céu jamais possa me alcançar. Vou para frente.

ALEIJADO – Vamos para a Cidade as Portas.

CEGO – É isso. Vou bem devagar... assim pertinho do pó, quase entrando no chão, o céu não vai me encontrar. Vou esperar o Vento que Sopra do Norte no caminho que segue para frente. Mas como o Vento do Norte vai saber qual caminho eu segui. Eu ouço. Eu sei. Mas se eu for para frente o Vento que Sopra do Norte não vai saber onde eu estou. Eu preciso sair daqui, mas para onde? Onde eu vou? Sinto sede.

O ALEIJADO – Também sinto sede. Muita sede.

O CEGO – É ... muita sede.

O ALEIJADO – Melhor ficar parado.

O CEGO – Parado.

O ALEIJADO – ... estas portas, a Cidade das Portas. As portas não param de abrir e fechar... nunca sabemos o momento exato... abrem e fecham apenas isso.

O CEGO – Abrem e fecham apenas isso... Vou arrumar as caixas...

O ALEIJADO – Fique quieto ... é noite. As estrelas estão piscando...

O CEGO – Não fale do céu, eu tenho medo do céu, as estrelas piscam porque pedem socorro. Não fale do céu. Não quero saber do céu. (Silêncio)

O ALEIJADO – Fico imaginando a Cidade das Portas. O lugar depois destas portas. Fico atordoado com estas portas que abrem e fecham.

O CEGO – Eu não ouço estes barulhos.

O ALEIJADO – Você já está acostumado em ouvir este bater de portas.

O CEGO – De tanto ouvir já não ouço mais.

O ALEIJADO – Não consigo enxergar o que está além das portas, só dá para ver clarões luminosos... Eu sei como é lá. (sirene)

O CEGO – Sempre esperei o Vento que Sopra do Norte...Quando ele chegar embarcaremos e correremos no Rio que Corre. *Todos nós queremos correr o rio que corre e chegar onde ele leva.*

O ALEIJADO – Você insiste neste Vento.

O CEGO – E você insiste nesta Cidade das Portas.

\*\*\*\*

CEGO – (Conversa com seus homens de papel) Inês... Inês... Inês ... (com insistência) Inês tá na hora de levantar! Vamos! As suas caixas já estão prontas? As minhas caixas já estão na margem do Rio que Corre... vamos ... levante. Ana? Mateus? Joaquim? Maria? A Inês eu já vi, (grita) só falta levantar!!! Inês... Muito bem, finalmente levantou. Eu explico milhões de vezes: precisamos está preparados, sabemos que ele virá, mas não sabemos o instante. Já para os barcos!

ALEIJADO – Pare com este barulho.

CEGO – (não escuta) Vamos todos... avante... entrem nos barcos.

ALEIJADO – (com insistência) Pare com isso... eu preciso dormir!

CEGO – (continua sem escutar, está completamente envolvido com os bonecos) Maria? Joaquim? Mateus? Inês? Ana? Vamos... ele está vindo. Sinto o Vento que Sopra do Norte nas minhas costas...

ALEIJADO – Chega! Delirante. Imbecil...

CEGO – ele está vindo...

ALEIJADO – não tem nada para vir. Será possível que você é incapaz de entender? Não tem Vento que Sopra do Norte! (Grita) Não existe Vento que Sopra do Norte...

CEGO – Os homenzinhos de papel estão no Rio que Corre... todos dentro dos barquinhos de papel. (Para um dos bonecos) Onde está o seu barquinho? Não tem um barquinho... vou fazer um barquinho para você agora.

ALEIJADO – Você não vai fazer barquinho nenhum. Em breve será dia. Precisamos ir para a Cidade das Portas.

CEGO – Você sabe que a manhã dos inícios... (*é fogo*) (SIRENE).

ALEIJADO – Pare. Eu odeio estes homens de papel. Eu odeio todos estes barquinhos de papel, todos. Tanto os milhares de milhões que você já fez quanto os bilhões de trilhões que planeja fazer. Chega de esperar o Vento. Ele não vem.

CEGO – (Calmamente) É claro que o Vento que Sopra do Norte vem.



