

PROCESSO EM TRAÇOS

Alice Stefânia Curi

Centro de Ensino Superior de Brasília – IESB

Imaginário taoísta, células expressivas, polissemia.

O espetáculo *Traços ou Quando os Alicerces Vergam* é resultado parcial de minha tese de doutorado - *Por uma tao expressividade. Processos criativos em trânsito com matrizes taoístas*, defendida pelo PPGAC – UFBA, em dezembro de 2007. Criada com matrizes corporais produzidas em pesquisa corpóreo-expressiva com o imaginário taoísta, a peça mostra um dia na vida de uma mulher solitária, confinada em seu apartamento. Do alto do edifício, ela gera compulsivamente um mundo imaginado. Em seus devaneios, tempos vividos e fabulados se misturam. Tudo parece confiná-la cada vez mais a uma solidão povoada de fantasmas. Da janela ela comemora o ano vindouro com sua patética alegria. Lembranças dos entes queridos que partiram retorcem a sua memória. Ela dorme embalada pelo ranger dos alicerces. Por fim, encorajada pela virada do ano, sobe ao telhado do edifício e se lança em um vôo sobre a cidade. A dramaturgia do espetáculo é baseada em dois livros de Ana Miranda: *Noturnos* (1998) e *Clarice* (1999).

A peça foi montada em três meses de trabalho, com três encontros semanais. Inicialmente estivemos envolvidos no processo eu e o diretor do espetáculo, André Amaro. Após esboçarmos a estrutura dramática, o percussionista Lupa passou a agregar conceitos sonoros ao trabalho. Em seguida a artista plástica Malu Fragoso deu unidade e resolução estética às demandas cenográficas surgidas no processo: fios elásticos que atravessam a cena ganhando significações diferentes (varal, linha de costura, teia de aranha, etc) e alguns objetos de cena cujos sentidos se transformam (e se multiplicam) pelo uso. Tais elementos estão ligados ao conceito de traços.

No processo criativo trabalhei com o imaginário taoísta me provocando criações a princípio dissociadas do tema do espetáculo, o que ia gerando um acervo de células expressivas aleatórias. Estas eram depois re-contextualizadas em ações físicas a partir das demandas dramáticas, processo este já norteado pelas ambiências dos textos de Ana Miranda. Assim, a história em si não se relaciona ao taoísmo, ainda que as matrizes expressivas que animam a peça tenham surgido a partir de vivências com esse universo.

Após cada experimentação com as matrizes era possível decompor o material bruto em células: movimentos, posturas, timbres vocais, ritmos, corporeidades, estados afetivos, atmosferas, etc. Estas células expressivas funcionaram como matéria combinatória, com as quais lidamos em uma perspectiva de composição. O conjunto de células, advindas de matrizes variadas, pesquisadas corporalmente, constituiu certo acervo de recursos – repertório - que foi

consultado, desdobrado, mexido, cortado, colado, revisado, ampliado, reduzido, acelerado, etc., durante o processo de re-alocação no espetáculo. Na perspectiva de re-contextualização das células originais para o contexto da peça, matrizes e/ou células expressivas se tornaram ou apoiaram ações físicas. Ou seja, ao ganharem uma significação voluntária, ao passarem a enunciar, no sentido dramático, dentro de uma partitura global do texto espetacular, as células e matrizes adquiriram estatuto de ação física (BONFITTO, 2002).

O fato da criação não passar, por uma busca racional de adequações, sentidos ou associações a um determinado contexto (ação ou texto preliminar) proporcionou liberdade expressiva: meu corpo gerava material ligado às minhas experiências, singulares, em relação ao estímulo proposto. O resultado em termos de repertório expressivo, aqui, indicou polifonia e polissemia: um amplo leque de sentidos e possibilidades de leitura e aplicação cênica do material.

Na primeira fase dos ensaios, o momento inicial era dedicado a essa criação de material expressivo. As imagens aí geradas eram *lidas* pelo diretor da peça, à luz de nossas necessidades. Essa função foi-lhe delegada justamente para evitar que eu imaginasse de antemão uma possível adequação entre a matriz a ser experimentada e a obra de Ana Miranda. Depois esse material ia sendo desdobrado e re-contextualizado, visando à dramaturgia.

Assim, chegamos a um desempenho não realista das ações não por meio de uma estilização, abstração ou descaracterização progressiva destas, senão por intermédio de material expressivo pré-existente – e aleatório, que, em re-contextualização, imprimiu teatralidade e polissemia à cena. De um lado uma atriz criando, sem ancoragem numa idéia a priori, e do outro um diretor, este sim prenhe do espírito do espetáculo, assistindo e compondo com o que via. Um determinado movimento remetia-o à ação de tirar pó, lavar roupa ou brincar com um gato, provavelmente pelo fato de estarmos lidando com uma personagem obsessiva, solitária e enfiada no apartamento, a quem seriam presumíveis tais ações. Fosse uma *serial killer*, por exemplo, possivelmente os mesmos movimentos o levassem a vislumbrar outras ações.

