

ENTRELINHAS: Comentários dos
estados de atuação nos espetáculos “O
que acontece no final?” e “Cabaré Chinelo”

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E
TURISMO**

CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO

DAPHNE CHRISLEY BRANDÃO POMPEU

Entrelinhas: Comentários dos estados de atuação nos espetáculos “O que acontece no final?” e “Cabaré Chinelo”.

MANAUS

2023

DAPHNE CHRISLEY BRANDÃO POMPEU

Entrelinhas: Comentários dos estados de atuação nos espetáculos “O que acontece no final?” e “Cabaré Chinelo”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na disciplina de pesquisa de linguagem II, do curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como exigência para obtenção do título de Bacharel em Teatro. Orientador: Prof. Dr. Taciano Araripe Soares

MANAUS

2023



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

Criada pelo Decreto Estadual nº 21.963, de 27 de junho de 2001

TERMO DE APROVAÇÃO

DAPHNE CHRISLEY BRANDAO POMPEU

COMENTARIOS DOS ESTADOS DE ATUAÇÃO NOS ESPETÁCULOS "O QUE
ACONTECE NO FINAL" E "CABARÉ CHINELO"



Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado, com nota 9,5 como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado pelo curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

Taciano Araripe Soares

Prof. Dr. Taciano Araripe Soares
(Orientador)

[Signature]

Prof^a Dra. Vanja Poty Menezes
(Membro Titular)

[Signature]

Prof. Me. Madirson Francisco Souza
(Membro Titular)



Sumário

Agradecimentos	7
Resumo	9
1 MEMORIAL (ausência).....	10
2 CRUA	12
3 ÂMAGO (A pele em que habito)	16
3.1 Âmago (digestão das composições)	18
4 ÍNTRISECO (O que acontece no final?)	26
Entrelinhas de um processo criativo: Inspirações pessoais na obra “O que acontece no final?”	38
5 CABARÉ CHINELO (A gente não tem nada)	41
Entrelinhas de um processo Criativo: Inspirações pessoais na obra “Cabaré Chinelo”	48

Para garota de 17 anos que ainda mora em mim ao som de Taylor Swift.

Ao meu querido, Pai, pelo cuidado de uma vida.

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa só foi possível se materializar por todas as presenças que estiveram em minha vida no decorrer dos anos.

Agradeço à garota de 17 que ainda mora dentro de mim e que com sua ingenuidade e sonhos não deixou que desistíssemos.

Agradeço ao meu amado e falecido, Pai, que não pode concluir essa etapa comigo, mas que me tornou a mulher que sou hoje.

Agradeço ao amor da minha vida por todo amor e cuidado, Fernanda Hideko, que sempre me incentivou, me amou, me escutou e torceu por mim.

Agradeço aos meus familiares queridos e minhas mães, meu irmão e tias que acreditaram em mim e se fizeram o meu esteio. Principalmente a minha mãe avó que fez de tudo para que eu pudesse ser feliz.

Aos meus queridos melhores amigos, Lucas Macedo, Thayná Liartes, Ananda Guimarães e Mateus Cardozo por termos seguido juntos nessa jornada e por terem me mantido de pé quando nem eu acreditei que poderia. E que deu frutos ao nosso coletivo Erva Daninha.

Ao meu querido orientador, diretor e professor pelo aprendizado, paciência e amizade nessa caminhada, Taciano Soares.

Agradeço aos professores por cada troca que me encaminharam até aqui, cada aula, cada conversa. Vanessa Bordin, Daniely Peinado, Matheus Santos, Fátima Souza, Gislaine Pozzetti.

Agradeço á Vanja Poty e Francis Madson por aceitarem e contribuírem com seus ensinamentos nessa pesquisa.

Agradeço á Escola Superior de Artes e Turismo por ter me proporcionado os melhores anos da minha vida.

Agradeço á casa de artes trilhares pelos três anos em que estive na função de professora auxiliar.

Por último e não menos importante gostaria de agradecer á todas às mulheres que partiram meu coração e assim impulsionaram minha arte.

“O amor, conforme acreditava, devia chegar de repente, com grandes tumultos e fulgurações – furacão dos céus que desaba sobre a vida, transtorna-a, arranca as vontades como folhas e arrasta o coração inteiro para o abismo.”

Gustave Flaubert em *Madame Bovary*.

Entrelinhas: Comentários dos estados de atuação nos espetáculos “O que acontece no final?” e “Cabaré Chinelo”

Daphne Chrisley Brandão Pompeu¹
Taciano Araripe Soares²

Resumo

Este trabalho tem como objetivo comentar os estados de atuação nos espetáculos “O que acontece no final?” e “Cabaré Chinelo” a partir da caminhada acadêmica da atriz e seus conflitos internos com a atuação. Narrando momentos que a marcaram na Universidade do Estado do Amazonas pelo curso de Bacharelado em Teatro. O processo metodológico da pesquisa se baseia na autoetnografia descritiva com intuito de observar criticamente acerca das vivências artísticas pessoais, relatadas através de seus processos criativos.

Palavras-chaves: Estado de atuação, processo criativo, performer, teatro contemporâneo, presença.

Abstract

This work aims to comment on the states of performance in the shows “O que acontece no final?” and “Cabaré Chinelo” based on the actress's academic path and her internal conflicts with acting. Narrating moments that marked her at the University of the State of Amazonas for the Bachelor of Theater course. The methodological process of the research is based on descriptive self-ethnography in order to critically observe personal artistic experiences, reported through their creative processes

Keywords: State of acting, creative process, performer, contemporary theater, presence.

"A obra de arte procura atingir o resultado. mas é sobre o 'processus' que ela orienta toda a sutileza dos seus métodos" (Eisenstein apud Salles, 1998, p. 147).

Visualizando a importância do processo para o resultado da cena desde o momento da imaginação, leitura, as trocas comunicativas e energéticas dentro ou fora da sala de ensaio, o cotidiano que muitas das vezes vira pesquisa de campo, as conversas, os arquivos documentais e tudo aquilo que preenche a caminhada para o estado de atuação.

Essa pesquisa surge como uma pequena semente de erva daninha que se alastra em uma fina camada de concreto, causando buracos que aparentemente parecem prejudiciais para que meus pés corram na direção que almejo movida por frustrações e decepções de pés que falham no objetivo de correr. Tudo parece meio subjetivo, mas é exatamente assim que me

¹ Discente do curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Email: dcbp.tea18@uea.edu.br

² Orientador. Professor do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, Doutor em Artes Cênicas (UFBA) Email: tasoares@uea.edu.br

senti no começo da graduação, introduzindo todo dia doses de uma tentativa de reproduzir atuações que são vistas de formas grandiosas pelo público, mas quando a camada de concreto se rompe e me faz imergir no oposto de todo mosaico de imagens que foram catalogadas na minha cabeça.

1 MEMORIAL (AUSÊNCIA)

“E eu acho meio engraçado, eu acho meio triste. Os sonhos nos quais estou morrendo são os melhores que já tive” - Gary Jules- Mad World.

O artigo passará por três seções de três estados da minha vida acadêmica onde irei descrever momentos durante a graduação onde acreditava que não conseguiria estar no ofício de atriz e aqui residirá um memorial. A atuação com seus sinônimos: comparecimento, participação, presença, influência, mas que aqui especificamente quero descrevê-la com suas múltiplas facetas de estar na cena.

Em 2018 eu me recordo das matérias de improvisação teatral e expressão corporal, da timidez violenta que atingia meu corpo, algo que carrego comigo até hoje, mas na época eu não havia algo que pudesse ativar, não havia chave para virar, era apenas como se eu estivesse no escuro juntando blocos de construção na tentativa de criar algo que pudesse ser visto. Carreguei de forma engraçada as palavras recebidas, palavras em cerca do meu desempenho desengonçado, mas que me serviam como um caco de vidro que me incomodava toda vez que pisava.

Durante o segundo período de 2018, eu estava na busca por um aprimoramento, retirando das palavras mais conhecimentos intelectuais que poderiam me ajudar a desvendar esse incomodo que me rege, essa barreira que me para, mas ainda sim apenas sigo riscando a caixa do fosforo, ou melhor, dizendo tentando encontrar uma chave que seja virada.

Na matéria de expressão corporal I, ministrada pela professora Daniely Peinado, recordo-me de quando estudávamos os movimentos do coreografo e dançarino conhecido como o pai da dança teatro Rudolf Laban. Recordo que com base em nossas vivências pessoais e inspirada na ficção de um filme chamado “toc toc”³, eu e os meus amigos Ananda Guimarães, Thayná Liartes, Lucas Macedo e Mateus Cardozo, criamos o espetáculo chamado “O toc bate na porta” que falava sobre pessoas com transtorno obsessivo compulsivo.

Nesse processo a direção optou por ferramentas do teatro do oprimido⁴ e me recordo da sensação que os jogos causavam, faziam com que eu me sentisse viva em cena, ter disposição cênica mais ativa e começar a criar dispositivos de mente e corpo que pudessem ser acionados dentro do nosso “eu” ator para esse estado em cena, mas também recordo de momentos frustrantes e violentos que passei em outro processo cênico na tentativa de alcançar

³ Filme cinematográfico “Toc Toc” do diretor Vicente Villanueva, 2017.

⁴ Teatro do oprimido criado pelo teatrólogo Augusto Boal.

esse lugar e estado de atuação desejada pelo diretor e como isso foi me esvaziando ao ponto de não querer mais estar presente enquanto atriz.

Outros processos de atuação surgiram enquanto eu me esquivava de estar na cena, me considerava um fracasso em forma de mulher. Em 2021, volto para a cena através do meu antigo emprego com o espetáculo Ópera do Malandro⁵, eu estava feliz de poder voltar para cena, mas isso me fez caminhar em uma linha de fogo que se desfazia a cada passo que eu dava, porque eu já tinha aceitado a minha incapacidade de estar na cena como os meus colegas de classe, que pareciam sempre exercer suas funções com uma facilidade absurda.

Possuía infinidades de questionamentos em minha cabeça se entrelaçando e me possuindo como um grande anagrama buscando combinações perfeitas. Existe uma fórmula certa para virar a chave? Existe um tempo certo? Uma forma certa de estar na cena? Existe apenas um estado de atuação? Será que em algum momento eu conseguiria estar na cena entregue ou seria apenas a ideia de algo que não foi? Mas que estado de atuação é esse?

Essa pesquisa acontecerá em três secções: Crua, âmago, intrínseco. Na “crua” irei descrever mais detalhadamente esse processo íntimo que foi gerando minhas inquietações, no “âmago” irei fundamentar a teoria e a prática apoiada nas leituras que concretizaram meus pensamentos e no “intrínseco” irei descrever como a prática e as teorias foram aplicadas e ganhando novas fórmulas infinitas de possibilidades dentro dos espetáculos analisados nessa pesquisa.



Imagem 1: Eu, 2018
Fonte: Acervo pessoal

⁵ Ópera do Malandro peça musical brasileira escrita por Chico Buarque de Holanda.



Imagem 2: Eu, 2018
Fonte: Acervo pessoal

2 CRUA (gêneses da anatomia de uma atriz)

“Porque todas as estrelas estão desaparecendo, apenas tente não se preocupar. Você as verá algum dia, pegue o que você precisa e siga seu caminho. E pare de chorar.” - Noel Gallagher. Stop crying your Heart Out.

Existe um pensamento que paira como uma nuvem carregada de chuva nos corpos daqueles que buscam a atuação, uma chuva carregada com a ideia de um grande ator, uma grande atriz muito baseadas no teatro naturalista e no teatro realista que pairava no século XIX, mas o que seria esse ser? Seria ele um ser de natureza intrépida cheia de exaltação e refinação, enviando aos palcos as mais belas palavras e ações desse corpo grande e vivido, tal qual dizia Gustave Flaubert⁶ descrevendo os pensamentos românticos de Emma Bovary no livro “Madame Bovary”, 1857. Não sei se você que está lendo isso já leu esse romance francês, mas a Emma é uma mulher triste com os acontecimentos de sua vida que tem um marido que seria como um sonho, Charles, e mesmo isso não faz com que ela seja feliz, era domada por uma tristeza e ela buscava em outros homens a sensação do amor de forma avassaladora, àquele que você sente na boca do estômago e as fúrias dos deuses te tomam ao ponto de fazer você largar tudo pra fugir com esse desconhecido que faz juras de amor.

Que ser é esse que parecia a imagem da perfeição teatral segundo os modelos naturalista/realista, mas que não arrancava de mim os maiores suspiros, ao contrario me apavoravam com todas as suas exigências e características fortes que aprendi na sala de aula. “O grande ator” nascido e criado do teatro naturalista e realista que em suas ações físicas grandiosas, é a ideia do que seria a pureza e beleza da melhor atuação, mas o que seria esse belo? A forma como um artista de teatro deve ser nos palcos, com sua voz impostada, esquecendo tudo de si para imergir em uma criação que fosse similar ao real, a representação de algo. O teatro realista teve seus primeiros impulsos na companhia teatral do duque de

⁶ Escritor francês que marcou a literatura francesa com seu romance “Madame Bovary”

Meiningen, então já conseguimos pensar quanto tempo já se passou desde quando ele teve seu forte papel e influência na vida de André Antoine ⁷.

A origem desse teatro naturalista e realista que busca a representação, mas que não abala a imagem e ideia desse ser grandioso que é o “grande ator”, mas o modifica de outras formas, com outras palavras, mas com a mesma origem. Sendo mais explícita o grande ator durante boa parte da minha graduação foi aquele que me assustou, me apavorou, porque eu não conseguia me sentir atraída por essa ideia do que era visto como a melhor encenação teatral, eu era muito tímida para me adequar nesse modelo. Reconheço sua importância, sua etapa no tempo, mas não era aquele que me faria fugir em sua busca, como a Emma fez em seus encontros na floresta com Léon.