ALEIJADO – Fica quieto. Pára. Eu gostaria tanto de pôr seus homenzinhos de papel para dormir. Um a um. Vamos dormir lindinhos. É hora de descansar. Todos vocês devem estar cansadinhos de esperar pelo Vento... oh queridinho, o seu pescocinho tá doendo, as perninhas estão dormentes, as mãozinhas cheias de calos, oh estas malditas caixas, tão pesadas, tão cheias de Vento. Oh. Agora já sei, o Vento não vem porque está preso nas caixinhas de papel.

CEGO – Vocês vão encontrar o Vento que Sopra do Norte. Adeus Mateus, faça uma boa viagem. Quando chegar lá, onde o Vento levar, mande notícias. Adeus Ana, não esqueça de levar as caixas elas estão cheias, cheias...

ALEIJADO – Cheias de nada. Tonto.

(Silêncio. O Cego fica atordoado. O Aleijado silencia).

ALEIJADO – Vamos. Precisamos ir. As portas começaram a bater, já é dia. Vamos antes que elas fechem. Finalmente vamos para a Cidade das Portas.

CEGO – Este é diferente, parece ser...

ALEIJADO – ... menor. (pega um boneco maior) Este e maior. Menor e maior.

CEGO – Engraçado. As caixas também são maiores e menores. Porquê você fez este homenzinho menor?

ALEIJADO – Ele não é um homenzinho. É um menino de papel.

CEGO – Me\_ni\_no...

ALEIJADO – Criança de papel.

CEGO – O que é ser criança?

ALEIJADO – (sorri, por alguns instantes recorda a infância) É acordar e dormir sabendo que alguém tá cuidando da gente. É comer quando sente fome. Brincar quando se quer brincar. E ir para outros lugares sem sair do lugar. É fazer de uma pedrinha um cavalo de tróia. Chorar de rir... pedir água e beber no mesmo instante...

CEGO – Então eu não sou um menino.

ALEIJADO – Todos nós fomos meninos...

CEGO – Eu nunca fui menino! (pausa)

ALEIJADO – Os maiores cuidam dos menores. É isso!

(o Cego dá uma volta no palco, sente os bonecos, os barquinhos, as caixinhas. Senta e continua a fazer homenzinhos).

ALEIJADO – (quase inaudível) Você é um menino. Não mais que um menino.

CEGO – Você tá ouvindo? É o Vento que Sopra do Norte!

ALEIJADO – (entra no jogo) Sim estou sentindo.

CEGO – Você também tá sentindo? Ele tá vindo. Finalmente ele tá vindo. Eu sabia que viria.

ALEIJADO – Você quer que eu arrume as caixas?

CEGO – Sim. Pegue todas as caixas. Ponha os homenzinhos de papel ao lado das caixas, todos dentro dos barquinhos. Faça linhas como as do horizonte, horizontes de cantinhos. Em todos os cantos de horizontes de barquinhos carregando homenzinhos com caixinhas de papel. Assim o Vento, quando passar, levará nem que sejam apenas alguns. Quando ele vier vai passar por algum dos cantos. Com certeza alguns de nós iremos. E quando chegarmos, saberemos o caminho, e voltaremos, e levaremos todos.

ALEIJADO – Vamos lindinhos todos para os cantos. Não ouviram? Sejam obedientes e não esqueçam de suas caixinhas. Acho melhor você fazer a checagem. Eles só obedecem a você.

CEGO – Ana? Joaquim? Mateus? Inês?

ALEIJADO – É preciso que todos fiquem embarcados, não é?

CEGO – Claro que sim. Todos apostos sempre. Porquê o Vento...

ALEIJADO – ... que Sopra do Norte pode passar a qualquer instante.

CEGO – Precisamos ficar prontos, sempre prontos.

ALEIJADO – Os homenzinhos de papel só obedecem a você. Eu estou mandando e eles não vão. Ficam parados. Como se não ouvissem.

CEGO – Não façam isso. Obedeçam! Vai ser melhor.

ALEIJADO – Ouviram? Nada de moleza. Para os barcos já! Eles continuam paradinhos.

CEGO – Se vocês não embarcarem perderão o Vento e depois será tarde de mais.

ALEIJADO – Você já perguntou se eles realmente querem ir quando o vento passar?

CEGO – Não precisa perguntar. *Todos nós queremos correr o rio que corre chegar onde ele leva!*

ALEIJADO – Como é? Eles estão falando comigo. Não está ouvindo?

CEGO – Não. Eles estão calados. Todos caminhando para o Rio que Corre.

ALEIJADO – Não é possível que você não esteja ouvindo.

