



SOUZA, Maria Inês Galvão. Memória: entre o movimento e a palavra. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro; Professora Adjunto. Intérprete e coreógrafa.

RESUMO

O artigo pretende desenvolver a ideia da criação de um espaço da memória do intérprete localizado entre o movimento e a palavra. Entendemos que a memória pode se estabelecer na medida em que o gesto se integra e expressa o sentido da palavra e a palavra quando evocada, também é acompanhada do sentido do gesto. A pesquisa se aprofunda na criação da peça *O Amor e a Donzela no Teatro da Crueldade da Demanda do Santo Graal* dirigido por Maria Cristina Brito, da qual fui intérprete. A memória do movimento cênico se desenvolveu no espaço intangível do relacionamento dos duplos descobertos entre o som e o movimento, entre a palavra e o gesto, a partir da definição do tema central do texto e da sua construção em ação dramática no espaço. No processo de criação e montagem do espetáculo foi necessário um estudo das possibilidades do corpo, do sentido da criação das formas e da intenção na realização de cada gesto. Todas as experiências corporais se relacionaram sempre ao sentido que o texto evocava, a partir da definição de um espaço e de um tempo simbólicos que localizavam a personagem e os acontecimentos presentificados pela sua própria memória narrados ritualisticamente por ela.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento; Palavra; Espaço, Memória; Intérprete.

ABSTRACT

The article seeks to develop the idea of creating a memory space of the performer located between the movement and speech. We understand that the memory can be established in that integrates the gesture and expressed the sense of the word and the word when mentioned, is also accompanied by the meaning of the gesture. The research deepens the creation of the piece *O Amor e a Donzela no Teatro da Crueldade da Demanda do Santo Graal* directed by Maria Cristina Brito, which I was a performer. The memory of scenic spectacle movement developed in the space of the double intangible relationship found between sound and movement, between word and gesture, from the definition of the central theme of the text and structure of dramatic action in space. In the process of creating and assembling the show was necessary to study the possibilities of the body, towards the creation of the forms and intention in making every gesture. All body experiences are always related to the sense that the text evokes, from the definition of a symbolic space and time located a character and the events shown by its own memory ritualistically narrated by her.

KEYWORDS: Movement; Word; Space; Memory; Performer.

A ideia central deste trabalho relaciona a memória do intérprete a um espaço intangível localizado entre o movimento e a palavra. Acreditamos que é nesse espaço que o gesto encontra e expressa o sentido do discurso da palavra, podendo reforçar, ampliar ou contradizer esse sentido. Desse mesmo modo, a palavra quando evocada, também é acompanhada do sentido do gesto, que mesmo não estando em deslocamento no espaço físico, traduz uma

potência viva que pode acompanhar o sentido do discurso oral, ampliá-lo ou contrapô-lo.

A construção da ação dramática do espetáculo teatral *O Amor e a Donzela no Teatro da Crueldade da Demanda do Santo Graal*, dirigido por Maria Cristina Brito, se desenvolveu a partir da descoberta de um espaço intangível estabelecido pelo relacionamento entre os duplos: som e movimento, entre palavra e gesto. A partir da definição do tema central do texto se desencadeou um processo de escrita do corpo que se consolidou como memória no diálogo com o sentido da palavra.

As possibilidades de relações evocadas pela construção da dramaturgia cênica que se estabeleceram nos jogos de duplos auxiliaram a atriz (autora deste artigo) na construção dessa linguagem metafísica: palavra e gesto; tempo real e tempo primordial; intérprete e personagem. No espaço relacional entre os duplos, a intérprete encontrou a possibilidade de trabalhar dialeticamente a palavra e o gesto, expressando desejos e conflitos de seu personagem.

“Para conseguir elaborar essa linguagem o ator deve ser treinado como um atleta do coração, capaz de mostrar, através do corpo, a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias” (ARTAUD, 1995: 18). O corpo como elemento fundamental da concepção cênica se revela como agenciador do preenchimento do espaço. E nesse caminho se desenvolveu a pesquisa, como um processo de formal atletismo afetivo que se expressa em dimensões simbólicas.