Aos 17 anos tatuei uma frase da minha banda favorita que diz, “Eu sou o filho e o herdeiro de uma timidez que é criminosamente vulgar”. Essa letra, essa música, sempre definiu tudo que guardo em meu âmago, uma timidez que faz parte do que sou quase misturada no cheiro da minha pele. Então eu caminhei sobre ela com um corpo vulgarmente tímido que ansiava por um impacto que fosse tão cênico e vívido que as pessoas conseguiriam sentir minha própria sombra pairando sobre elas, mas para isso é preciso se desconhecer para caminhar para todas as possibilidades.

Creio que a linha central aqui se baseava exatamente nesse ponto, eu era tímida, tinha uma ideia do que era a atuação com as cenas que eu via, com os livros que eu lia na faculdade e definindo dentro do meu próprio corpo sem conseguir sentir que verdadeiramente eu atuava, pois minhas bases estavam em um estereótipo de atuação que não me contemplavam e junto da ideia propagada sobre o teatro, que ele poderia curar a timidez daqueles que o encontrassem.

Eu me recordo das vezes que entrava na sala preta, a sala de prática corporal onde fazíamos aulas com a professora Daniely Peinaldo na matéria de expressão corporal I e a professora Vanessa Bordin da matéria de interpretação e improvisação teatral, lembro-me dos jogos teatrais de Viola Spolin, Augusto Boal e digo isso porque esse momento começa a ter um efeito no meu corpo, na minha forma de andar, de falar, mas ao mesmo tempo eu ainda me sentia insegura para estar na cena enquanto atriz.

A cantora de boêmia, Maysa, costumava dizer em suas entrevistas “a artista que sou é a pessoa que sou. E a pessoa que sou é a artista que sou”. Mas eu era tímida, com milhares de suposições em minha cabeça, jamais conseguiria alcançar nenhum estado de atuação se continuasse sendo eu era o que se passava em minha cabeça naquele período.

Para o amadurecimento que buscava era necessário me afogar nas falhas para então conhecer a grandiosidade do oxigênio que poderia inspirar. No primeiro semestre de 2018 na aula de improvisação teatral ministrada pela Vanessa, eu estava rodeada de pessoas com suas vontades e corpos dispostos, mas eu me sentia tão fora daquela atmosfera que em um de seus

⁷ André Antoine ator, autor, diretor de teatro e cineasta considerado um dos pais do naturalismo no cinema.

exercícios na qual fazia parte uma cama de compensado no meio da sala, onde deveríamos apenas ir até ela e fazer algo buscando interagir com o objeto. Recordo-me de tentar, os demais colegas estavam extravagantes, pulsantes, um colega estava apenas parado em cima da cama olhando para o horizonte e a professora fez muitos elogios para esse lugar na qual que ele se encontrava, quanto a mim? Ela havia dito que eu meu colega Lucas Macedo, que nós éramos dois sacos de batatas sujando a cena e foi exatamente nessa trágica fala cômica que eu e ele nos tornamos melhores amigos.

A componente se juntou em uma interdisciplinaridade com “Expressão Corporal I”. Nós estávamos experimentando a energia do animal para criar uma corporeidade na cena, minha escolha tinha sido um tubarão com movimentos lentos quando observa, mas com uma capacidade de brutalidade, esperteza, ataque rápido e visceral e acima de tudo tubarões não podem parar de nadar, precisam de movimentos constantes para não morrer. Eu sou uma artista com TDAH (transtorno de déficit de atenção e hiperatividade) e sempre tentei fazer com que isso não fosse uma barreira, mas eu sabia que precisava de mecanismos para criar um ataque rápido e defender o que desejava, precisava de movimentos constantes na minha vida para não morrer na apatia do meu desinteresse.

Nas férias de 2018 as leituras, os filmes, as peças que vi e as leituras que fiz voltada para o que havia aprendido naquele primeiro semestre foram me despertando mais interesse na busca de aperfeiçoamento na atuação. Na aula de história do teatro, o teatro grego havia sido nossa pauta principal então me foquei mais sobre a origem e as dramaturgias que sempre foram pontos muito fortes para mim, mas seguindo para o fim das férias e retorno das aulas já no segundo período e alerta que não irei descrever todos os meus períodos, mas guiando vocês para o ponto alto da montanha que desabou sob meus pés e me atravessou para um encontro inesperado com a **atuação**.

Quando os debates sobre a construção de um personagem em sala de aula surgiam sempre discutíamos entre os métodos de Stanislavski, Brecht, Grotowski, grandes escritores, diretores de teatro que marcaram as mudanças e história e suas infinitas possibilidades de fórmulas que poderíamos ter em cena ou para alcançar os objetivos da interpretação. Esses objetivos se diziam como afetar o público, fazê-lo ponderar sobre o que foi dito, visto, sentido, afinal esse é o papel do ator.

Nessa busca por encontrar autores que você se identifique com seus métodos ou encontrar seu próprio treinamento de atuação, que te ajude a obter uma concentração de cena e entregar uma atuação considerada avassaladora, que toque o público, eu viro uma chave dentro da minha cabeça que por mais que tudo pareça muito enigmático até aqui vai fazer sentido.

No retorno das aulas uma das nossas componentes era “interpretação” e debatíamos sobre a sistematização de Stanislavski, sobre o laboratório de Grotowski e particularmente esse foi um dos que mais me chamou atenção, a forma como ele defendia uma atuação crua, mas não de não estar pronta, mas de estar livre de tudo aquilo que impeça esse monstro em gaiola de passarinho em que vive o ator.

“não deve representar para a plateia, e sim se confrontar com ela, em sua presença”. Deve cumprir um ato autêntico, tomando o lugar dos espectadores, experimentando participar de um ato de extrema sinceridade e autenticidade, ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não se controlar; abrir-se, e não se fechar, pois isto terminaria no narcisismo. (GROTOWSKI, 1971, p. 169)

Por fim, após debates e experimentos com textos deveríamos escolher uma dramaturgia na qual a professora havia apresentado e entre elas estava “Fala comigo doce como a chuva” do dramaturgo norte americano Tennessee Williams, particularmente eu estava fascinada com a escrita dele, a forma melancólica que descrevia os sentimentos daquele casal defasado pelo matrimônio.

Seguimos para os ensaios onde eu iria encenar com um colega que aqui vou chamar de Luiz (nome fictício), nos aquecíamos, buscávamos nos conectar, liamos o texto e eu sentia que havia uma chama nascendo bem ali querendo estar, querendo executar com a violência de cada palavra, mas meu colega Luiz não parecia reagir aos estímulos cênicos, tentava nas ações físicas fazer com que algo surgisse abraça-lo na cena, empurra-lo, mas a única coisa que pude fazer é traçar o mapa das ações físicas que surgiram nessa tentativa de construir uma dramaturgia.

Eu estava sempre tentando pensar nas intenções de fala, eu havia as ações que seriam executadas e então pensava em como preencher o físico com o emocional, eu recorri à memória afetiva, o lembrar de algo, o registro que naquele momento me ajudou tanto a imergir na cena, minha consciência corporal na época não era muito boa, mas eu possuía muita vontade de estar ali e falar o que precisava, e quando acabou me lembro da Vanessa dizer o quanto eu havia sido uma Scarlett Johansson⁸.

O fim desse período sendo encerrado com esse comentário fez eu me sentir feliz, mas não por completo, eu estava feliz que não havia decepcionado a professora, que havia entregue um trabalho considerado bom, que ela tinha conseguido me ajudar a amadurecer e enxergar o efeito disso, mas eu sentia falta de algo pulsando dentro de mim, até me questionava como ela pode ter gostado ou ter sido afetada se eu mesma não havia sido, se eu havia sentido que eu era um desastre disfarçado.

Naquele fim de semestre eu percebi que eu estava buscando o cru, o nu e não como o descrito no período passado, eu buscava a crueza da atuação, buscava me sentir tão presente que o público poderia sentir ao passar pela porta o ar cênico toca-los.

Existem muitos destaques dessa fase para se falar afinal, eu queria estar fazendo teatro, mas eu sentia em algum canto do meu ser que essa casa por dentro revestida de madeira tinha que pegar fogo para que conseguisse vê a enorme sombra sobre as chamas, mas o problema está quando você não leva extintor e as cinzas voam com toda a esperança e força de se reconstruir.

⁸ Scarlett Johansson atriz norte americana com indicações ao Oscar



Imagem 3: Eu, 2019.
Fonte: Acervo Pessoal



(Imagem gráfico)

3 ÂMAGO (a pele em que hábito)

“A vergonha estava do outro lado. Nós podemos derrota-los para sempre e sempre. Então poderíamos ser heróis apenas por um dia” David Bowie- Heroes.

No fim de “Madame Bovary” ela se encontra flébil e blasé quase desfalecendo com a tristeza dos amores partidos e dessa exaustão pela busca daquilo que não conseguia ter, a presença do amor, a vontade de sentir, que então movida pela profunda sensação de desânimo e solidão ela decide ser o fim, morre em uma cama devastada por sua busca, Emma Bovary.

A busca pela que eu considerava a atuação pouco á pouco me cansava, me deixava inerte na entrada da porta da sala de ensaio deixando esvaír de mim os pensamentos positivos que um dia eu poderia alcançar o estado do grande ator, da atriz de um teatro realista e naturalista que domina o palco e representa.

Uma pausa no tempo e me questiono deveríamos nós, representarmos? Fazer o público acreditar que eu não era eu, mas que eu era a Julieta de Shakespeare ou a Blanche de “um bonde chamado desejo” escrito pelo Tennessee Williams lá na norte América, deveria eu ir aos palcos e fazer o público esquecer? Fantasiar? Melhor, o grande ator é somente aquele que habita nos palcos italianos?⁹

O teatro passa por diversas transformações ao decorrer dos anos, desde a Grécia até o momento que é questionado se ele nasce ali ou nos ritos das diversidades culturais dos povos originários, se transformando e não se desgrudando da pele de sua base, que é um palco, um ator, uma luz isso que é propagado como o verdadeiro fazer teatro, meu intuito aqui não é passar por essas transformações explicando detalhadamente, mas descrever um pouco como esses lugares fincados no chão como raízes inquietaram diversos estudiosos de teatro á respeito da forma como isso se engessou na atuação.

Essas transformações e mudanças são muito bem descritas no livro do Anatol Rosenfeld¹⁰ “prismas do teatro”. Ele nos conduz por essas atuações e suas características no decorrer dos anos e o que fez muito sentido nos meus pensamentos acadêmicos e principalmente como eu observava na graduação o modo de condução tanto de direção cênica como atuação dos meus colegas, o modo como os estereótipos eram visíveis, as falas similares, dando como exemplo chegar à sala de ensaio e ir direto ao alongamento, não falar com ninguém, buscar esvaziar tudo que havia acontecido no dia para ser uma folha em branco e se deixar ser outra pessoa.

Aqui começarei meu processo mais intenso com essa teoria sobre o estado de atuação. Renato Ferracini¹¹ no diz em seus escritos “ensaios de atuação” muito sobre esse lugar aqui investigado e usaremos dele como nossa base para fortificar o pensamento. Para que eu consiga chegar ao ponto mais explícito sobre teatro gostaria de descrever uma análise que fiz, que me ajudou muito nesse processo de racionalização da atuação para além das emoções que terminam por ser banalizadas no modo de fazer teatro.

O corpo e a mente são uma conexão forte, nosso cérebro é dividido em partes responsáveis por cada atividade, por exemplo, o hemisfério direito responsável pelas partes sensoriais e motoras do lado esquerdo do corpo, hemisfério esquerdo é responsável pelas partes sensoriais e motoras do lado direito do corpo enquanto existe uma variação dos lobos temporais divididos entre: parietal, frontal, occipital, temporal que cuidam das emoções, memórias, sentimentos, sabores, gostos, sentidos.

Nosso sistema corporal tem funções que são ativadas com estímulos. Às vezes em uma situação triste nossos lobos entram em estado de alerta e emitem sensações então sentimos um

⁹ Palco italiano, criação de novo formato de palco em 1630 em Veneza, Itália. Onde os espectadores ficam apenas de frente tendo uma visão plana

¹⁰ Anatol Rosenfeld foi um importante crítico e teórico de teatro.

¹¹ Renato Ferracini: ator-pesquisador e atualmente Coordenador Associado do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP

frio na barriga, uma pontada no coração e falamos que o nosso “coração esta doendo” quando isso foi uma reação á um estímulo nosso corpo e mente conectado. Então entendemos que no teatro os atores são estimulados de uma forma a produzir movimentos e emoções que possam comover o espectador e mexer com a sua anatomia, mas poderíamos nós produzirmos falsas sensações e acreditar nelas e representá-las as vendendo como sensações reais?

Ferracini no diz que nosso corpo em corpo-arte pode ser potencializada, intensificada e racionalizada, mas que antes disso devemos deixa-lo ser atravessado para depois intensificar e localizar esses afetos. Compreendo que ele nos diz que não temos superpoderes de imergir na cena e “incorporar” como algo cósmico, não que no teatro não podemos entrar em um estado de inconsciência, mas ela é muito mais parte do processo, uma porta de entrar e não o lugar para ficar.

A consciência dá somente o ponto de entrada para essa zona outra (zona de turbulência) ela propõe o início da experiência e acompanha atento, o fluxo que se desenrola na intensidade e na potência recomposta do corpo. A consciência do atuante sintetiza a porta de entrada para a zona de virtualidades. Ela “aprende” a abrir a porta e deixar o fluxo sair-entrar. (FERRACINI, 1997, p. 30)

Analiso que o processo de atuação começa então na sala de ensaio saindo do lugar da falsificação emocional, dos clichês que permearam minha experiência teatral de comandos da direção que oscilavam entre pedir que o ator ficasse com raiva ou feliz porque estava escrito nas rubricas da dramaturgia ou que vá para um lugar de colocar seu ator em estado de meditação e imersão que o faz pensar que ele é o seu personagem onde confundem a visceralidade com a incorporação no sentido literal da espiritualidade que seria estar em transe na cena.