CEGO – Não ouço nada porque não estão falando nada. Só estão em direção ao Rio...

ALEIJADO – Sinto muito em lhe informar, mas tem um grupo deles tentando convencer os outros a não embarcarem.

CEGO – Isso não pode ser.

ALEIJADO – Como? Não? Mas vocês precisam embarcar. Vocês não suportam mais esta estória de Vento? Sei... não ... eu compreendo. O tempo todo não? Mas fiquem certos, estou informado que o Vento ...

CEGO – ... que Sopra do Norte ...

ALEIJADO – ... virá. Isso é um certeza certa, tão certa e verdadeira como a terra ser quadrada.

CEGO – Isso. Isso mesmo. Ele virá, abram os braços e sintam. É o sopro... ele está vindo queridos.

ALEIJADO – Desculpa, mas os homenzinhos que estavam embarcados estão descendo dos barcos, os outros que já estavam à margem do Rio estão voltando.

CEGO – Não façam isso!

ALEIJADO – Perdão, mas ... estão desarrumando as caixinhas...

CEGO – Parem! Vocês não podem... ele está vindo. Fiquem aí (delirante) Parados. Eu já disse nada de descer dos barcos. Sigam. Em frente. Avante. Não olhem para trás. Levem as caixas. Agora. Eu estou mandando. Vocês precisam embarcar. Eu preciso que vocês embarquem, se não entrarem já nos barquinhos será tarde demais, muito tarde, tarde para todos. Entrem no Rio que Corre!!!

ALEIJADO – (Mordaz) Parem não ouviram? Parem já de ... (tem a idéia de pôr fogo nos barquinhos) Não ponham fogo nos barquinhos. Água. Preciso de água é incêndio no Rio que Corre. Homenzinhos queimados. Ajudem! Ajudem!

(Incêndio. Os barquinhos foram destruídos).

Cecília Raiffer

**APÊNDICE A** – *Uma morfologia de criação cênica em rastros reverberantes.*

FERREIRA, C. M. A.. Uma morfologia cênica em rastros reverberantes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA APCG, 9., 2008, Vitória. Processo de Criação e Interações - a crítica genética em debate nas artes, literatura e ensino. Belo Horizonte : C/Arte, 2008. p. 95-100.

Cecília Raiffer<sup>1</sup>

Mestranda em Artes Cênicas no PPGAC da UFBA

Resumo

Estudo de uma morfologia criativa aplicada ao teatro, segundo as pesquisas de Cecília Salles sobre a crítica genética. O “corpus” é o processo criativo da Companhia de Teatro Os Bobos da Corte (1999 – Salvador – BA) e a reverberação desta morfologia na criação do espetáculo “Irremediável” (2007 – Sobral – CE). Os processos pesquisados têm como centro o imaginário criativo do encenador e atores, à luz da fenomenologia da imaginação poética de Gaston Bachelard e dos estudos de Fayga Ostrower sobre criação artística.

Palavras-chave: Teatro. Criação teatral. Crítica genética

Sem temer uma deselegante cacofonia, a vida artística de um artista desenvolve-se enraizada em referências, influências e tem, na grande maioria, uma paternidade/maternidade estabelecida, muito embora alguns artistas desconheçam ou ignorem o seu “DNA artístico”.

O material genético que propicia a expressão da arte é construído por vivências, experiências, “aprendizagens e ensinamentos” iniciais, compartilhados entre mestres e aprendizes. Com o tempo, o aprendiz começa a criar sua própria poética; mas, sua percepção, sensibilidade, imaginação, gosto estético, técnicas e métodos de experimentação carregam as impressões digitais do seu mestre – que com o andar da vida comporão as suas próprias impressões.

Um olhar despercebido pode ler esta “qualidade genética” como um conceito determinista que compreende o artista como um ser “acorrentado”, formatado, a teorias e práticas iniciais, empoeiradas pelo tempo e sem características de inovação, invenção e *autoraldade*. Mas um olhar e sentir mais apurado, compreenderá que as águas cristalinas e nascentes têm uma fonte... que os mapas construídos são frutos de caminhos e descaminhos, de acertos e equívocos ... O fim é algo, talvez, insólito, imprevisível e desconhecido, porém o começo tem, necessariamente, um ponto inaugural. Assim, conhecendo a *manhã dos inícios* compreender-se-á a natureza do *universo próprio de criação*, e mediante a ciência destes pontos ampliar-se-á a consciência do percurso de construção da obra de arte.

