

Introdução

Em março de 2006, estreou em Curitiba o espetáculo teatral *O OVO*ⁱ. Esta produção curitibana tinha o objetivo de tentar responder a questão: é possível estimular fisicamente o espectador sem tocar seu corpo?

Tendo concluído minha pesquisa de mestradoⁱⁱ, permanecia o desejo de experimentar. Uma contaminação pestilenta de conceitos artaudianos formou a base de direcionamento da pesquisa. Eram provocações despertadas e sugestões de caminhos a explorar. *O teatro e a peste* de Artaud se tornou alimento: flagelos, agonia e desorganizações físicas e morais, furor, humores perturbados. A *performance art* e a *body art* também foram espionadas e serviram como referência. Permeando tudo isto, a idéia litúrgica grotowskiana de auto-holocausto também se tornou um guia no trabalho atoral.

Este relato apresenta as propostas iniciais do trabalho e alguns aspectos do processo de criação do espetáculo. Inicia apontando os elementos que serviram de ponto de partida para dar forma a peça, dedicando atenção a questões dramáticas, seguindo por pontuações sobre o trabalho sonoro e corporal.

1. Equilibrando ovos

Ao inscrever o espetáculo *O OVO* no 15º Festival de Teatro de Curitiba, poucos elementos e certezas existiam. O trabalho seria um *work in process*, centrado sobre a pesquisa na voz, no som e na palavra, propondo-se um trabalho corporal intenso que criasse imagens marcantes; uma narrativa fragmentada marcada por uma forte carga simbólica que gerasse uma sensação de atemporalidade. Como encenador, entendendo o texto como mais um dos elementos cênicos, minha função, também seria a de deliberar sobre a palavra sem dissociar a cena e o texto.

Existiam alguns elementos temáticos que queríamos envolver: 1) um jogo de nomes sobre os quais se pudesse emaranhar uma trama, 2) um tema, a solidão, 3) uma imagem simbólica central que despertasse em nós grande profusão de associações, passível de despertar evocações.

Foram escolhidos dois jogos de nomes: Regina-Régis e Marinei-Mariclei-Marilei. Do par de nomes teríamos uma de nossas duas personagens, Regina (do latim, rainha) com uma vida circundante ao seu rei-Régis. Da tríade (três irmãs), à qual ainda se somariam outros dois nomes, Mari e Nei (nomes paternos geradores de Marinei), a segunda personagem que, pela semelhança nominal, perde e busca sua identidade num contexto familiar.

Com um tema mais abrangente (a solidão, o isolamento, a ausência de identidade e de perspectivas) aos poucos adentramos temáticas mais específicas sobre o sofrimento solitário: a espera infinita, a violência sexual, o incesto, o suicídio.

A imagem simbólica, veio através da visualização da *performance* de Elcio Rossiniⁱⁱⁱ, *Objetos para a ação*. A imagem de bexigas d'água dependuradas por fios provocou uma associação com ovos e com lágrimas e proporcionou a idéia de explorarmos a imagem do ovo e seu potencial simbólico. A imagem provocava uma sensação de imobilidade temporal e espacial: um ovo que flutua, parado, inerte; lágrimas que

não corriam, que congelaram no espaço. Encontramos nesta imagem elementos que confluíam com o que buscávamos. Tínhamos então a materialização visual inspiradora e o nosso tema: duas mulheres imobilizadas por suas histórias pessoais, capturadas pelo tempo, pela falta de força para conseguir transpor suas esperas infindáveis.

2. Da casca à gema – problemáticas dramatúrgicas

O texto, que deveria ocupar um lugar secundário, foi ganhando cada vez mais espaço e importância na cena, por dois motivos. Primeiro, por que percebemos que para dar conta do prazo da estréia o trabalho corporal exigiria muito mais horas de trabalho do que disporíamos. Segundo, por uma preocupação constante em manter uma relação com o público de forma que ele não rejeitasse o trabalho pelas dificuldades de compreensão. Embora quiséssemos agir sobre a sensibilidade e a partir dela permitir ao espectador uma relação mais física com o espetáculo, sabíamos que ao espectador médio há uma necessidade de compreender pela razão aquilo que assiste. Mas o texto também não se renderia tão facilmente ao descritivo, narrativo e dialogal. Ele assumiu um tom poético, metafórico.

A progressão das duas histórias era fragmentada explorando personagens e não-personagens. Os universos destas eram apresentados em três dinâmicas: o reviver solitário dos episódios de suas vidas (presentificação); a contação (preterização), pela voz das personagens; e a narração (onisciência), pela voz das atrizes. Elas não contracenavam. Eram monólogos alternantes sem interação verbal entre as atrizes (exceção na cena final em que Regina vê e fala com Marinei). As biografias foram sendo tecidas com base nas experimentações físicas e vocais, na discussão sobre a figura do ovo e em associações entre os nomes já citados.

Do ovo poderíamos sugar tudo: sua estrutura (casca, membrana, clara e gema) e a função de cada parte, assim como evocações arquetípicas. As associações estabelecidas foram conduzindo e definindo a estrutura da peça, a progressão da história, as escolhas no figurino, a criação de cenas, as resoluções vocais. O ovo gera um espetáculo.