3.1 ÂMAGO (digestão das composições)

“Se puser tudo em um papel, não estará mais dentro de mim. Ameaçando a vida a qualela pertence e me sinto nua diante da multidão. Porque essas palavras são meu diário gritando bem alto e eu sei que você vai usá-las como quiser” - Anna Nick- “Breathe (2 AM)”

O conceito de atuação para minha pessoa sempre veio baseado nas influências de mídias, seja de filmes, peças, jornais que o transmitiam de forma grandiosa focada no ator/atriz que fosse “grande” no sentido de se entregar sem medo, aquele que fizesse o público chorar por sua presença, por seu estado de atuação, aquele que esconde quem é para dar vida àquilo que quer ser. Esse conceito tem um risco de tirar a sensibilidade crítica e pessoal enquanto um processo profissional, esquecendo como nossa vivência tem uma influência forte naquilo que fazemos em cena, e isso só reverberou em minha mente quando entendi na antropologia e na prática teatral que quem eu sou está fortemente ligada ai que transparece na cena.

O ser humano quando nasce mal sabe respirar, puxa o ar e é a existência de novas partículas poéticas pairando pela criação de Deus, e no seu desespero de um novo lugar, chora. Nossa vida vai se moldando com as influências externas do convívio cotidiano daqueles que os criam, dos ciclos que são inseridos podendo divergir em sua classe social,

geográfica e então se entrelaçam em uma “Teia de significados” como descreve o antropólogo Clifford Geertz.

O que seria essa teia ou o qual relevância de falar da existência humana através da filosofia? Clifford Geertz em seu livro “A interpretação das culturas”¹² de 1973 descreve todo o conceito de cultura, de uma forma mais simplificada aqui dirá que ele fala sobre como sempre há algo por trás de algo, no modo quem somos, falamos, onde vivemos, as casas em que moramos tudo está ligado á significados que vem de outros significados.

Um exemplo porque as casas do bairro Adrianópolis na parte sul de Manaus-Brasil são casas nobres enquanto as casas da zona leste de Manaus como Zumbi, compensa, são locadores considerados de uma inferioridade? Isso é analisado através da história, como os bairros da zona leste tiveram suas casas construídas através de invasão, de imigrantes enquanto o bairro da zona sul foram os primeiros a receber energia elétrica, e ter os nobres da cidade habitando.

O que descrevi nos parágrafo anterior e irei descrever nesse parágrafo até então pode não fazer um sentido tão claro do ponto que quero chegar, mas ao final dessa secção conseguiremos cruzar todos os pensamentos para refletir sobre a atuação. Dando continuidade ao pensamento que quero traçar darei a referência do antropólogo brasileiro, Roque Laraia¹³ que em seu livro “Cultura: um conceito antropológico” tem algo que os estudiosos da antropologia chamam de “determinismo geográfico” e “determinismo biológico” que explicando de maneira mais básica o conceito de que há na nossa sociedade, em algo mais popular a ideia de que somos definidos por nosso lugar geográfico, regional ou pela genética.

Então ele contrapõe a ideia e diz que cultura não é passada por ‘DNA’, um filho não é tímido porque o pai é tímido, esses traços não são passados geneticamente ou o fato de você morar no norte do Brasil faz com que você seja o estereótipo da região.

Onde toda essa ideia pode nos levar? Quando Geertz fala sobre a teia cultural, Laraia nos fala de determinismo geográfico ou biológico isso me lembra ao Sartre, nossa existência sofre influência de onde moramos com quem moramos, os hábitos passados de geração em geração, os hábitos criados e recriados fazem quem somos. Quem somos não há como se apagar, quem somos não há como esconder na sola do sapato, porque há um corpo que é habituado em determinada região com seu clima, seu dialeto, seus fonemas e costumes e esse corpo não pode se cruzar com o outro sem não carregar consigo a sua própria forma.

Quando eu era criança sempre ouvi as pessoas falarem do teatro como uma ‘Máquina transformadora’ hoje em dia parece até um pouco prepotente o termo ou não, porque realmente muda muita coisa, mas esse termo era mais relacionado a transformar uma pessoa tímida em extrovertida, um corpo em outro, mas depois do que dialogamos aqui será que conseguimos abandonar quem somos para virarmos outra pessoa? Conseguimos abandonar toda a nossa história? Nossas raízes? O contágio cultural? Será que precisamos mesmo apagar

¹² Páginas 22, 23,24 de “a interpretação das culturas”

¹³ Roque Laraia antropólogo Brasileiro

o “eu” para se transformar em outro alguém para interpretar? Não poderia os encontros da cena se entender no “Entre”.

Existe uma rachadura invisível entre o céu e o inferno, o meio da terra. Esse meio aqui pode chamar do que os pesquisadores chamam de “entre”. O ponto aqui é o “entre”, ele que guia esse trabalho do estado de atuação e nos rege com suas verdades, mas para falar do meio é preciso falar dos dois polos divididos, interpretação e representação.

Antes que aqui adentremos no campo da interpretação, representação, o entre para o estado de atuação, é importante que falemos de uma “visão”. Existem infinitudes de objetos, palavras, “coisas” nesse mundo que possuem significados, na verdade, tudo possui suas significações e o estudo desses objetos é denominado Semiótica, onde toda matéria existente recebe o nome de signo. A semiótica foi uma matéria obrigatória na minha graduação, os grandes pesquisadores usam dela como referência não só teórica, mas prática. O Renato Ferracini em seu livro “ensaios de atuação” usa da semiótica para explicar a interpretação.

A semiótica¹⁴ tem seus dois grandes nomes Saussure¹⁵ e Pierce¹⁶. Não pretendo me estender em uma análise profunda, mas é necessário que saibam que cada um possui uma ideia divergente. Interpretar no dicionário da língua portuguesa significa “explicação” “sentido” a percepção sobre a mensagem recebida. Recebemos algo e com nossa própria mente deciframos os sinais do que foi enviado e repassamos isso ao mundo, no teatro você recebe um texto, uma dramaturgia e dentro de si, decifra o que pensa que aquela mensagem pode estar passando e outra pessoa pode deduzir da forma dela.

Na semiótica existe o objeto que é essa mensagem, o representante que é aquilo vai simbolizar e indicar a mensagem e o interpretante que é o receptor do contexto. Essa mensagem pode ter muitas indicações como, por exemplo, uma peça do Tennessee Williams “um bonde chamado desejo. Existe uma mulher misteriosa que sai da sua cidade em um bonde e vai até sua irmã Stella, chegando à cidade todo mundo se pergunta quem é essa mulher com roupas tão diferentes das usadas por aqueles habitantes, essa de nome “Blanche” vai morar com a irmã que está grávida de seu cunhado, Stanley.

Até então uma peça com seu enredo, seus mistérios, núcleos centrais da dramaturgia, mas a forma como a mensagem chega ao público já possui outros significados, para alguns Blanche nunca foi até a cidade, tudo isso aconteceu no hospício depois que todos souberam do seu segredo, para alguns Blanche era uma mulher transexual, para outros, o Stanley a matou, essa variação de signos e interpretações principalmente no campo teatral não é fixada como uma verdade há sempre uma diversidade de enxergar o signo, sabemos o que ele é por sua forma de ser, mas voltando ao campo antropológico, nossas vivências, raízes culturais dão margem a uma grande variação nas formas de interpretar.

¹⁴ Semiótica: termo canônico que designa a semiótica como a filosofia das linguagens.

¹⁵ Fernand Saussure (1857-1915) linguista

¹⁶ Charles Sanders Peirce (1839-1914) filósofo e lógico americano.

Em 2019 quando o nosso coletivo erva daninha com uma antiga formação, de colegas da faculdade que habitavam muito o campo da performance, criamos um espetáculo chamado “estrangeiro” dirigido por Paulo Thiago, diretor, artista e um grande amigo. Baseado na peça “o bonde chamado desejo”, apesar de que na época nossa imaturidade artística nos limitou a lapidar o trabalho até hoje há cenas que reverberam em minha mente no sentido de como conseguimos criar outro lugar, mas que ainda mantivesse sua ligação com as nossas inspirações.

Minha grande amiga, Thayná Liartes, atriz-performer da cena local de Manaus fazia uma cena entrando com sua mala, procurando por alguém, chamava essa pessoa de “Stella”, a voz ia se alterando em desespero a procura dessa pessoa que nunca aprecia então uma fila com outros atores imitando um barulho de trem, com os corpos curvados e com uma das mãos no calcanhar um do outro entravam e começavam a cercar a atriz, a pega-la construindo uma tensão até o ponto que ela é agarrada por esse “trem” humano ao ponto de não conseguir mais falar. Para muitos a atriz era a própria Stella em um surto psicótico gerado por seu abandono, para outros, era a Blanche nesse hospício, havia o signo dessa mala, desse trem que era claro o que significava, mas que possibilitava uma interpretação múltipla.

O ator quando se debruça sobre o estudo da obra, da dramaturgia ele se entrega há essas variações de signos e colore com seus lápis de cor o que está estabelecido diante dele, imerge na história com o ofício de buscar a veracidade em seu corpo físico. “Ao interpretar um texto, o ator realmente se coloca “entre” a personagem e o espectador, como afirmava burnier, uma vez que ele traduz, interpretando signos literários em signos corpóreos e vocais para construção de seu papel.” (FERRACINI,1970, p. 56)

Se a interpretação é um lugar que corroí as beiradas para alcançar o “entre”, a representação está muito mais distante, cria uma barreira para que o grande ator brilhe majestosamente como se fosse à imagem e semelhança de sua criação ou de uma criação terceirizada.

No dicionário representar significa simbolizar, representar, encenar. O teatro clássico muito se utilizou da representação. No teatro grego as peças se passavam por dias para mostrar quando era dia ou noite porque a concepção de interpretar ou criar outra atmosfera não era uma pauta, eles buscavam uma identificação exata do signo para encena-los. Essa ideia atravessou o teatro ganhando outras formas como no teatro shakespeariano¹⁷, teatro naturalista, a ideia de fazer o público se comover através dessa cópia quase exata do que o texto estava propondo, uma ideia de fazer o público esquecer que a adaga de Romeu não era de verdade ou que Tebaldo não morreu naquele palco surgindo desde então um grande ator, tão avassalador que arrancasse suspiros, tal qual Hamlet ficando tão encantado com a peça em sua cidade que decide escrever mais 12 linhas para o monólogo do ator que arrancou suspiros do príncipe.

A representação é como a puberdade e as falhas da imaturidade na adolescência, você passa por ela e sabe a sua importância, mas ela não pode ficar porque uma hora ela cansa não

¹⁷ Teatro que se origina com base e referências do dramaturgo William Shakespeare.

só você, mas todos a sua volta. Há uma fala de Silvia Fernandes sobre a performance que casa perfeitamente com essa parte, “E tentam, a qualquer custo, escapar da representação e organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso.” (Fernandes, 1970, p.124)

Então nós começaremos o trabalho de somar e tentar resolver as equações com os seguintes dados: existimos para adquirir uma essência, mas a nossa existência está atrelada á uma teia de significados, variando de onde nascemos, moramos, poder aquisitivo e como tudo isso compõe nossa estrutura corporal e emocional para lidar e entender o estado de atuação. Se esses polos entre a interpretação e representação não contemplam esse corpo, então a rachadura da parede do “entre” enfim aparece.

Durante o tempo na graduação eu vi os clichês do teatro sendo repassados de ensaio em ensaio e não digo de forma negativa, mas há um momento que o corpo cansa e se acostuma com o roteiro programado na sala de ensaio. Sempre que o trabalho da obra caminhava para um teatro físico, do absurdo ou que usasse da linguagem do grotesco fazíamos o exercício do monstro que está nesse corpo e quer sair, era engraçado como mesmo com diretores diferentes a forma de mediação era a mesma.

Ouvia constantemente sobre o controle das emoções, sobre o papel do ator como aquele que está atuando e que comove o público, mas não se deixa ser comovido, você apenas executa o que está na obra e isso foi o fator que mais me afastou do campo de atuação até o momento da minha montagem cênica de finalização de curso.

Esse corpo que permite se afetar, que deixa as ações físicas reverberarem em seu corpo cotidiano para além de exercícios corporais, que entende sua voz além das técnicas de respiração, projeção e compartilha da sua honestidade com o público é um corpo no “entre”, mas também de muita força e coragem porque é preciso cautela para tentar organizar aquilo que não se pode segurar.

E em que o “entre” segue diferente? Afinal “nada se cria tudo se transforma” e de fato não é a criação de algo novo que visamos aqui, mas a dilatação das possibilidades de se fazer teatro e a busca por novos estados de atuação que podem atravessar o espectador sem a grandiosidade egóica, mas com a verdade desse corpo que retém apagar as suas vivências, histórias dialetos e que está disposto a utiliza-las, não com intuito de se comover, mas que elas possam atravessar a barreira entre eles e o espectador é a recepção do público da vulnerabilidade fervida e temperada desse corpo sistematizado em sua própria narrativa.

Quando o nosso corpo supera o reconhecimento de um espaço/lugar/pessoa/situação diferentes do seu mapeamento físico e mental tem como registro (do que já foi vivido por essa carne) e, ainda, considerando os atravessamentos que serão feitos a partir desse momento, até que se transformem em estados perceptivos, afetivos, sensíveis, é o olhar que começa a buscar *insights* que sustentam pós estados de captação de ressonâncias (SOARES, 2021, p. 43)

Imaginemos um corpo de um bebê e as expectativas dos pais para que aquele bebê ande, então eles colocam o bebê em um andador mesmo que os pediatras tenham severas

críticas sobre como isso pode acarretar problemas a coluna do bebê, eles fazem. O bebê anda, cresce e depois desenvolve problemas na coluna, então a solução seria não fazer nada para que o bebê andasse? Agora imaginemos outros pais, respeitando a idade dessa criança, mas pouco a pouco estimulando, não colocando ele em um andador onde ainda nem possui a força de suportar o próprio corpo, mas com estímulo, segurando, ajudando, o bebê anda e entende seus limites. Hoje em dia eu não faço uma peça se eu não sentir a necessidade de estar ou que tenha os estímulos que me façam andar ao invés de ter um andador e não suportar o peso do meu próprio corpo.