Os estudos de *Crítica Genética* ampliam a arte para além dos “artefatos concluídos”; através dos rastros deixados ao longo do percurso criativo, vasculha os porões laborais do artista e constrói uma “arqueologia” da obra de arte. E, afinal de contas, qual o sentido de

transcender o produto por meio da investigação do percurso construtor? Cecília Salles (2004, p. 21) responde com limpidez: “[...] o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixa transparecer repetições significativas”.

Estas *repetições significativas* são a “chave-mestra” para alargar a discussão sobre processo criativo, pois é a partir das *singularidades* que mapear-se-á as *generalizações*. A referida autora compreende que as singularidades podem ser analisadas mediante os *documentos de processo* – “registros materiais do processo criador”: rascunhos, desenhos, fotografias, anotações, copiões. Estes por sua vez indicam *rastros* – “vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do pensamento criativo” – que conduzem à generalização do processo construtor mediante uma espécie de *morfologia criativa*.

Entretanto, como o princípio fundamental da *Crítica Genética* é compreender a transformação de uma forma em outra, por meio dos *rastros* do trabalho do artista, trabalho este essencialmente mutável, a idéia de *morfologia* ultrapassa o conceito de “fôrma teórica” e mergulha no cosmos do movimento constante de agregações, modificações, hipóteses, testes, pesquisas, reverberações e encruzilhadas do processo criador da expressão artística.

Ainda respondendo à pergunta “qual o sentido de transcender o produto por meio da investigação do percurso construtor?”, o artista mapeia o significado de um trabalho específico, por ele criado, ao longo de toda a sua vida criativa. A cada expressão, novos anseios são parcialmente respondidos e idéias são corporificadas; no seu movimento criador, jamais concluso, o artista percebe-se, repetidamente, frente a antigos anseios e idéias amalgamados aos atuais (anseios, idéias, imagens, inspirações) em fase de materialização.

Se o artista compreender a natureza do seu universo próprio de criação estará apto a mapear, dia-a-dia, o seu *modus operandi*, e saberá receber com docilidade as suas *imagens propulsoras* através de uma *morfologia* constantemente posta em movimento, testada, ampliada e revisada. Fayga Ostrower alimenta esta idéia quando diz que o artista só sabe o que estava a procurar quando fica diante da obra construída. Os elementos criativos (imagens, idéias, fragmentos de referências), no percurso construtor, são repletos de sentidos não captados prontamente pelo raciocínio lógico-analítico, sendo necessária uma consciência sensível, alerta para todas as hipóteses que vão surgindo, sendo testadas e configurando a obra em andamento. (OSTROWER, 1987, p. 75-76)

Os documentos de processo, quando estão sendo gerados, são um emaranhado de informações e dados aparentemente desconexos, mas quando são analisados, após a configuração final da obra, apontam claramente para todos os significados e ligações entre os seus elementos construtores. Durante a criação, há um sentido pulsante e silencioso que

direciona o processo, mas o significado final será compreendido no final da caminhada, à luz da análise dos rastros deixados. Como a obra artística é um projeto constante da vida criativa, a análise dos rastros deixados pelo próprio artista o conduzirá à consciência sensível do seu processo criativo, indicará a sua morfologia criativa.

É a partir deste cosmos de investigação (“DNA artístico” e “percurso criativo”) que está sendo pesquisada a seguinte *morfologia de criação cênica*: o espetáculo teatral, entregue à fruição estética da platéia, é fruto da pesquisa colaborativa de atores e encenadores, dentro da sala de ensaio, onde o foco principal é a expressividade ampliada do ator-criador, por meio de imagens propulsoras.

No início do presente artigo, foi destacada a presença do “DNA artístico” na vida criativa do artista. Tal presença é configurada como uma bússola que norteia, muitas vezes sem alarde, os caminhos processuais, pois o corpo – aqui compreendido no seu sentido *lato*: sentimentos, sentidos, sensações, emoções, sensibilidade, fruição, percepção, imaginário e expressão físico-vocal – é repleto de *memória criativa*. O artista carrega um universo de referências que compõem sua impressão digital, marca da sua existência expressiva, que através de *rastros*, marcas, sinais e cicatrizes *reverberam* em suas criações contemporâneas.