No espetáculo a relação da atriz com os objetos que integram a cena constroem novos sentidos com base na criação de formas metafóricas, transformando-os em objetos simbólicos. É na relação com esses objetos que o ator se expressa e cria formas afetando o espectador pela força e potência de suas imagens. O espaço é assim preenchido por uma ambiência ritualística, de imagens míticas e simbólicas. O corpo do ator se desvela como potência dessas imagens que são constantemente alimentadas e expressas pelos diferentes sentidos explorados no texto, construídos em diferentes espaços e realizados num tempo que é sempre característico do ritual, um tempo cíclico que tem no fim de cada momento o seu próprio começo.

O processo de conhecimento das possibilidades do corpo do ator é um processo de experiência constante no trabalho de composição cênica e interpretação de um personagem. É a consciência dos movimentos que o corpo pode realizar, bem como a experimentação de possibilidades de variação desses movimentos valendo-se da aplicação de princípios da corporeidade, que definem a qualidade técnica e o rigor com que o ator se expressa.

Se a dança torna-se adulta em mim, se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual. À medida que trabalhamos, é preciso buscar a origem, a essência, a história dos gestos - fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma

técnica que é meio e não fim, pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista (VIANNA, 2005, p. 73).

A dança como linguagem corporal e por ter uma relação intrínseca com o espaço, pode trazer para o intérprete a eficiência, o rigor e a memória do conjunto que integra a cena. Ao mesmo tempo em que o trabalho é construído, o rigor é elemento fundamental para a realização do diálogo com o espectador, pois é o rigor que evidencia a necessidade da ação do personagem e simultaneamente estabelece a sua coerência interior.

Desta forma, disponibilizar o corpo do ator para a cena teatral é um processo que pode se desencadear junto ao desenvolvimento de musculaturas afetivas, visto que os afetos podem ser considerados os impulsos primordiais para as ações. Segundo Klauss Vianna:

Aos poucos, todos percebem que a expressão não está necessariamente relacionada com as formas que estamos habituados a ver e reproduzir. Ao contrário: a origem do movimento expressivo está nas musculaturas mais sutis e profundas que, uma vez captadas e compreendidas, não devem ser esquecidas ou perdidas. São essas musculaturas que dão expressão vital ao corpo (2005: 137).

As musculaturas mais profundas do corpo do ator devem ser preparadas para entrar em ação desencadeando imagens primeiras que se relacionam aos afetos e que se expressam esteticamente na cena dando sentido e forma ao personagem. Assim, como nos indica Artaud, o ator, atleta do coração, é um duplo: “Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa a sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um duplo, como o Kha dos embalsamados do Egito, como um espectro eterno onde se irradiam as forças da afetividade” (1999: 153).

Especialmente em *O Amor e a Donzela no Teatro da Crueldade da Demanda do Santo Graal* a personagem conta sua história presentificando em seu corpo o duplo de outros personagens da novela de cavalaria: a ama, que expressa a ideologia aristocrática medieval; seu amado Galaaz, que expressa as convenções de um cavaleiro obediente à ordem hierárquica da cavalaria da época. Uma terceira personagem também personificada pela donzela é a narradora, sacerdotisa de todo o ritual cênico, a figura que inicia o ritual informando o espectador sobre a história. Ela é ao mesmo tempo a figura que narra os fatos e a profetisa da essencialidade da vida. No espetáculo várias memórias dialogam habitando a memória corporal e afetiva da intérprete. A partir dos afetos ocasionados pelo envolvimento com a cena que a atriz presentifica o texto através da voz e do corpo, do gesto e do silêncio, da fala e da imobilidade.

As relações de sentido atravessam o discurso construído no espaço com a sintaxe estabelecida entre os movimentos e as palavras da sacerdotisa. Constituem com os objetos simbólicos como o cálice, a espada e o punhal, um diálogo que se estrutura em imagens que, por sua vez, apresentam uma natureza de caráter primordial construída durante toda a encenação.

Assim, as nuances afetivas que marcam o espetáculo estão expressas em momentos diferenciados, sendo portanto, fundamental o aprofundamento do sentido de atletismo afetivo proposto por Artaud:

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro (1999: 154).

Para Artaud, o exercício concreto do que a princípio observamos como abstrações, as paixões, se realiza através do conhecimento e do domínio da respiração. Para o autor, “[...] se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento” (1999: 155). Nesse sentido, o afeto e a musculatura afetiva do ator se integram na atividade respiratória, símbolo da própria vida: “[...] é que se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desabrochar” (ARTAUD, 1999: 155).