A busca por um estado de atuação precisa ser estimulada, precisa fazer sentido para aqueles que querem estar, e os estímulos precisam genuinamente ter uma troca de erotismo entre o diretor e o ator para que ela possa atravessar o espectador para além de um ouvinte. Anne Bogart, encenadora norte americana vai falar sobre essa relação de erotismo no seu livro “a preparação do diretor”, essa troca, essa atenção que todos envolvidos no processo teatral devem manter entre si e, hoje eu penso profundamente na ideia de que essa relação também deve estar envolvida no entre.

O diretor tem uma visão panorâmica de fora, mas o ator tem uma visão mais milimétrica do que está por dentro como se fossem cúmplice de um ato eles precisam caminhar juntos para os resultados, mas como isso poderia acontecer? Na minha própria vivência enquanto atriz eu sempre senti a expectativas que me eram colocadas no papel de atuação de forma muito grandiosas, porque há uma espera para que você alcance o uso vocal ideal ou o corpo desejado e execute suas funções ao invés de uma relação erótica de trocas entre a atuação e a direção.

Sempre senti que não conseguia estar com uma presença física e emocional boa o suficiente para exercer a função da atuação, não conseguia suprir as expectativas de uma grande atriz, sentia sempre que estava reproduzindo falas e movimentos corporais, mas não havia em mim a vontade de estar na cena ou quando estava não me sentia imersa ao ponto de esquecer quem eu era, mas é esse o ponto que o “entre” se encontra na minha vida.

Muitos estudiosos definem os conceitos de “ação” “movimento” e como ele tem uma importância muito grande para o teatro e o fato é ação é base, é importante, mas o que seria a ação? Uma atitude do corpo? Um mapa de movimentos á serem executados na cena? Uma mão que bate ou afaga? Para Grotowski há diferença entre ação física e uma atividade.

A dopamina é um neurotransmissor que leva informações que causam felicidade e motivações no nosso corpo, e ela é produzida naturalmente no nosso corpo, em corpos como o meu, uma pessoa com transtorno de déficit de atenção tem uma disfunção na neurotransmissão dopaminérgica. Basicamente um desequilíbrio entre esse neurotransmissor, às vezes em excesso quando hiperfocada e às vezes com ausência em total desinteresse o que tornava minha jornada de me manter atraída pelo processo de atuação ainda maior.

Impulsionar o ator em sua liberação de dopamina é uma forma de manter esse corpo ativo para o estado de atuação, não falo da minha condição em lugar de fragilidade, muito pelo contrário, pois, diversas vezes tive que buscar um esforço em dobro para me manter conectada ao processo, mas é importante conhecer os atores, o coletivo e traçar com eles um planejamento de atividades que causem estímulos para adentrar a atuação sem que os limites de cada um sejam ultrapassados.

A voz também sempre foi um grande desestímulo para a minha atuação, eu via que as técnicas vocais, de respiração era uma pauta muito rígida, em um lugar apenas técnico na sala de ensaio ou de encontrar a voz do seu personagem sem nenhum estímulo, até que um artigo me chamou muita atenção, da Pós-Doutora em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP/SP, Marlene Fortuna.

Antes que se prossiga para a fala de Marlene, precisamos aqui falar sobre uma área que durante muito tempo na graduação eu rejeitei, uma área que não conseguia ver como uma possibilidade, a performance. A performance é como uma rebelde, é ao contrário do teatro tradicional, busca o íntimo dentro de cada performer como são denominados aqueles que agem através dela, não há um personagem, uma “imitação”, há um outro estado de atuação canalizado para a “persona” que é esse ser que não está narrando uma ficção, mas narrando a verdade de si.

A performance mescla a dança, teatro, música, o corpo sendo seu maior instrumento de força, mas o corpo além da matéria física. Através dos movimentos artísticos como o dadaísmo, futurismo, expressionismo, surge das leituras dos movimentos futuristas, das ações dos surrealistas¹⁸. Body arte, *happenig*, muitos termos que envolvem essa arte com o corpo, uma arte provocativa, que muitas das vezes colocavam o corpo do artista em risco com intuito de chamar atenção para o tema abordado em suas apresentações termina originando a performance.

A performance tem uma grande variedade em sua forma de se expressar livre de personagens, textos marcados, cenários elaborados tendo como grande nome Marina Abramovich. Nascida em Belgrado, Sérvia, (pós) graduada na academia de Belas Artes na Croácia. Marina ficou conhecida por suas performances de risco e mostrando a sua resistência física como na performance “Rythm 0” onde permaneceu por 17 horas na Galleria Studio Morra, na Itália ou na performance digo que uma das minhas favoritas “Rythm 10” onde passava a lâmina de faca entre dos dedos, quando se machucava.

Um grande nome de uma estudiosa que fala bastante sobre é, Josette Ferral. Ela publica muitos artigos e livro debatendo sobre a teatralidade, a forma como o teatro e a performance pode divergir bastante, mas também podem se encontrar. Ferral em um de seus ensaios publicados utiliza o termo “teatro performativo”. Silvia Fernandes vai descrevendo os feitos de Josette Ferral em seu livro “teatralidades contemporâneas”, mas eu gostaria de abordar mais sobre essa questão na próxima secção.

¹⁸ Movimentos artístico das vanguardas europeias do século XX

Uma das principais intenções da ensaísta é definir a teatralidade como o resultado de um jogo de forças entre as duas realidades em ação: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energético-gestuais, vocais, libidinas- que se atualizam na performance e geram processos instáveis de manifestações cênica (FERNANDES, 2013 p. 123)

Uma inquietação que muito rondava minha cabeça na faculdade era ver a performance como algo separado do teatro, existem os atores e os performers e geralmente os performers eram vistos de forma mais marginalizada, á margem das estruturas de um teatro virtuoso. De um lado eu via um teatro tradicional sendo feita na sala de aula para alunos do século XXI entre 18 – 30 anos e de outro eu via elos corredores as intervenções performativas sempre chocantes o que terminava por me afastar no contexto que eu estava naquela época.

Quando o teatro performativo me chega através do espetáculo “estrangeiro” do coletivo erva daninha, eu começo a entender um pouco mais de sua dança metafórica, de como ele bebe de várias linguagens. Um tempo depois ainda com a ideia de que voz era uma dificuldade porque eu achava que ela e o corpo têm treinamentos diferentes me deparo com o artigo “a performance da oralidade teatral”.

A Marlene colocava a voz junto do corpo, dizia que os exercícios vocais estavam muito mais para preparar esse corpo para que ele pudesse brincar com sua voz de diversas formas e algo que me chamou muito atenção era como ela dizia que o ator não iria incorporar o personagem, mas deveria ir a fundo ao seu personagem, da usa persona, fluindo de dentro para fora, que ele não poderia se deixar cristalizar nos estereótipos da voz.

Infelizmente seu artigo se encontra privado no repositório, pois adoraria fazer uma citação direta de suas palavras, mas me recordo do quanto isso me fez ver a voz de outra forma, a possibilidade de usar a voz além das rubricas, estereótipos e fenótipos pré-estabelecidos, dando ao ator-performer, aquele que habita no teatro performativo a possibilidade de se desvincular dos traços da oralidade tradicional.

Uma nova forma é instalada em minha cabeça, o teatro performativo. Eu já havia assistidos algumas peças de companhias da cena local de Manaus como o Ateliê 23 que pertence ao artista, gestor cultural e diretor em artes cênicas, Taciano Soares e, ao dançarino e ator da cidade de Manaus, Eric Lima. Assisti também a um espetáculo chamado músculo+2” da companhia Soufflé de bodó company, do ator, diretor e doutorando em artes cênicas Francis Madson. Lembro que ao assistir esses espetáculos ficava imersa, intrigada e curiosamente atraída por essa forma de teatro que eu não sabia que um dia eu poderia pertencer.

Se no livro da vida, do destino, Deus ou qual seja força que nos rege, eu tentei pular algum capítulo ou fugir dos meus medos, o escritor me jogou de braços abertos na porta da atuação, mas sua generosidade foi grandiosa e me levou até o meu melhor amigo, que enfrentou dragões ao meu lado, passou por todas as barreiras e nos manteve de pé quando a crise artística ou da vida chegava. Ali estava eu e o Lucas Macedo os dois maiores bobos da

corde que eram ruins até em ser bobo, enfrentado cara a cara a atuação, embarcando na jornada de ter que montar um espetáculo para conclusão de curso com orientação da professora e doutora, Vanja Poty.



Imagem 4: Eu, 2019.
Fonte: Acervo pessoal



Imagem 5: Eu, 2020.
Fonte: Acervo pessoal



(Imagem gráfico 2)

4 ÍNTRINSECO (O que acontece no final?)

“Eu posso viver ou posso morrer. Acredito que se ao menos eu tentar, você acredita em você e eu? Você já percebeu que tive vergonha? Por toda a minha vida, eu estive jogando jogos”- Michael Kiwanuka- “Cold little heart”.

Iniciamos o processo de montagem cênica I com um tiro no escuro, tínhamos um ao outro com a consciência que talvez tudo desabasse sobre nós, mas que ainda tínhamos que tentar, precisávamos tentar, não poderíamos depois de longos anos temer tanto estar na cena. Eu tinha acabado de fazer 21 anos, tinha muitos pensamentos oscilando na minha mente fértil e o Lucas também possuía muitos pensamentos que se conectavam com os meus, muitas conversas sobre o amor, as decepções, as dificuldades e a gente decidiu que ali estava nosso ponto de partida, ali estava uma necessidade de falar, uma vontade de estar presente, havia um ponto se iniciando e a gente só não sabia como começar, sabíamos de onde iríamos partir, mas não sabíamos como.

Se alguém visse a minha vida passada, eu creio que mostraria que o Lucas foi meu irmão gêmeo, minha alma gêmea fraterna. Como já dizia a cantora norte americana, Taylor Swift “Vida longa a todas as montanhas que nos movemos. Eu tive o melhor momento da minha vida lutando contra dragões com você”. Depois de anos juntos dia após dia, o grande momento da nossa vida estava começando.

O amor foi um acordo óbvio por todas as conversas, lamentações ao tempo, lágrimas escorrendo por nossos rostos, era justo que falássemos daquilo que mais nos afetou e então como se o filme da nossa vida passasse bem diante dos nossos olhos, resgatamos do passado aquele texto do Tennessee Williams “fala comigo doce como a chuva”. Parecia a escolha ideal para aqueles que foram desiludidos do amor, abandonados pelo beijo do cupido, que história mais perfeita poderia se encaixar se não a de uma mulher que espera seu marido todas as noites, enquanto ele se embriaga pelas ruas, enquanto ele vê a violência da vida e amargurado volta pra casa e encontra sua esposa em um devaneio da vida que ela gostaria de ter tido.

A gente tinha o ponto de partida e agora precisávamos caminhar. A Iely Costa, mãe, dançarina e atriz da cena local foi a nossa escolha para dirigir o espetáculo e ela parecia de acordo com as ideias que estávamos propondo e então ali parecia que o medo ameaçava chegar em nossa porta, parecia que ele nos brechava porque estávamos lançados no vazio, era a primeira direção da Iely, eram dois melhores amigos sendo um homem gay e uma mulher lésbica tentando contar suas histórias através de personagens que se identificavam, se identificavam com suas dores mas ainda sim, faltava algo.

O lugar do vazio nesse começo, digo um vazio literal e poético, habitava a sala de ensaio com esses corpos desprovidos de experiências prazerosas na cena, a sala sem cadeira, sem mesa, apenas uma longa janela vertical que dava uma visão dos pingos de chuva na janela, para baixo a visão dos carros e na frente para que o destino deixasse tudo mais triste uma enorme placa de “Alcoólicos anônimos”, a gente observava tudo e conversava tentando

chegar a algum lugar. Liamos o texto, jogávamos intenções, tentávamos pensar em algo, mas o vazio era estranhamente desconfortável.

No Livro de Peter Brook¹⁹ denominado “A porta aberta” o diretor de teatro começa narrando de como ele estava deprimido e achando tudo sem sentido em suas falas e ele descreve o momento em que o elenco da peça vai para uma sala pequena, eles tentam se conectar de forma com que a organicidade das palavras e ações pudesse chegar ao público. Visto que ele não via mais sentido na sua forma de falar, ele nos descreve sobre o vazio e sua importância de criar esse espaço que tire o artista de seu lugar confortável.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, para recebê-la (BROOK, 1993, p. 4)

Se algum dia depois dessa vida eu encontrar com Peter Brook direi para ele “você tinha razão, precisamos de um espaço puro”. Estávamos apegados à ideia de um texto, buscando um lugar pré-estabelecido enquanto o vazio só esperava que fossemos até seu encontro. Nossa diretora nesse início decidiu fazer um jogo, onde eu e Lucas de frente um pro outro colocava o celular na testa com a foto de uma pessoa que havia nos machucado de forma amorosa, falávamos coisas que gostaríamos de ter dito.

Naquela época eu tinha uma mágoa guardada bem no fundo da minha alma, uma mágoa de Barbara, uma menina que tinha partido meu coração e eu nunca disse tudo que tinha para dizer. A conexão entre Lucas e eu sempre foi tão forte que até as nossas situações eram parecidas, na mesma época que Barbara me deixou, ele também tinha sido deixado por Guilherme.