O “DNA” desta pesquisa é a *Companhia de Teatro Os Bobos da Corte*<sup>ii</sup>, constituída por um coletivo de atores, diretores, dançarinos, coreógrafos, circenses e educadores; formada na cidade de Salvador, BA, desde 1998; coordenada por Meran Vargens, doutora em artes cênicas e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA). Os princípios da *Companhia* são as principais referências e influências da *morfologia* em estudo: 1) o ator como foco principal das criações cênicas; 2) o exercício e desenvolvimento de *jogos teatrais interativos* que privilegiam a técnica da improvisação cênica e a ampliação da imaginação criativa; e 3) criações colaborativas<sup>iii</sup> de espetáculos cênicos.



iv

O conceito de *imagens propulsoras*, ainda em fase de desenvolvimento, é pinçado dos estudos de Gaston Bachelard, acerca da *Fenomenologia da imaginação poética*. Para

Bachelard, as imagens poéticas são *novas e puras*, desvincilhadas de causalidades temporais, culturais e vivenciais, sejam do artista que as conformou em obra de arte, sejam as criadas pelo receptor no momento da fruição estética. A imagem poética tem *significação poética*, “está sob o signo de um novo ser”, não há correlações entre passado e presente; “Trata-se de passar, fenomenologicamente, [...] para imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não-vivido”. (BACHELARD, 1993, p. 16)

Entretanto, as imagens propulsoras são completamente vaporosas e mutáveis, necessitam da colaboração ativa do seu criador para que sejam materializadas em expressão artística. Michael Chekhov estuda a imaginação e a incorporação de imagens<sup>v</sup> e aponta para a necessidade do ator aprender a trabalhar a sua imaginação, pois precisa mais do que olhar suas imagens, é necessário vê-las intimamente, dentro das suas entranhas, para que consiga criar suas personagens com veracidade e profundidade. “Esse ‘olhar’ e esse ‘ver’ nada mais são do que ensaiar por meio de sua bem desenvolvida e flexível imaginação”. (CHEKHOV, 2003, p. 30)

Aprender a apreender tais imagens, antes que elas transmutem-se e escorreguem para outros espaços, requer concentração, trabalho e vontade, e é nesse sentido que começam a ser construídos os rastros de *Os Bobos da Corte* e a reverberação desta *memória criativa* na prática de encenação em análise.

A *Improvisação cênica e a ampliação da imaginação criativa*, através dos citados *jogos teatrais interativos* colocam o ator e o encenador em estado direto e colaborativo de construção teatral. A partir do exercício da *escuta* e do dizer *sim* é configurado um lócus laboral de criação, alimentação e elaboração das imagens propulsoras em torno de uma idéia inicial, por meio de uma conexão profícua dos universos individuais e expressivos.

O *sim* é compreendido como uma abordagem cênica executada mediante “um pacto”, em que os atores concordam em trabalhar qualquer proposta lançada, há a aceitação de toda e qualquer oportunidade de improviso. A *escuta*, por sua vez, consiste em aprender a ouvir ativamente os desejos criativos próprios, os desejos do ator da contracena e os do coletivo. A operacionalização dessa atmosfera poética, por intermédio do *sim* e da *escuta*, propicia o avanço da construção e elaboração cênica dentro da sala de ensaio. A conexão dos universos criativos só é realizada mediante a aptidão de reagir aos impulsos e propostas dos outros artistas na hora do jogo, no calor da cena. O *corpus da reverberação dos rastros de Os Bobos da Corte* é a análise do processo criativo do espetáculo teatral *Irremediável*, através do diário de bordo da encenadora, uma das fundadoras de *Os Bobos* e autora do presente artigo.

*Irremediável* é um espetáculo de criação colaborativa, realizado na cidade Sobral, CE, com processo criativo de novembro de 2005 a abril de 2007, incluindo neste período confecção do projeto, práticas laboratoriais, sessões de improviso, construção da dramaturgia, ensaios, montagem técnica e primeira temporada. A dramaturgia é minha, mas foi construída na sala de ensaio, durante o processo, através de jogos de improviso e conexão dos universos artísticos da encenadora e dos atores-criadores (Jander Alcântara e Luiz Renato). Este espetáculo recebeu o Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz 2006, ganhou 05 prêmios no XVIII Festival de Teatro Amador de Acopiara<sup>vi</sup> no Ceará: melhor direção, melhor conjunto cênico, melhor ator (Luiz Renato), melhor iluminação (Maicon Rocha) e melhor sonoplastia (Daniel Glaydson).