A peça foi dividida em quatro momentos intitulados que eram anunciados pelas caixas de som conforme a estrutura do ovo, seguindo de fora (casca) para dentro (gema). Por associações simbólicas, a casca, como exterioridade, serviu como o momento de apresentação das personagens e de seus contextos mais aparentes. A membrana, camada mais interior e sensível, associada ao ar, tornou-se o momento do rompimento do hímen das personagens. A clara, por analogia, foi quando as histórias passaram a ficar “claras” ao público e trouxe a revelação de que Regina, na realidade, chamava-se *Clarice* - o reencontro da personagem consigo. A gema, elemento mais interno, foi quando as personagens chegaram a seus âmagos, revelaram tudo e assumiram seus rumos: para Regina-Clarice significou uma fecundação de vida, o renascimento; para Marinei, a desistência, o ostracismo maior, o suicídio.

3. Pondo ovos sobre a mesa

Ao experimentarmos o corpo, o espetáculo também se tornou a história dos corpos de Regina e

Marinei. Associamos elementos estéticos (sonoridades corporais, contrações musculares intensas, espasmos, asfixia, gestos de afetividade e de violência, restrição de espaço) e técnicos (exercícios que levavam ao esgotamento físico, tensões, paralisação respiratória e corporal, aceleração cardíaca, provocações vocais, inércia interna e externa, presença pela respiração), a um elemento temático (a brutalidade). Ambas personagens foram abusadas sexualmente. As atrizes violentavam seus corpos que, por sua vez, representavam corpos violados.

Trabalhamos com tensão, relaxamento e concentração de energia que mais adiante tomamos ciência que se aproximava do *Chi*, do Kung-Fu. Desta arte marcial também experimentamos respirações que não serviram apenas como exercício, mas como elemento estético puro transposto à cena, explorando seu caráter visual e sonoro como evocativo.

Nosso objetivo era o de provocar reações físicas no corpo do espectador que sentado assistiria (escolhemos a distância da separação palco-platéia). Como fazer com que ele reaja fisicamente? A experiência que queríamos oferecer era anterior a um processo racional e anterior até mesmo à comoção – antes de idéias, antes de lágrimas. Investigar caminhos que nos permitissem gerar uma nova experiência, que fosse primeiramente física, depois emocional e, talvez, por fim, racional sobre sua condição. O tensionamento dos braços do espectador era um dos pontos que queríamos atingir, assim como uma inspiração súbita de seu restabelecimento do fôlego, o movimento dos lábios que querem ajudar a palavra a tomar forma, o desencostar da poltrona sem ser realizado como um ato voluntário. Queríamos roubar as ações do corpo sem a permissão do espectador.

Corpo e voz inseparáveis nos levaram a explorar as relações musculares do ato de produção sonora vocal-gutural-oral-nasal. A palavra como “matéria” levou a experimentarmos a passagem da ausência do som até este se tornar fala estruturada. Sonoridades foram sendo experimentadas, independente de sua clareza ou desgaste físico.

A fronteira entre sonoplastia e fala de dissolveram. Tomamos a música com o sentido de ser “todo som organizado”. Sons visceralmente ligados à cena como emanações do próprio texto encarnado na voz das atrizes. Ou além: as vozes capturadas das atrizes que se tornaram sons distorcidos e frequências sonoras a partir da manipulação por meios eletroacústicos. A voz humana ganha amplificações e multiplicações, possibilita a sobreposição de voz ao vivo e voz mediada. A voz mediada traz a distância do corpo. Não partilha da mesma proximidade e presença. Personagens cujas vozes são insuficientes para dar conta de sua expressão e que possuem dentro de si multiplicidades e distorções.

Considerações finais

Procuramos com esta pesquisa colocar a linguagem humana sob forte estado de tensão e questionar as possibilidades do teatro. O espetáculo ainda permaneceu bastante ligado ao verbal, embora com um sentido mais subvertido trabalhando com metáforas, estruturas invertidas de frases, aliteraões e repetições de palavras. A peça, apesar de pitadas de humor ingênuo, provocava um clima tenso, sendo descrito por alguns como gerador de um “sentimento pesado”. Não elaboramos um sistema de medição de resultados com o público, mas em sondagens informais, conseguimos em várias situações raptar reações musculares do

espectador.

REFERÊNCIAS:

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

_____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Work in process na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- i Texto, direção e cenografia: Ismael Scheffler*; elenco: Mari Romero* e Patricia Goulart*; direção musical: Márcio Steuernagel*; iluminação: Katiúscia Brufatto; figurino: Márcia Helena dos Anjos; maquiagem: Lílian Marchiori; direção de produção: Hércio Pimentel. (*) Integrantes do grupo de pesquisa Companhia do Teatro Submerso.
- ii SCHEFFLER, I. *Características do sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski*. UDESC, Florianópolis, 2004. Orientação do prof. Dr. Antonio Vargas Sant'Anna.
- iii Elcio Rossini é artista plástico e diretor de teatro. Professor mestre do departamento de Artes Dramáticas da UFRGS.