Quando o jogo acabou depois de dizermos tudo que gostaríamos a nossa diretora perguntou sobre como nos sentimos e explicamos as sensações pessoais envolvendo as pessoas que haviam nos deixado e pensamos sobre como a gente realmente gostaria de colocar aquilo na montagem, não tínhamos definido uma linguagem específica, mas sabíamos que precisaríamos colocar aquilo na cena. Eu e o Lucas compartilhando do desejo e amor pela escrita, decidimos que adaptaríamos a obra com nossas digitais gravadas nela.

No começo do processo criativo recebemos mais uma integrante para essa jornada, a flautista Giselle Leticia, aluna de música que deveria comprimir uma componente de flauta e ela foi alocada em nosso espetáculo. Eu estava tendo um estranhamento com essa presença, mas também estava ansiosa para entender como iríamos conduzir aquilo com uma musicista. Nos ensaios a Giselle também estava buscando experimentar coisas novas com sua flauta transversal.

¹⁹ Peter Brook foi um diretor britânico de teatro e cinema com grandes contribuições.

Aquele lugar da sala de ensaio já não parecia mais tão aterrorizante como antes. Enquanto atriz eu ainda me sentia extremamente insegura, testando intenções de fala para as frases do texto que tínhamos do Tenesse. Acho que a base para os primeiros passos que demos vieram muito de um diálogo, de uma troca muito genuína. Uns dois meses antes do início da montagem havíamos feito algumas cenas para o Festival de performance Online da Universidade do estado do Amazonas que havia sido promovido na matéria de “interpretação V” ministrada pela Professora Vanja Poty.

A minha performance, eu estava dentro de uma piscina com 80 quilos de gelo enquanto falava sobre amor e a do Lucas eram diversos post-it que as pessoas falavam uma lembrança da infância então ele escrevia, depois grudava no seu corpo. A gente possuía esse material á nosso favor e em um dos nossos diálogos dentro da sala de ensaio sobre como deveríamos prosseguir, pois havíamos tomado à decisão de falar das nossas historias de forma pessoal, sendo performer, mas também não queríamos abrir mão do texto, da dramaturgia construída.

Escrevemos atrás do texto impresso as ações que já tínhamos “pronta”, mas ainda estávamos em um vento gélido arrepiando nosso corpo sem sabermos para onde poderíamos nos aquecer. Nossa diretora convidou nossa querida e melhor amiga, diretora, Ananda Guimarães para fazer a preparação corporal. Quando a Ananda esteve na sala de ensaio até nosso alongamento era diferente do que costumávamos fazer, onde cada um ficava no seu canto, ela dizia para que fizessem isso junto nem que por pelo menos cinco minutos, o que funcionava bastante para mim, nosso aquecimento ficávamos cada um em um canto da sala enquanto alguma música de nossa escolha tocava, andávamos por diversas velocidades e planos de altura, seja baixo, médio ou alto, até o momento que nos encontramos e junto dançávamos.

Aquele ensaio virou em mim uma chave de vontade de atuação, eu queria estar presente fisicamente, emocionalmente, tecnicamente. Ananda levou um chocolate e uma cerveja para a sala de ensaio, então instigados pela provocação que elas nos fazia entre nossas emoções, desejo, dor, raiva, tristeza, já havíamos conseguido tirar dali o esboço de um desenho, o chocolate sendo enfiado na boca do Lucas, por mim.

Os dias na sala de ensaio foram se tornando um lugar de ataque, um lugar aonde eu ia pra lutar, fazer minha função com a fúria indomada no peito, já não parecia fugir tanto da atuação, eu estava conectada com meu parceiro de cena, conectada com o espaço, com a direção, eu estava envolvida e disposta a estar naquela historia, estávamos construindo uma dramaturgia que já não era mais o texto na íntegra, não era mais o ponto principal, estávamos criando através das experimentações do vazio, já não estava mais falsificando uma emoção e nem desgastando minha mente a forçando a sentir, eu estava genuinamente me entregando para a atuação.

Se entregar para a atuação depois de anos a repelindo, me esquivando, o que mudou? Eu detalhei anteriormente sobre os momentos que me marcaram, sobre a anatomia do meu

corpo e agora eu estava na sala de ensaio olhando nos olhos do diabo. As provocações da direção, as experimentações foram essenciais para que esse confronto fosse ganho por mim.

Nossa preparadora corporal fazia um trabalho bruto de através de exercícios como falar um ao outro enquanto melhores amigos o que sentíamos ou algo que nunca falamos, levar esse diálogo para uma dança e depois inserir um objeto que ela e a direção achavam que seria interessante, despertavam em mim um lugar de “querer”, eu queria que cada coisa que fizéssemos contasse algo nosso, queria transparecer a atenção que estava sendo dedicada e isso é algo que Peter Brook disse que fez muito sentido para esse momento que passou, “O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica”(BROOK, P.63)

Estávamos deixando nossas digitais por cada frase dita, por cada movimento, a performance da piscina com 80 quilos de gelo se tornou em um banho com gelo que a “mulher” dava quando o marido chegava em casa, o banho poderia doer no corpo dele, mas nela doía ter que fazer aquilo dia após dias almejando dias melhores, almejando que ele fique com ela e não transforme tudo aquilo em noites de banhos gelado e discussões. Essa cena se transformou quando experimentávamos o uso do gelo, às vezes achávamos que não daria certo, mas eu não estava disposta a abandonar essa ideia, sempre que podíamos experimentávamos passar o gelo no corpo, tomar um banho de água gelada, falar enquanto o gelo era passado e pelo desespero de sair logo daquele incomodo terminávamos por deixar que as palavras naturalmente saíssem o que levava a diálogos que acrescentaríamos na dramaturgia.

A cena do post it se tornou um momento que decidimos que quebraríamos a quarta parede e seríamos sinceros com o público em lugar de performers, falando para o espectador sobre o término de um amor real de nossas vidas, a Barbara para mim e o Guilherme para o Lucas. O público era conduzido a escrever no post it uma mensagem para alguém que eles esperaram e nunca apareceram, aqueles que foram grandes amores. Essas partituras do que deveriam ser feito nas cenas surgiram de um lugar muito processual, muito orgânico, das experimentações com a preparação corporal, dos diálogos na sala de ensaio sobre o amor, diálogos que já tivemos antes em um momento do cotidiano, mas que agora teria uma função. Deixaria de serem palavras ao vento para encontrarem sua destinação.

Queríamos oscilar entre esse casal hetéro com um amor defasado e amargurado pelos atos do tempo e o desgaste e ao mesmo tempo gostaríamos de contar sobre as nossas histórias de amor, a história desse homem cis gay que teve o coração partido enquanto do outro lado da cidade sua melhor amiga cis lésbica se embriagava na tentativa de esquecer a garota que estava partindo. Eu gostaria de ter escrito algo para Barbara, Lucas mandou algumas de suas palavras para Guilherme. A experimentação da escrita em papeis em branco na sala de ensaio, nos fez pensar sobre essa mulher que espera esse homem, quantos bilhetes ela não deixava? No texto ele dizia que havia deixado um bilhete, mas ela não leu. A mulher não havia lido

porque havia passado o dia sentada, bebendo apenas água, esperando-o voltar, aquilo foi um beijo avassalador em nossas bocas. Diversos bilhetes na parede dessa casa.

Além do nosso envolvimento na atuação estávamos dançando no som mavioso da flauta da Giselle. Nossas improvisações corporais muitas das vezes eram guiadas pelo seu improviso musical, tínhamos referências de músicas que gostávamos em comum, criamos uma lista de músicas juntos e isso foi essencial para que a chama em nossa relação nos levassem para uma direção a ser seguida.

No começo de cada ensaio eu sempre levava um tempo para me conectar porque aquela timidez me alastrava de novo e eu precisava respirar e tentar algumas vezes porque eu sabia o que deveria falar ou qual movimento fazer, mas a casca estava vazia. O teatro sempre será coletivo, não importava se eu estava contando a história da minha vida, da vida do Lucas, tê-lo tão imerso me fez virar a chave, puxar o ar que escapava pelos meus pulmões e lembrar que eu sabia o que fazer porque havíamos construído aquilo junto, eu não podia deixar que tudo deslizesse de mim.

Foi assim que seguimos os ensaios todos os dias, experimentando falas, cenas, mas uma grande questão surgiu na sala de ensaio: meu corpo exposto. Estávamos contando a história de um casal junto á cinco anos, a intimidade era entranhada neles, os beijos, os toques, mas quando a direção perguntou se eu poderia retirar o sutiã, meu corpo havia recebido um choque que qualquer pessoa a quilômetros de distância poderia ver o enrubescer em meu rosto, eu apenas disse que não conseguiria. Mais tarde a orientadora questionou como a direção iria intermediar isso e ela(diretora) disse que eu não precisava fazer isso se não quisesse, mas eu queria, só não fazia ideia de como

Começamos a experimentar o uso da cerveja que era algo que estava no texto do Tenesse. No dia da experimentação a nossa preparadora corporal e queridíssima amiga, Ananda, tentou nos tirar de um óbvio de apenas beber a cerveja, ela nos instigava a achar um lugar do que poderia ser feito com aquela garrafa de formato alongado. Eu e Lucas iniciamos um contato físico, dançamos, subíamos em cima da mesa, enquanto eu estava tão envolvida em beijar a garrafa, derramar o líquido de cerveja na boca do Lucas que o momento que os meus seios ficaram expostos para fora do sutiã não me incomodou.

Em minha própria percepção eu havia notado que naquele momento a exposição do corpo não havia sido um problema, pois eu estava dançando na imersão da cena, sabia da exposição, mas não ousei romper aquele contato, pois Deus havia beijado Lúcifer. Eu precisava colocar o lugar da experimentação como algo mais sólido, então eu passei a ensaiar com o moletom que usava todo dia na sala de ensaio, mas agora sem sutiã, até o momento que a repetição se tornasse parte de dentro, uma potência como dizia Ferracini(1970) “Cada vez é mais claro que o espaço de criação são os corpos dos atores/bailarinos, suas memórias físicas, as vivências produzidas na tarefa do autoconhecimento, na tarefa de potencializar os desenvolvimentos possíveis contidos no corpo-linguagem”.

Quando o espetáculo nasceu ainda em processo de construção, apesar de que sempre estará, mas naquela época tudo ainda era muito recente, uma das partes mais difíceis era me manter conectada até o fim da cena. Eu estava atenta á tudo que iríamos fazer, falar, mas ainda sim no meio da cena eu terminava por deixar meus pensamentos se emaranharem, dissociava em cena, entendendo que isso faz parte do meu corpo, da minha neurodivergência. Antes da apresentação eu bebia uma latinha de cerveja, andava na velocidade quatro e ouvia músicas que me lembravam ao momento em que aquela magoa por aquele fracasso amoroso estava viva, ativava meu corpo a pegar o impulso e reduziu os devaneios, me recordava do lugar da experiência, prática e repetição.

Eu já havia corrido descalça entre as regras do jogo, o que tinha que ser rasgado já havia sido. Não curei a timidez violenta que mora no ultimo quarto de casa, não deixei que um estranho de personalidade formada escrito através dos papeis me domasse. Eu sabia quem era, o que queria falar, gesticular. A dramaturgia havia sido dividida e a mesmo tempo era uma só, a história de um casal que estava cinco anos juntos, entre discussões, pedidos de desculpas, juras de amor e com distanciamentos²⁰ pessoais sobre nossas vidas, habitando em um lugar de atores performers, mesmo que pareça que tudo estava dividido na forma como a “mulher” e o “homem” na qual não nomeamos, deixamos por deixar na dramaturgia com essa denominação ou a forma como a “Daphne” e o “Lucas” falavam, aparentando uma ruptura explícita mas em uma só, porque nesse homem e nessa mulher também há um pouco de nós, na verdade quase tudo, colocado em uma outra realidade.

Preenchemos as ações físicas pelas dilatações da sala de ensaio que resultaram em uma variedade de camadas, nos encontramos com esse homem e essa mulher poeticamente dizendo e contamos nossos segredos mais íntimos, profanamos aos ventos todas as juras de amor e encontramos neles, nós. Não estávamos domados por suas existências, havíamos criado juntos uma consciência do que aconteceria.

“É o corpo que responde nesse estado de consciência alterado, e como o corpo contém memórias, estamos confiantes em que a sequência de ações físicas elaborada formalmente se transforme, sem perder a sua formalidade, numa partitura orgânica. Tentando criar assim uma formalidade orgânica” (FERRACINI, 1970, p. 166).

O espetáculo havia nascido para a banca de qualificação, eu estava freneticamente nervosa, aquilo representava estar em cena de novo, representava não decepcionar meu melhor amigo, minha melhor amiga que nos apoiou nesse processo e a direção. Foi uma noite que me orgulho, estava em processo de expansão, mesmo com algumas limitações como o quanto eu evitava olhar para o público para não me intimidar, mas mesmo assim buscava me conectar com eles com a minha presença, orquestramos cada nossa dessa partitura.

²⁰ “Distanciar um acontecimento ou caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto da curiosidade” (Brecht apud Bornheim, 1992. P.243)

Recordo-me de ouvir do professor Taciano Soares sobre como ele gostava da forma que eu parecia a vontade em cena, sem me importar do meu sutiã cair e os seios aparecerem, que enquanto atriz eu não tentei ajeitar pois estava entregue para a cena e aquilo foi quando eu soube que eu havia encontrado o lugar que almejava. Talvez na morte, Emma Bovary tenha encontrado seu descanso e eu havia encontrado o ponto de partida.

No começo da graduação em uma das aulas de expressão corporal III ministrada pelo professor Luiz Davi. Recordo-me de um de seus exercícios onde ficávamos rolando pelo chão sem parar e não poderíamos ajeitar nossa roupa, ele dizia que deveríamos manter o foco ao que estávamos fazendo, mas eu falhei em todo o exercício, arrumava a calça, a camisa constantemente porque a vergonha era maior que eu, a vontade de ir embora. Então quatro anos se passam e eu não estava mais rodando naquele linóleo, mas eu definitivamente não estava me importando com as minhas roupas porque eu estava presente, presente com o Lucas, com a cena, com o espectador, com o ambiente.