O espetáculo é inteiramente centrado na expressão física e vocal dos atores-criadores, a platéia compõe o espaço cênico e a ação acontece em uma área de 3m<sup>2</sup>. Dois rapazes de aproximadamente 20 anos, sem identidade precisa, estão presos em um cubo fictício e são constantemente vigiados. A natureza da prisão, o local onde se encontram, o tempo e a época da ação cênica são indeterminados.

Um rapaz espera o *vento que sopra do norte* e passa todo o espetáculo construindo *bonecos, barcos e caixas de papel* para serem colocados no *rio que corre* quando o esperado *vento* chegar. Todos estes elementos são imaginários, menos o *rio* que é representado por um pequeno refratário de vidro com um barco de papel dentro, pendurado por um arame. O outro rapaz apresenta surtos psicóticos, toma vários remédios, fala do universo e das estrelas – “elas estão livres e sem amarras”; quer ir para a *cidade das portas*, mas não consegue escapar do cubo, é inerte. Finalmente o *vento* chega, os dois rapazes vão para a *cidade das portas*, mas são bombardeados pela platéia – o público lança nos atores bolas – e o barco que estava no rio – no refratário de vidro – é queimado por um dos atores, a luz cai em resistência, a sonoplastia continua até o fim da última centelha.





Como já foi dito, há uma condução de sentido que direciona a cena, entretanto, a vibração e movimentação do processo criativo turvam uma compreensão analítica da *morfologia* que engendra o percurso construtor, no calor da sua configuração. Por meio da análise das anotações no meu diário de bordo, observo claramente este fio condutor. Dentro deste processo criativo (singular) – engendrado por imagens e imaginário dos atores e encenadora – a cada passo dúvidas foram vencidas e outras geradas, a cada encruzilhada criativa alguns caminhos foram excluídos e outros escolhidos e testados diariamente (geral).

No final do processo, quando os rastros criativos são analisados, é verificada uma condução clara de sentido e direção. Usemos uma imagem: é como se os artistas estivessem em um rio, descendo-o pela primeira vez, eles e o barco não conhecem o percurso, mas as águas que os conduzem conhecem o destino que está sendo traçado pelos viajantes. Depois, quando os artistas voltam para o mesmo rio (verificação dos rastros), reconhecem todo o caminho, ele já estava lá, já estava trilhado sem mapa de acesso, mas a lógica não conseguia compreendê-lo racionalmente (morfologia). As águas são as idéias iniciais, criadoras das imagens puras e condutoras do percurso construtor.

O ponto de partida para elaboração da concepção artística do espetáculo *Irremediável* foi composto por três referências iniciais que geraram as imagens propulsoras. Estas imagens, em colaboração com o nosso imaginário criativo, meu e dos atores, dentro da sala de ensaio e a partir de *jogos teatrais interativos*, propiciaram a conexão dos nossos universos individuais e construíram a vida expressiva do espetáculo.

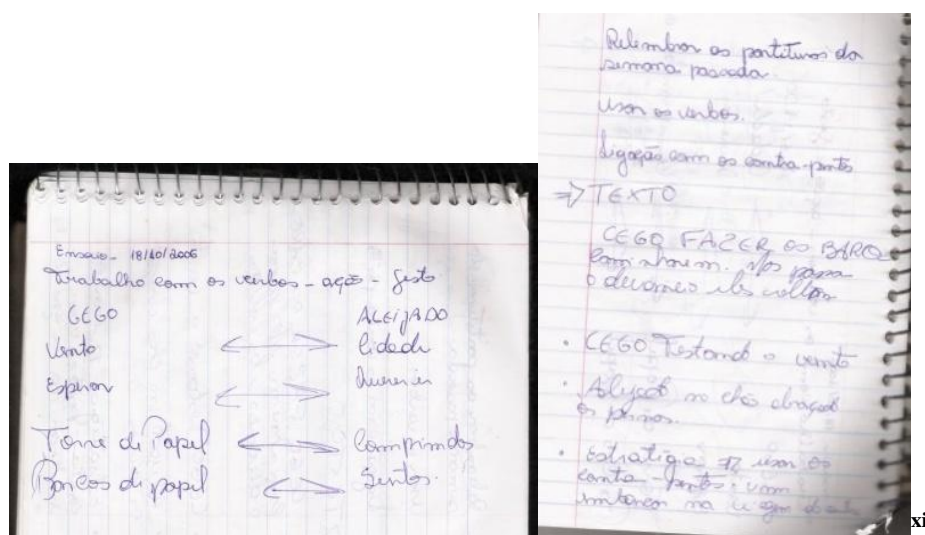
As imagens propulsoras iniciais são distintas, mas encontrávamos um eco ressonante entre elas, um sentido; foi impossível a eliminação de uma destas imagens, por mais confusa e desconexa que fossem as suas relações, por mais dúvidas e encruzilhadas por elas geradas. As referências iniciais são: *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht, *Vigiar e punir* de Michel Foucault, *O mito de Sísifo* de Albert Camus. Estas referências criaram grupos de imagens presentes em toda a encenação. A primeira, *Vida de Galileu*<sup>viii</sup>, conduziu a imagem do planeta terra livre da prisão em uma esfera de cristal, como acreditavam os estudiosos medievais. A terra é apenas uma estrelinha no meio do cosmos desconhecido e repleto de outras estrelas, estrelinhas, satélites e astros. Esta certeza abala as convicções da humanidade medieva.