Com a estrutura eixo da peça levantada, as matrizes foram sendo usadas também para adensar ou complexificar o desenho, como uma provocação interna de estados, que não estavam originalmente ligados àquelas formas corporais que agora animavam. Ou seja, uma mesma ação física pôde ter o desenho de movimentos ligado a uma determinada matriz e a sub-partitura ligada à outra. Isso favoreceu a construção não realista em momentos da peça que pediam uma densidade ou intenção que poderiam me fazer cair em interpretações ilustrativas ou psicológicas, o que não era desejado aqui. Nesse caso, houve um deslocamento de uma idéia de subtexto, para a noção de sub-partitura. Além disso, utilizei matrizes como propulsoras de

expressividade especificamente na vocalidade - seja no gesto de cantar, seja em relação ao texto falado - timbres, ou ainda em outras expressões da voz como riso, choro ou interjeições.

A ponte entre a pura experimentação expressiva - fornecedora de ritmos, corporeidades, e leituras variadas – rumo à ação – contextualização desses recursos – gerou insistentes desdobramentos, adequações e derivações das células criadas. Entretanto, por terem surgido em pesquisa dissociada de sentidos unívocos ou predeterminados – também porque os estímulos taoístas tendem à abstração – tais células mantiveram tendência à desterritorialização, resistindo à fixação em contextos inequívocos. Ou seja, ainda que na contextualização haja progressiva ancoragem no real e na significação, mantém-se certo nomadismo de sentidos. O que aqui é desejado, e vai ao encontro de idéias taoístas, como a de *wu wei*, com vocação de fluxo contínuo, devir e recusa à estratificação.

Treinos de *chi kung* – trabalho com energia - fizeram parte da rotina diária de ensaios, após alongamentos e aquecimento, precedendo as investigações corporais a partir das matrizes. A prática me *esvaziava*, me abria ao devir, minimizando as interferências de idéias, e gerando espaço para criação. Após cumprir os passos do treino padrão, permitia-me uns minutos de *chi kung* espontâneo, o qual consiste em deixar o *chi* se manifestar em movimentos involuntários, não coreografados e nem planejados. O exercício de reconectar-me ao meu *chi*, em suas demandas de ordem vibratória, me trazia intensamente para o tempo e espaço presentes. Tal sensação de dilatação de meu corpo e presença favorecia o deixar-me ser passagem para as matrizes se manifestarem em corporeidades. A prática de *chi kung* me traz maior atenção e concentração, e ainda a possibilidade de irradiação e foco energético, elementos altamente eficazes ao trabalho de ator.

Esta perspectiva remete à convicção artaudiana de que o ator precisa crer e lidar com a materialidade das paixões - e da alma e de energias - aprendendo a manusear esses fluxos moleculares com objetivos e estratégias claros, visando à intensificação da presença e, por conseguinte, da recepção (ARTAUD, 1993:136).

Ressalto a característica de impermanência nas dinâmicas do cenário, objetos, estados da personagem, som e das ações físicas na peça. O fluxo e a mutabilidade desses elementos em cena seguem a lógica do devir, ainda que isso não tenha sido buscado de forma forçosa – como, aliás, pede a sabedoria: *wu wei*, agir sem agir, ação sem coação. Os princípios do *tao* se incorporaram e nortearam, para além do processo, a nossa encenação. Os traços (fios elásticos e objetos) que materialmente vão surgindo, transfigurando o espaço e tendo seus sentidos transformados pelo uso, podem ser entendidos, como fios-guia, vetores de sentido (PAVIS, 2005) que vão deslindando a lógica interna do espetáculo, sua incoerência coerente (BARBA,

1994). Essas metamorfoses seguem a eficácia e a lógica do fluxo, da não fixação identitária. Da mesma forma, as alterações de ordem corporal se dão por devires de matrizes ou células expressivas: estados, ritmos, posturas, timbres, etc.

Em *Traços* a polissemia cênica provoca incessantes desterritorializações e atualizações sígnicas na recepção. Promover vetorizações de sentido que resguardem vazios propiciadores de apreensões singularizadas é respeitar e investir no potencial de fabulação do público. Tal propósito traduz a perspectiva ético-estética da pesquisa, perceptível na lida com energias sutis e liberdade criativa no processo artístico, também sob este aspecto.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor – as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. Rio de Janeiro, 34, 1995.

MIRANDA, Ana. **Noturnos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Clarice**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATTS, Alan. **Tao. O curso do rio**. São Paulo: Cultrix – Pensamento, 1975.