Aqui gostaria de deixar claro que minha timidez não foi curada, não há uma solução para aquilo que sou, mas encontrei formas de me fazer estar, de escancarar a porta deixar que ecoe entre as casas que eu estive por aqui. Eu buscava a necessidade de falar, gostava de olhar os detalhes dos elementos da cena, como uma garrafa de cerveja, uma caixa de morango, uma mesa, dialogava comigo e acendia pouco a pouco uma chama que incendiava tudo em mim.

Eu estava satisfeita com a nossa entrega, mas ainda sentia que faltava algo, sempre acreditei que o processo nunca deve parar, mas achava que não conseguia extrair mais camadas de mim, mas existiam infinidades prontas para serem tocadas com carinho e pra isso era preciso que a gente continuasse buscando novos sentidos, escavando, como Salles(1998) nos dizia “É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso”.

Havíamos recebido questionamentos da banca de qualificação que a gente pensava em mil formas de sana-los, tentava outras formas de serem feitas. Havia uma cena no final do espetáculo que subíamos em cima de cadeiras enquanto contávamos nossos distanciamentos, começamos a experimentar sem, com, até que juntos achamos o lugar sem as cadeiras, entre outras mudanças que surgiam dessa força de estar e de não deixar ficar, apenas entender o momento que o encontro começa e o momento que ele precisa mudar, até o momento que ele termina.

Na volta pra sala de ensaio eu sentia que minhas percepções estavam mais ativas, eu sentia que as palavras vibravam na minha boca, eu me sentia a vontade para testar outras intenções na fala, me sentia um pouco mais confiante para andar por aquele espaço e começar a compreender que ele estava sob meu domínio mesmo que ele já tivesse em algum ponto me afetado, eu poderia preencher cada canto da sala porque estava presente em todos os seus significados, mas ainda havia muito para se aprofundar e dilatar.

Na banca de defesa após trabalharmos em cerca dos apontamentos da qualificação que eram sobre explorar mais o lugar do performativo, abrir mão um pouco do texto e deixar que

mais de nós enquanto atores performers aparecessem, o figurino que não contribuía muito para esse lugar mais íntimo, a forma como poderíamos aproveitar mais a Giselle em cena. Tivemos uma troca na direção por questões pessoais da época que não conseguiríamos seguir juntos. Nossa preparadora corporal e melhor amiga que acompanhou cada parte dessa criação, Ananda, assumiu a função da direção.

Quando voltamos para sala de ensaio visando novas mudanças e tendo que fazer escolhas que Salles nos diz em “gesto inacabado” (1998), sobre como muito se conhece do artista por suas escolhas e cortes que são feitos no processo de criação. Naturalmente foi ocorrendo uma variedade de rumos inesperados. O nome do espetáculo que antes era “Traz morangos amanhã?” passou a ser “O que acontece no final” porque estávamos constantemente mudando o final da cena em cada apresentação e isso se conectava muito com a cena, será que no fim daquela noite aquela mulher deixava seu marido? Será que ele realmente iria mudar.

Enquanto atriz apesar de me sentir mais confiante ainda havia muito para trabalhar e Salles(1998) fala muito sobre esse lugar do processo que é um trabalho de artesã, não se acaba, precisa de detalhamento. É interessante pensar que o começo de processo a maioria das vezes acontece com diálogos, leituras e parte pra prática e então quando você já possui algo, apenas começa a treinar, mas a gente sentiu a necessidade de voltar para um lugar de reflexões, de leituras como contos de Clarice Lispector²¹, ideias novas lidas em um livro da Janaina Leite²², que o Lucas deu como referência.

Em um dos nossos diálogos na sala de ensaio quando levantamos o apontamento sobre a Giselle estar mais presente na cena agora como uma musicista performer, encontramos em comum o lugar da “outra”, como em algum momento já fomos o amor de alguém ou gostaríamos de ser, e como aquela figura daquela mulher trazia tantas brigas para aquele casal. Decidimos experimentar na cena a movimentação da Giselle cercando a nossa presença, tínhamos uma mesa, duas taças, uma garrafa de vinho e morangamos. Duas taças com três em cena, faltava uma, mas a Giselle pegou a objeto que continha o vinho e bebeu na boca dando o último gole e ali nascia mais uma camada.

A presença da Giselle em cena me lembrava de um amor que se foi aquele que você não pode deixar ir, mas também não pode deixar ficar porque arrastara consigo tudo que você construiu. E isso me deixava intrigada como enquanto atores na cena executando as ações, elas possuíam inúmeros significados. Para o Lucas, ela representava uma traição do homem, para nossa diretora ela representava a traição do homem e a traição da mulher.

Um dos apontamentos que muito impactou as transformações nas nossas atuações e linha dramaturgia seria como equilibrar essas energias. Apesar das altas doses de similaridades nas personalidades entre Lucas e eu, nós possuímos duas energias

²¹ Clarice Lispector foi escritora, jornalista, nascida na Ucrânia.

²² Janaina Leite é atriz, dramaturgista e diretora e ganhadora do prêmio “Shell” por sua dramaturgia “Stabar Mater”.

complementares, eu possuía a fúria dentro de mim enquanto ele era afogado por uma calma e quem somos, de forma de outra em algum momento termina por reverberar na cena e estávamos diante de nosso maior desafio, o equilíbrio.

Quando nos aprofundamos nas camadas dessa linha dramática entre o real e a “ficção” compreendemos mais de nossas próprias emoções. Onde estava a minha vulnerabilidade? Onde se escondia a fúria do Lucas? Precisávamos experimentar esse equilíbrio e honestamente em algum momento eu senti que estava sendo podada, que estava me diminuindo bastante para que assim chegássemos a um equilíbrio.

As falas mais agressivas dessa mulher foram diminuídas para dar lugar para esse “homem escroto” da peça e isso era algo que eu e Lucas debatíamos muito porque não era nossa intenção, não queríamos um lugar de o certo e errado ou bem e mal, estávamos falando de dois lados de uma história na qual em algum momento todos nós já estivemos. Eu falava como isso me incomodava, mas depois de um tempo percebi que era uma boa oportunidade para aprofundar a diversidade do ser que era essa “mulher”.

Buscava oscilar as nuances vocais da “mulher” como um nó na garganta, um riso em desdém, uma voz em devaneio de um sonho e isso foi muito positivo, encontrar um registro mais grave no tom vocal. Quando eu coloco ficção entre aspas, tenho intuito de falar que eu não creio muito que haja uma ficção verdadeira, se em tanto dessa mulher, há tanto de mim, a única ficção eram detalhes como eu não ser hetéro, não estar casada á cinco anos, o fio que nos dividia era muito fino.

Eu era muito sincera comigo mesma, buscava fora da sala de ensaio uma forma de estar constantemente sendo instigada, seja recorrendo a poesias, filmes, músicas que foram essencialmente importantes. Eu sentia que muito da tensão do Lucas, estava no medo de errar, ele era altamente crítico consigo, mesmo que ele quisesse se permitir, ele não aceitaria errar e eu me lembro das nossas conversas, tentava sempre fazer com que ele entendesse que ele era um ator muito centrado, muito consciente do seu corpo e isso era algo notável, mas agora ele tinha que se permitir sentir.

Quando se Investiga o corpo com corpo, se corre o risco de criar um movimento racionalizado, ou seja, um movimento que não produz ecos, não produz consequência, sem memória física. Corre-se o risco de criar uma presença racionalizada, não sensível, sem ecos humanos, com um movimento que não toca o sistema nervoso, que deixa a nossa personalidade fora da cena. Cada sistema nervoso, tem um modo de ser ativado; creio que isso define muito nossa personalidade, nosso caráter. (FERRACINI, 1970, p. 173)

Agora a direção estava diante de um desafio desse equilíbrio de forças. Eu estava entregue com força e alma, mas ainda tinha minhas limitações, costumava por sofrer uma dissociação dentro da minha própria cabeça, perdia os tons musculares e o grave da voz. Eu já havia passado a barreira de me entregar conscientemente agora precisava treinar o quanto que eu conseguiria manter isso em estado de alerta e subdividir as atenções.

Muitas das vezes acreditei que eu havia me perdido, porque eu executava o que tinha, mas oscilava constantemente entre estar e não estar presente na mesma intensidade. Dizem que a prática leva a perfeição e quem disse isso sempre esteve certo.

O Jake Keroauc, um poeta da geração Beat²³ com seu livro “On the road”(1951) falava que as vezes é preciso retroceder até o alto da montanha para que possamos olhar para nosso próprio espectro. A direção decidiu que precisávamos recuar, não poderíamos seguir em frente como se nada estivesse acontecendo. Nossos distanciamentos foram revisitados, ela pediu para que alterássemos as histórias, eu teria que ser mais compacta e objetiva, enquanto o Lucas precisaria detalhar mais sua história sobre o Guilherme.

Nossas falas agora eram repassadas de diversas formas, triste, feliz, com raiva, enquanto a direção instigava o Lucas a encontrar um tom de voz mais grave, eu era instigada a manter os tons do início ao fim, então estávamos constantemente repetindo as cenas e jogos teatrais. Recordo-me que os ensaios estavam sendo exaustivos e em uma cena de briga eu deveria ter um “surto” e quebrar os objetos cênicos que ali estavam nesse momento. A “mulher” exausta se cansa de ouvir todas as besteiras que o “homem” dizia, se entristecia com as palavras e com a vida que levava.

Eu já havia passado por esse lugar na minha vida, eu sabia a sensação, mas não conseguia deixar que se soltasse por inteira, então nossa diretora passou aos braços ao redor da minha barriga e disse que eu deveria correr, eu estava tentando, mas não conseguia e ela disse que quando me soltasse eu deveria fazer a cena, falar o texto enquanto fazia a cena. Meu corpo começava a se irritar com o fato de não conseguir me soltar daqueles braços, eu fazia pressão para sair, estava inquieta e quando ela me soltou, eu consegui realizar o “surto” e agora eu precisava guardar esse registro e tê-lo comigo.

Essa cena de briga era muito intensa, treinávamos constantemente porque não gostaríamos de tê-la em lugar de apenas impacto, ela significava a reação dessa mulher depois de tantas violências e ela também significava que eu não seria uma atriz sem consciência corporal, eu precisava ter domínio do que estava fazendo ou como o Ferracini(1970) disse “uma consciência alterada”. Eu sabia cada movimentação que eu deveria fazer, sabia que deveria iniciar a brigar na frente da mesa que era o lugar da transição de cena, quebrar um copo de acrílico no canto direito da sala, que foi nossa escolha para que não machucássemos o público ou nos machucasse, eu sabia que depois desse momento deveria voltar para os braços do homem e chorar.

Meus movimentos estavam catalogados e a força emocional dessa cena estava na memória, não necessariamente recorrer aos meus sentimentos pessoais que me fizessem estar vulnerável, mas a memória corporal que foi guardada da experimentação da sala de ensaio tanto de já ter sentido nos treinos, nas construções que fizemos, Ferracinni (1970) dizia “Esse treinar- quase uma ética- essa pré- pós- expressividade está alicerçado em três pilares básicos que são três multiciplidades complexas e que se comunicam em rizoma: a memória, a

²³ Geração Beat descrevia um grupo de norte americanos poetas e escritores boêmios.

vivência e a experiência”. A obra não caba nunca, nem depois que as cortinas se fecham e sentarmo-nos à mesa de um bar insalubre ou se no conforto de nossas camas o pensamento continuar a causar a insônia do que poderia ser mudado.

Havíamos sido aprovados na qualificação e defesa tanto da montagem cênica I e da montagem cênica II, mas muita coisa tinha acontecido em nossas vidas, infelizmente meu pai havia falecido, eu comecei a namorar e com isso novas questões foram surgindo. Lucas esteve em algumas aventuras amorosas desastrosas e continuamos apresentando em diversos espaços da cidade, mais tarde o Lucas iniciou um namoro, terminou e então depois de uma série de movimentos sentimentais acontecendo em nossas vidas, buscávamos aprimorar cada vez mais o espetáculo. Havíamos sido aprovados no festival de cena universitária de Brasília (CÊU), um grande salto para o espetáculo que surgiu de migalhas de nossas dores e inquietações no transporte público.

Aquilo seria um grande passo, mas com tanta coisa que nos aconteceu estávamos constantemente mudando algum detalhe, buscando novos lugares para estarmos, então viajamos para apresentar com a nova ideia de áudios reais dessas pessoas que passaram por nossas vidas, das pessoas que estavam e esse movimento constante eram injeções de dopamina e nos mantinham em conexão.

A apresentação foi uma das melhores que tivemos, estávamos verdadeiramente sendo sinceros com o público, seja na história desse casal hetero ou nos nossos distanciamentos. Estávamos olhando de volta para aqueles que nos sentiam, meu corpo já conhecia aquele lugar da cena mesmo que fisicamente diferente de tudo que já havia vivenciado nas apresentações em Manaus, a nossa construção atmosférica, e as junções que Ferracini havia nos dito “memória, vivência e a experiência”, era ironicamente uma relação saudável dessas que você sente conforto, mas não se acomoda você conhece, mas não subestima.

Creio que o essencial para esse equilíbrio foi estar em uma direção que nos desafiasse, nos tirasse da zona de conforto e a generosidade que compartilhávamos um com o outro de entender a forma com que funcionávamos até fora da sala de ensaio.

No debate promovido pelo festival diversos apontamentos nos foram feitos, como por exemplo, as razões do porquê estávamos falando desses assuntos sendo tão novos? Fomos questionados sobre a monogamia, poligamia e outros apontamentos e alguns levamos conosco e outros eram precisos que seguíssemos em frente sem coloca-los em um papel tão importante assim. Mas me recordo de voltar para casa com muitas dúvidas na cabeça sobre quando questionaram nossos corpos “vorazes”, quase que chamados de selvagens pela força da cena e isso era algo que tinha me incomodado porque toda força cênica era muito bem treinada, pensada.