O que contava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caiam. Agora juntamos coragem e deixamos que flutuem livremente e sem amarras, e elas estão em grande viagem, sem amarras e em grande viagem. (Fragmento do texto de B. Brecht, usado no espetáculo)

*Vigiar e punir*<sup>ix</sup>, possibilitou a construção e elaboração da imagem da prisão diuturna, onde a humanidade contemporânea é vigiada, conduzida e elaborada pelo sistema que obriga, sufoca e desnatura.

Finalmente, *O mito de Sísifo*<sup>x</sup>, configurou o contexto físico-expressivo da encenação: as marcas, sons, iluminação, textos e movimentos eram repetidos; o espaço cênico era um quadrado de 3m<sup>2</sup>, delimitado por luz, pela presença cênica da platéia e com riscos de giz.

A análise dos documentos do processo aponta para a elaboração e edição destas imagens propulsoras paulatinamente. A cada ensaio, registrado no meu diário de bordo, observo o aprofundamento e materialização destas imagens através da improvisação teatral e incorporação de imagens. Os registros do processo possibilitam uma clareza da morfologia criativa do percurso construtor do espetáculo. Através dos rastros deixados, há a composição da poética da “obra inacabada”. É possível analisar o ir e vir das idéias criativas e a sua materialização cênica.



Com a observação e análise destes registros, é verificado que toda a criação tinha um sentido (as águas do rio) que guiava as escolhas do percurso. Mas esta clareza é conquistada mediante o levantamento da “arqueologia do espetáculo”, através do mover do processo pelos seus rastros. Os estudos da crítica genética, além de propiciarem o desnudamento do pensamento criativo, possibilitam ao artista compreender as instâncias, natureza e especificidades da sua morfologia criativa, mas para tal, é necessário um conhecimento do seu “DNA artístico” e uma intimidade com os meandros dos seus percursos construtores. Por intermédio desta intercessão de elementos chegar-se-á à construção consciente de uma morfologia cênica em rastros reverberantes.

<sup>i</sup> Nome artístico da pesquisadora Cecília Maria de Araújo Ferreira.

<sup>ii</sup> Os artistas fundadores da *Companhia* são Alexandre Luís Casali, Caíca Alves, Cecília Raiffer, Fábio Vidal, Flávia Marco Antônio, Najla Andrade, Tatiane Canário e Meran Vargens. A maioria desses artistas pesquisam técnicas de teatro físico, teatro essencial, improvisação, contação de histórias e clown; a marca comum dos seus espetáculos é a otimização cênica das capacidades expressivas dos atores-criadores: físicas, vocais, imaginativas, performáticas e sensíveis.

<sup>iii</sup> Atores e encenadores colaboram para a criação dos vários elementos construtores da cena; nesse processo as competências técnicas e artísticas são alargadas, há um responsável pela configuração final de cada elemento, mas todos partilham do percurso criativo.