Assim como Artaud, Klauss Vianna também chamava a atenção para a percepção de musculaturas mais profundas, as quais chamava de musculaturas da emoção. Para Vianna (2005), o exercício consciente da respiração, a penetração profunda do ar no corpo era o primeiro passo em direção a harmonia interna que qualificava e trabalhava a musculatura afetiva. A forma era apenas consequência das dinâmicas produzidas no espaço interno. Nesse sentido, a respiração poderia evocar os espaços de transição de uma emoção para outra e ainda os estados onde o conflito de emoções se presentifica. É nesse sentido que o ator conquista uma coerência no desenvolvimento da cena que faz com que a repetição seja apenas um dos instrumentos para a construção da memória.

Esse jogo de transição de emoções se expressa em formas que circulam no espaço em consonância com os afetos evocados. Essa transformação ritual do corpo vai modelar um espaço que transita entre o nascimento e o fim, entre a criação e a morte. Esse espaço com sua natureza mítica se expande ou se contrai em um movimento de natureza cosmogônica ou escatológica.

No espetáculo aqui analisado, o domínio da técnica do corpo definida como o desenvolvimento de ações eficazes que produzem o sentido discursivo de comunicação, é envolvido por uma natureza mítica que abrange o sentido da escatologia e da cosmogonia.

Segundo Mircea Eliade (2006), mesmo nos mitos escatológicos, o fato mais importante não é o fim, mas a certeza de um novo começo, sendo esse recomeço, a réplica de um começo absoluto, a cosmogonia. Segundo o autor:

Efetivamente, para o homem das sociedades arcaicas, o conhecimento da origem de cada coisa (animal, planta, objeto cósmico, etc) confere uma espécie de domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer no futuro. Poder-se-ia aplicar a mesma fórmula a propósito dos mitos escatológicos: o conhecimento do que ocorreu ab origine, isto é, da cosmogonia,

proporciona o conhecimento do que se passará no futuro. A “mobilidade” da origem do Mundo traduz a esperança do homem de que seu Mundo estará sempre lá, mesmo que seja periodicamente destruído no sentido estrito do termo. Solução de desespero? Não, pois a ideia da destruição do Mundo não é, no fundo, uma ideia pessimista. Por sua própria duração, o Mundo degenera e se consome; eis por que deve ser simbolicamente recriado todos os anos. Foi possível, contudo, aceitar a ideia da destruição apocalíptica do Mundo, porque se conhecia a cosmogonia, ou seja, o “segredo” da origem do Mundo (ELIADE, 2006: 72).

Nessa perspectiva de uma escatologia cosmogônica o espetáculo se constrói buscando a expressão de formas que dialogam com as palavras em transições afetivas pelas quais passa a personagem sacerdotisa do ritual. Assim, percebendo as nuances do personagem apropriadas pela memória do corpo do ator, as palavras ressoam como a própria musicalidade da encenação.

Dessa maneira, a linguagem gestual se transforma num processo de continuidade que tem no fim de uma sequência ou partitura, o início da sequência seguinte que pode se desenhar no espaço como continuidade ou como ruptura. A ruptura ou continuidade é desencadeada pela transição e pelo sentido ritual sempre presente nas ações executadas. O caráter simbólico dessas ações se evidencia no uso dos objetos e na maneira como tudo se desenha no espaço através do movimento.

A perspectiva escatológico-cosmogônica das ações, a continuidade ou ruptura, enfim, a natureza do gesto e de sua realização estão inseridos no universo mítico do nascimento do amor que tem ritualisticamente sua morte anunciada. Morte que apresenta uma transcendência pela perspectiva de apresentação de um novo início. Início que compreende a nova ritualização da encenação da descoberta do sentimento amoroso e que é a própria realização do fenômeno teatral como um duplo ritual e mítico da vida.

Nesse contexto de natureza universal, a obra se atualiza a cada encenação, pois, inaugurando em cada espetáculo os significados expressos entre o movimento e a palavra, transforma o fazer teatral num constante ato de criação. Em cada momento que o ator encontra o espaço de expressão entre o movimento e a palavra, já anuncia a sua própria morte, desvelando o nascimento de um novo espaço entre um novo movimento e uma nova palavra. Ritual eterno da arte da interpretação.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. 3ª Ed. São Paulo: Summus, 2005.