Durante muito tempo Charles Bovary esperava que Emma fosse ama-lo, esperava que ela fosse conversar com ele sobre qualquer banalidade da vida e se apaixonar, mas Emma nunca fez questão de olha-lo com profundidade e definiu em sua própria dor. Eu sabia que pelo menos não iria mais definhar, não deixaria que o criador dessa historia me colocasse

flébil e blasé nessa cama, porque no final feliz da minha historia Emma havia se apaixonado por Charles.

Eu e Lucas em uma das nossas conversas dentro do transporte público, cansados e tristes falamos sobre como existem amores curtos, amores de verão, amores de uma parte do inverno que são como um efeito borboleta causando um tufão voraz e visceral dentro de nós, aqueles que deixam dias de escuridão e lamentações pelas mesas de bares, mas que serão inesquecíveis é exatamente esse o lugar do encontro com a atuação que tive dentro do processo do “O que acontece no final?”.



(imagem gráfico)

ENTRELINHAS DE UM PROCESSO CRIATIVO: INSPIRAÇÕES PESSOAIS
NA OBRA “O QUE ACONTECE NO FINAL?”.



Imagem 6: Ensaios do espetáculo, 2021
Fonte: Sarah Margarido



imagem 7: Ensaios do espetáculo II, 2021
Fotografia: Sarah Margarido



Imagem 8: Ensaios para defesa da montagem.
Fonte: Vanja Poty



Fotos do Festival de cena
universitária de Brasília.
Fonte: Jéssica Lima

O processo criativo da cena foi movido por muitos jogos, instigações, apontamentos, repetições, treinamento, recomeços, mas também há um movimento interno que nos impulsiona para que de algum lugar possamos caminhar. A lista de músicas, os poemas que liamos tudo isso foi uma parte essencial na busca de um estado de atuação e nada mais justo do que compartilha-los.



Imagem 0: Qrcode da playlist de inspiração do espetáculo “O que acontece no final?”

Fonte: Arquivo pessoal

As músicas me levavam para um momento de meditação longe do que costumava fazer nas salas de ensaios, sempre guiada por uma voz calma me falando para respirar. Eu tinha encontrado na lista de músicas que fizemos juntos um lugar meditativo. Nos poemas e histórias que contávamos nos diários que escrevíamos os nossos dispositivos sensíveis eram ativados.

“Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante. Bem poderia ter sido levado em conta o pavor que desde pequena me alucina e persegue os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva. Então era assim? Eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. Continuei andando, procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que

Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais.”- Clarice Lispector, Perdoando Deus.

*“Eu fiz de você meu templo, meu mural, meu céu
Agora estou implorando por notas de rodapé na história da sua vida
Sempre ocupando espaço ou tempo demais
Você acha que estou bem, mas o que você faria se eu
Me libertasse e nos deixasse em ruínas”- Taylor Swift, Tolerate it.*



(Imagem gráfico: edição de trechos de “O que acontece no final?”)

5 CABARÉ CHINELO (A gente não tem nada!)

“Quis um lugar ao sol, porém queimou-se de uma vez. Ela vem do limbo, no escuro foi vedete. Sobraram-lhe os cacos.” Eric Lima- Prazer, Luiza.

Quando um convite para integrar o projeto de extensão chamado “bionarrativas no Amazonas” coordenada pelo professor Taciano Soares que esteve na minha banca chegou, aquilo foi terrivelmente bonito porque ele estava confiando em mim, mas eu seria capaz de estar em outro lugar com outro estado de atuação, eu cairia no mesmo lugar que estive?

O nome do espetáculo “Cabaré chinelo” que contava com mais 11 atrizes me fez entrar em pânico. Eu estive por um ano com meu melhor amigo e agora estaria em cena com 11 pessoas completamente diferente. O espetáculo realizado e criado pelo o ateliê 23 aquele mesmo que eu havia visto espetáculos anos atrás e decidido que queria fazer aquilo, agora estaria me convidando a me juntar á eles e isso parecia uma daquelas cenas que a grande fracassada se torna uma grande mulher. O ateliê 23 fez uma série de pesquisas sobre tráfico

sexual e internacional de mulheres, descobrindo que na época da Belle Époque muitas mulheres eram vendidas, prostituídas contra sua vontade, forçadas e arrancadas de seu lar e essa história dessas mulheres reais do centro de Manaus seria contada por nós e eu seria uma delas.

O Taciano Soares estaria na direção e confesso que eu estava apavorada, eu não conhecia quase ninguém e sempre fui muito metódica quanto a tudo na minha vida, escuto as mesmas músicas, como as mesmas coisas, fumo o mesmo cigarro, bebo a mesma bebida, vou aos mesmos lugares, tenho os mesmos amigos por anos e de repente eu teria que estar no desconhecido.

O começo do processo e dos ensaios eu estava vulnerável, eu havia sido demitida do meu emprego então aquela dor era usada como parte do processo de construção, como uma força nesses dispositivos envergonhados. Outro ponto que muito me fez enrubescer era como eu contaria a vida dessas prostitutas, dessas mulheres em estado de vulnerabilidade se eu não conseguia me mostrar, não conseguia “sensualizar” e então onde estava a atriz que fez de uma sala da faculdade a sua casa, que deixou que seus seios fossem vistos na naturalidade da atuação?

Os ensaios eram seguidos de instigações e provocações cênicas, estávamos sempre fazendo algo diferente na busca do encontro com essas mulheres que lutavam por sobrevivência, experimentávamos comidas, bebidas, dançávamos, cantávamos. Eu sentia que parte minha estava se conectando e outra parte lutava para entender onde estava a minha necessidade de estar ali? Por que eu queria fazer aquilo?

Os ensaios seguiam, eu executava os exercícios, mas ainda tinha um registro corporal das coisas que já havia feito, mas porque eu não conseguia me conectar? Quando o diretor distribuiu os personagens eu fiquei com “Joana mata-homem”, assim que ela era conhecida, uma meretriz que veio do Pará e quando chegou em Manaus andava com estrangeiros, andava de carro mas era voraz, matava a tesourada algum homem que a desafiasse.

Eu não havia passado a dor da Joana, mas eu tinha passado por dores similares de abusos e violações. Nas primeiras experimentações com falas e textos onde eu entrava correndo e dizendo “Pois eu não calo não, viu? Me respeite, sai pra lá!” e a força física que eu fazia para me colocar presente na atuação acionavam meus dispositivos para que eu pudesse seguir com energia canalizada e distribuída.

Toda vez que o ator entra no palco, ele tem que estar preparado para dar um salto inesperado. Sem essa disposição, o palco permanecerá um espaço domesticado e convencional. Se estiver preparado para dar o salto no momento apropriado, você nunca saberá se esse momento acontecerá. A porta se abre e você tem de entrar por ela sem pensar nas consequências. Você salta. Mas tem de aceitar que o salto em si não garante nada. Mas isso não alivia o desconforto; ao contrário, aumenta-o (BOGART, 2011, p.128)

Meu encontro nesse estado de atuação parecia que novamente eu tinha 16 anos me tremendo em um encontro com uma garota com tanto medo de falhar. Em uma das

experimentações teríamos que “sensualizar” com bastante aspas porque elas faziam isso para conseguir sobreviver, para não serem mortas ou definharem de fome, nesse sensualizar, eu enquanto atriz estava cruelmente tímida, mas não queria transparecer isso. Eu precisaria saltar, precisaria fazer aquilo, então me lembro de naquele dia beber uma dose de vodka, ouvir uma música que me fazia bem, respirar fundo e improvisar através dos movimentos.

Escrever nesse processo criativo era algo que me ajudava mais do que ouvir música, em “o que acontece no final” eu ouvia música constantemente e aqui eu escrevia muito para Joana, usava desses escritos para impulsionar as experimentações corporais, observava as outras atrizes em suas concentrações e escrevia, testava em cada ensaio algum movimento que acionasse meus dispositivos de atuação.

O movimento permite ao performer descobrir sua presença, essa presença tem a ver com um modo de estar em cena, a prática do aqui e agora passa a ser uma atividade física, concreta, trata-se de não estar atrás ou adiante da ação, de não estar fora das necessidades dos impulsos disparados pelo próprio corpo, ou recebidos por outros corpos no espaço, ou mesmo pelo próprio espaço. (FERRACINI, 1970, p.185)

Devo dizer que não houve aqueles grandes acontecimentos onde durante os dias exaustivos de ensaio a atriz conseguiu fazer um ensaio maravilhoso e a chave foi virada, eu fui pra estreia com minhas fragilidades, buscando em cada apresentação um pouco mais de força. Eu precisava parar com mais calma e olhar para mim, precisava me conectar com meus próprios métodos e aquilo que eu sentia que precisava caminhar entre eu e Joana. Cada apresentação às fragilidades estavam diminuindo, eu conseguia expandir esse corpo e conseguia ter uma visão enquanto atriz do que acontecia enquanto parte da cena.

O trabalho de atuação é árduo e real, não faz tanto tempo que virei a chave para a Joana. Nunca entreguei algo vergonhoso e digo isso porque eu tinha consciência do que estava fazendo, mas também sabia que não estava entregando meu melhor. As coisas começam a mudar quando começo a buscar dentro da cena as minhas motivações misturadas com a da Joanna, nas microações, nas ações, eu precisava constantemente mudar coisas em mim e isso era um medo porque diante de 11 pessoas em cena você não pode mudar tantas coisas assim.

Eu comecei pela roupa, me livrando da saia que mais me atrapalhava do que me ajudava o que terminava por me desfocar da cena quando eu precisava ficar atenta em não cair, o espetáculo não estava em um palco italiano, ele estava em uma ocupação total de espaço e interação com o público, ele poderiam ver tudo. A tesoura que Joana, que eu havia ganhado do diretor musical e assistente de direção para experimentar na cena, usava mas não gostaria que fosse uma válvula de escape onde eu me esconderia ali, então comecei a usa-la em momentos específicos, eu precisava enquanto atriz puxar o meu tapete, me jogar na sala escura e me deixar desconfortável.

Em uma das cenas da Joana onde ela é apresentada pro público em uma cena onde todas eram vendidas em uma espécie de “show” e exato o momento que o texto tem uma grande oscilação de nuances de intenções de fala, eu tentava oscilar entre o nó na garganta

com a raiva e tinha muito medo porque no “O que acontece no final” eu tinha uma cena de choro onde eu era mais vulnerável em um lugar de cansaço por implorar por amor e na Joana era uma lugar de cansaço de toda a vida de merda mas que ao mesmo tempo tinha muito raiva.

Eu oscilava entre a raiva e a dor, mas eu gostava muito de brincar entre a quebra do início, quando ela está se oferecendo para algum homem para o momento que esbraveja que matou um homem chamado João com uma tesourada no peito. Eu estava começando esvaziar essa casca então eu tive que ter um ato de violência comigo. Em uma noite eu escolhi uma mulher, e mudei o texto sem que ele perdesse o sentido que seria escolher esse homem, então a Joana deixava claro o quanto ela iria se exhibir sim para aquela mulher, mas para o homem ao seu lado, ele ganharia apenas a sorte de sua tesoura em seu peito.

Para além dessa modificação eu comecei a alongar o grito, antes que eu fazia de forma raivosa, mas curta apenas “quer mais o que?” agora começou a ter um grito alongado, um grito apoiado na técnica vocal, então eu costumava me inclinar um pouco para frente, curvava os joelhos fazendo uma força no diafragma para baixo onde eu pudesse expandi-lo e não arranhar minhas cordas vocais. Engolia a tesoura como parte do número que Joana apresentava no cabaré, e era inevitável que sempre que o espetáculo terminava as pessoas me questionavam se a tesoura era de verdade, falavam sobre a agonia que sentiam quando via ela em minha garganta sem com que minhas mãos a segurassem.

O risco é um ingrediente-chave no ato da violência e articulação. Sem aceitar o risco, não pode haver nenhum progresso, nenhuma aventura. O esforço para representar de forma articulada a partir de um estado de equilíbrio e risco transmite á ação uma energia extraordinária. (BOGART, 2011, p.55)

Não estamos falando de uma violência física, mas de ações violentas que puxam o tapete da atuação, que fazem escolhas e inovações. Todas as escolhas que fiz para Joana que eu sabia que não afetaria o coletivo, mas que seria necessário para eu e ela, precisavam serem feitas para que dentro da cena eu conseguisse estar em um estado de atuação intrínseco.

A atuação é uma escolha violenta que fazemos, é um mergulho com um tubarão de corpo quente e coração gelado, é preciso uma consciência plena, mas a audácia de permitir que ela te atravesse. É preciso ter a força de olhar aqueles desconhecidos no seu íntimo e ter a coragem de possuir cada parte deles, mas dentro da sua própria existência e no fim a generosidade de compartilhar com o espectador.

Em uma das apresentações estávamos em um ponto neutro onde íamos quando precisávamos ficar fora da cena em movimento, o diretor me sussurrou que o ritmo do espetáculo estava lento então voltando para o estado de atuação comuniquei as outras atrizes dentro do estado de consciência alterada. Era uma apresentação muito difícil porque algumas pessoas do elenco estavam debilitadas vocalmente, era o quarto dia de apresentação, estávamos exausta, mas não poderíamos deixar que isso nos afetasse e em um salto que demos para lutar contra essa onda que tentava nos puxar, demos o nosso melhor.

Nessa apresentação eu não poderia dissociar dentro da cena, não poderia perder uma deixa de fala, precisava acionar todos os recursos de emergências para que isso se dilatasse e contaminasse quem estivesse ao meu lado. Optei por intensificar o tom de voz quando deveria, mantinha minha visão periférica mais atenta que o normal, nosso diretor que também era nosso parceiro de cena puxou nosso tapete, em uma de suas cenas onde ele é o “Kafer” esse homem que prostitui essas mulheres, que as estuprava, entrou antes do que era marcado e isso foi seu ato de violência mais brutalmente artístico e acolhedor que já foi feito. Eu estava em alerta, já havia decifrado que ele estava ali para jogar, para nos manter na cena e não deixar que nos acomodasse ou nos vencesse pelo cansaço e na minha cabeça por mínimas frações de segundos o receio de embarcar no jogo e errar me aterrorizou, mas se eu não tentasse nunca saberia.