<sup>iv</sup> Fotografia do espetáculo *Noites de Improviso* (1999 – Sala do Coro do Teatro Castro Alves) da *Companhia de Teatro Os Bobos da Corte*. Cena – Jogo da Memória: os atores-jogadores ficavam sentados de olhos fechados, um começava a contar uma memória real e própria, com o desenvolvimento do jogo várias imagens são geradas pelos outros jogadores a partir da história do primeiro contador de memórias. Quando uma palavra-chave qualquer é proferida, um novo jogador iniciava a contação de outra memória e assim sucessivamente. Foto: Zélia Uchôa.

<sup>v</sup> Um dos princípios de *Os Bobos da Corte*.

<sup>vi</sup> Este festival acontece anualmente na cidade de Acopiara, região centro-sul do Estado Ceará, e é voltado para produções realizadas nos interiores cearenses.

<sup>vii</sup> Fotografia do espetáculo, em cena os dois atores, Luiz Renato e Jander Alcântara. Há a presença do universo, materializado pelo sombrinha, a imagem do *rio que corre*, através do refratário de vidro pendurado ao fundo, a presença cênica da platéia e o espaço de ação delimitado por luz e de 3m<sup>2</sup>. Foto: Hudson Costa.

<sup>viii</sup> Grupo de imagens 1 - o universo: materializado por uma sombrinha de arame e contas coloridas. Este elemento cênico foi concebido por acaso, em uma conversa informal entre nossa equipe (Juliana Marques, assistente de direção, Jander Alcântara e Luiz Renato, atores-criadores do espetáculo e eu). O presente acaso é compreendido à luz de Ostrower quando a autora fala que os acasos na criação artística funcionam como “catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. [...] São *acasos significativos* [...] um acaso que irá se converter em contexto de NECESSIDADE [...] Quando notamos um acaso significativo – e pode ser um evento em si insignificante – ele será ‘reconhecido’ de imediato”. (OSTROWER, 1995, p. 1-3)

<sup>ix</sup> Grupo de imagens 2 – a prisão: materializada pela cadeira giratória, o giz, as bolas lançadas, os comprimidos, as luzes em focos e corredores, o desejo de ir além do *olho mágico*, o desejo de encontrar a *cidade das portas*, a espera pelo *vento que sopra do norte* e operação cênica da luz, sonoplastia e contra-regragem, e a presença da platéia na composição do espaço cênico.

<sup>x</sup> Grupo de imagens 3 – “a pedra sempre rola”: materializada cenicamente através da repetição das imagens dos grupos 1 e 2.

<sup>xi</sup> Imagens das anotações no diário de bordo, ensaio do dia 18/10/06. Registro das primeiras imagens cênicas que foram geradas na sala de ensaio a partir de jogos teatrais interativos. O jogo usado neste ensaio é fruto dos experimentos práticos com os Bobos da Corte (O jogo das frases - ). Foi usado um verbo, colhido ao acaso, este por sua vez gera uma ação, a ação um gesto, e a repetição do gesto um personagem. Como o processo criativo envolvia dois atores, primeiro cada um criou seu personagem em separado, para em seguida serem colocados em interação. A partir da contracena, na sala de ensaio, surgiu a base poética do espetáculo: Cego x Aleijado. O cego e o aleijado não são construídos na perspectiva da deficiência física, estas referências são consolidadas mediante a atitude das personagens: um quer ir para a *cidade das portas*, mas não cria possibilidades reais para a execução do seu desejo, o outro espera o *vento que sopra do norte*, prepara a viagem, mas não ver que esta realidade de prisão é irremediável.

## Abstract

Study of a critical morphology applied to theatrical creative process according to work of Cecília Salles on genetic criticism. The “corpus” of the study is the creative process of the company “Bobos da Corte” (1999, Salvador-Bahia) and the resonance of the morphology in the staging of the piece “Irremediável” (2007 Sobral-Ceará). The processes are centered on the imagination of the participants, the director and the actors viewed through the light of Gaston Bachelard’s phenomenology of poetic imagination and Fayga Ostrower’s work on artistic creation.

Key words: Theater. Theatrical creation. Genetic criticism

---

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **Acasos e criação e artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

VARGENS, Meran. **O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator. Ou a voz articulada pelo coração**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

### **Currículo resumido da autora**

Cecília Raiffer (Cecília Maria de Araújo Ferreira) é mestranda em artes cênicas no PPGAC/UFBA, especialista em Arte-Educação da PUC-Minas (2008), formada em direção teatral pela ETUFBA (2000), atriz, produtora cultural e uma das fundadoras da *Companhia de Teatro Os Bobos da Corte*.