A troca que tivemos havia funcionado, embarcamos nesse ato sem nos intimidar. A atuação consciente é o que nos diverge da iniciação ao teatro, é o ponto onde eu sempre almejei chegar. Lá estava eu, em cena fora da marcação de luz, mas rapidamente enquanto falava o texto havia percebido esse detalhe e além da minha própria percepção, eu não estava incorporada, estava atuando, estava atenta a cada detalhe então mesmo que meu corpo estivesse envolvido naquele enredo eu conseguia ver o sinal da iluminadora no fundo da sala escura, sinalizando o foco de luz.

Minhas inseguranças vocais relacionadas á canto já não eram mais uma opção tendo que fazer parte de um apoio muito maior para nossa companheira de cena que estava com dificuldades devido ao desgaste vocal, eu precisava ir além da zona de conforto.

Toda grande viagem começa com desorientação. Crianças giram naturalmente um ás outras de olhos vendados antes de uma aventura. Alice cai na toca de um colho e muda de tamanho ou viaja através de um espelho e entra em seu país das maravilhas. Nós todos, público e artistas, temos de permitir que uma pequena desorientação pessoal prepare o caminho da experiência. (BOGART, 2011, p. 74)

Após aquela apresentação eu tenho certeza que todas as outras serão diferentes para mim, sempre são. A atuação é um ato de coragem, mas acima de tudo de muito esforço, dedicação e estudo. Jamais teria conseguido encontrar o meu lugar em um estado de atuação se não tivesse fracassado miseravelmente, ela é uma corrida sem fim, o suspiro de Deus e o beijo do diabo. Gostaria de ter mudado algumas linhas escritas por um destino irônico, mas isso teria impedido que eu encontrasse o Lucas, isso desaparecia como uma poeira cósmica e talvez o efeito borboleta dos dois maiores fracassos da turma não teriam me arrastado para 1949KM a frente com nossa arte ou não deixaria que eu encontrasse, Joana. Gostaria que a Emma Bovary tivesse tido a sorte de encontrar seu grande amor antes que ela partisse.



Imagem 10: Ensaio de um cabaré
Fonte: Hamyle Nobre



Imagem 12: Ensaio de figurino
Fonte: Hamyle Nobre

ENTRELINHAS DE UM PROCESSO CRIATIVO: INSPIRAÇÕES PESSOAIS NA OBRA “CABARÉ CHINELO”.



Cena das Lobas (texto da dramaturgia de Cabaré Chinele escrita por Taciano Soares e Eric Lima)

DIABO: - A próxima putinha começou sua vida de mundana cedo. Foi deflorada aos 5 aninhos! E por ela eu tenho uma estima enorme, pois graças a ela o inferno está cheio. O Chicote a chama de Mata Homem e eu adoro que ainda tem idiota que acha que é uma metáfora. Aplausos para Joanna!!!

JOANNA: - Imbecis! Acham que eu vou matar vocês de prazer, né!? Quando você menos esperar eu faço um buraco no meio do teu peito com a minha tesoura. Igual eu fiz com o infeliz do João! Agora, deixa eu falar. (mudança) Eu nem sempre fui assim. Eu era outra, eu quase se esqueço, mas eu era outra, sabia? É até difícil falar, que dói aqui a garganta, parece que tão apertando. De novo. Parece que ele tá me apertando de novo. Num é que eu queira chorar, não! Mas é que só a gente sabe quantos a gente mata depois que morre, que a gente morre por dentro entalada com tanta porra de homem podre sujo que faz a gente sangrar que ainda ri e cospe e diz que quer mais. Quer mais o que? Me diz! Quer mais o que, seu imundo? Quer mais o que? Já não basta roubar a gente? É isso que acontece! Eles roubam a gente! Essa ladainha toda aqui dessa peça, minha gente, pra não dizer logo o que tem que ser dito! A gente é obrigada a fazer essa merda! Tu sabe o que é isso? (para a plateia) Tu não sabe! (mudança brusca) Dói demais, como diz minha irmã Felícia, dói aqui! Eu faço assim: tu tem 3 minutos, homem! Se demorar mais que isso eu mato logo. Eu num tô chorando, não. (mudança brusca) Eu num aguento mais não. (Diabo retira Joanna de cena, aplausos tímidos)



Imagem 13: Apresentação da cena das “Lobas” em Cabaré Chinele

Fonte: Gustavo X.

O processo pessoal do cabaré chinelo esteve em lugar de escrita. Minhas inspirações surgiam demasiadamente enquanto escrevia em meus diários e falava o texto. Às vezes algumas músicas me ajudavam no estado de concentração, mas geralmente as músicas do espetáculo enquanto todas as meninas cantavam e pareciam imersas em seus personagens.



Imagem 13 : diário
Fonte: A autora

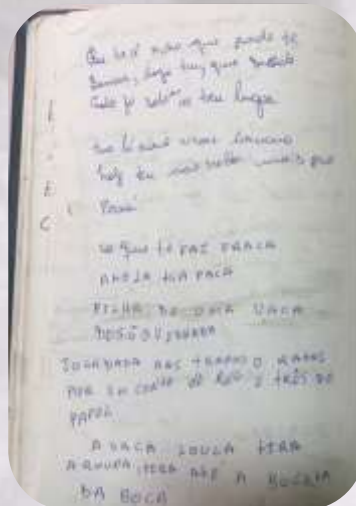


Imagem 14: diário
Fonte: A autora

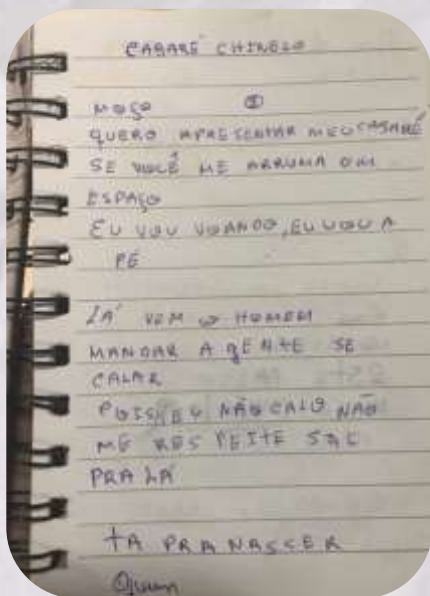


Imagem 15: Diário Pessoal
Fonte: A autora

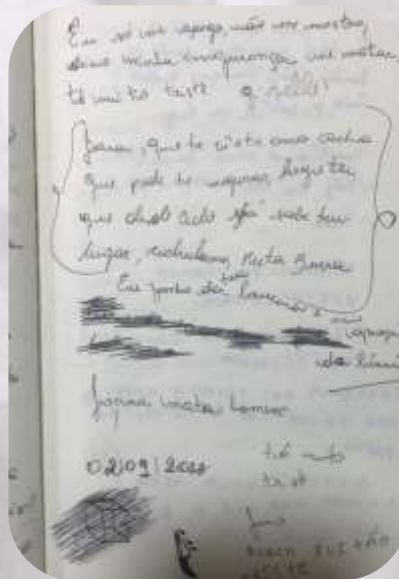


Imagem 16: Diário Pessoal
Fonte: A autora



(Imagem QR CODE: vídeo de trechos das evoluções de atuação dentro do espetáculo “Cabaré Chinelo”).

Considerações em processo (Uma carta aberta para a menina de 17 anos)

Aos 22 anos de idade concluindo a graduação de bacharelado em teatro certifico que as nuances do tempo e os escritos intelectuais nas paredes de minha mente me levaram á lugares que jamais imaginaria estar. A timidez vulgar e estrondosa que afrontava vorazmente um corpo inexperiente agora era calcada aos pés o leão e o filho da serpente.

A pesquisa é o veneno que corroí e se espalha silenciosamente pela corrente sanguínea e então ela devora e a fome do conhecer, do desvendar, achar pra novamente se perder é o que nos leva ao enlouquecimento artístico até a escrita. Veneno esse que se entranha na alma e expele cada tecido morto para dar o direito ao nascimento de uma nova derme.

Não há como desvendar o código do anagrama construído aqui, não há como dar o murro na ponta da faca e almejar que o ferimento não faça parte do ato. O que há é o desejo de compartilhar entre as linhas do tempo a experiência que me levou até o alto da montanha para que encontrasse a força e a visão panorâmica de um labirinto atraentemente envolvente que se denomina como atuação.

Os descritos de uma trajetória e o amadurecimento de uma garota em sua busca incessante para encontrar o seu lugar, para que a cada queda houvesse o fim como das fábulas que ouvia nas fitas cassetes na casa em que cresci. Quando criança por volta dos 8 anos, recordo-me de encontrar meus avós assistindo uma minissérie sobre o soldado da borracha, lembro de usar as roupas do meu avô, levar debaixo do braço uma vassoura e dizer entre os dentes tortos “eu sou o soldado da borracha”, então aquela pequena criança com a fome de ser tantas em uma, encontra na pesquisa camadas tão profundas que somente aquela alma de soldadinho eloquente poderia conseguir.

É preciso perder para encontrar e foram nas quedas que os aprendizados surgiram, nas palavras amargas que apareceram as maiores volúpias artísticas guiadas pela dádiva da inocência de minha fé, porque ela foi o que me guiou até essa pesquisa. Não vos digo que tudo mudou mesmo que o tempo seja inconstante ainda carrego comigo o que sou, o que era mas agora em estados diferente. Estados esses que vos apresento desde o corpo curvado pelo fardo da timidez até o momento que não me despeço dela, mas a convido para me assistir e quem sabe ao fechar das cortinas, ela volte pra casa comigo.

Compartilhando com o mundo uma conversa íntima dos lugares em qual habitei dentro desse ser até as experiências que me domaram e as que eu domei. Mesmo diante das dificuldades de controlar o turbilhão de pensamentos hiperativos que gostaria de aqui escrever ou como a prolixidade de minhas falas se conectam, eu compartilho aqui o caminhar descalço da sala de ensaio e dos dispositivos pessoais ativados nesse início de partida. Não tenho como descrever o fim, pois a cada nova etapa existe uma toca de coelho esperando que eu caia e imerja no mundo de Alice.

“O que mais existe no mundo são pessoas que nunca vão se conhecer. Nasceram em um lugar distante, e o acaso não fará com que se cruzem. Um desperdício. Muito desses encontros destinados a não acontecer poderiam ter sido arrebatadores. Por afinidade por atração que não se explica, por força das circunstâncias, por químicas ocultas, quem pode saber? Quanto amor se perde nessa falta de sincronia. Não é preciso ir longe, alguém pode passar pela esquerda enquanto olhamos distraídos para a direita. Por um triz o paralelo nos obriga nos obriga aos desencontros eternos. É preciso uma coincidência qualquer para que o amor se instale. Existe um certo milagre nos encontros. Não é tolo dizer que o amor é sagrado.”(Carla Madeira- Tudo é rio)

Para os amores em que estive olhando para a direita, um até logo. Para aqueles que eu encarei firmemente nessa caminhada rumo á coincidência, aqui está o resultado do nosso encontro. Os beijos, os afagos e os abandonos que fizeram parte nessa relação entre a atriz e a atuação são os frutos desse amor de infância, que adentrou minha adolescência e fez daquela menina de 17 anos com uma camisa do “Oasis”, que tinha como dor o sofrimento de madame Bovary, agora uma mulher pesquisadora.

Essa pesquisa é o fruto inacabado do ventre poético. O encontro com os estados de atuação com a “mulher” e com “Joana mata homem” transformaram pensamentos cristalizados do que eu deveria ser para a cena, me mostrando outras formas de se caminhar no processo criativo, uma forma de ser que se liga á minha existência. As conclusões serão os anos que a vida me dará para as investigações e novos apontamentos.

Dos respingos de irrigadores, até as cinzas da lareira
Eu dei meu sangue, suor e lágrimas por isso
Eu organizei festas e me fiz passar fome
Como se eu fosse ser salva por um beijo perfeito.
As piadas não tinham graça, eu peguei o dinheiro
Meus amigos mais antigos não sabem o que dizer
Eu olhei em volta em um vestido encharcado de sangue
E vi algo que eles não podem tirar de mim.
Porque as páginas tinham sido viradas e decisões foram tomadas
Tudo que você perde é um passo que você dá
Então faça pulseiras da amizade, agarre o momento e saboreie
Você não tem motivos para ter medo.
Você está sozinha nessa, criança
Sim, você pode encarar isso
Você está sozinha nessa, criança
Você sempre esteve. (You’re on your own, Kid.- Taylor Swift)



Imagem final: infância
Fonte: A autora

Referências Bibliográficas

- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. 2011. Editora: WMF Martins Fontes.
- BROOK, Peter. **A porta Aberta**. 1999. Editora civilização brasileira.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. 1 de janeiro de 2013, Editora: perspectiva.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. 1970, São Paulo. Editora perspectiva.
- FÈRRAL, Josette. **Além dos limites**. 19 de junho de 2015, Editora: perspectiva.
- MATZENAUER, Camila. REIS, Gisela. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. Revista aspas. Vol 7. 2017
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. 1993. Editora: Perspectiva, Edição: 2 (2008).
- SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**. São Paulo, novembro de 1998. Editora: comunicação.
- SOARES Araripe, T. **Bionarrativas Cênicas: Dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23** il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal Da Bahia, 2021.
- TIEPPO, Carla. **Uma viagem pelo cérebro: A via rápida para entender a neurociência**. 2019. Editora conectomus.
- MADEIRA, Carla. **Tudo é rio**. 2021, Editora Record.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. 1856