

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
DIREÇÃO TEATRAL
MEMORIAL – PET – 2017
Aluno: Felipe Vieira Valentim – DRE: 114063891

MULHERES DE PAPEL

Texto e direção de Felipe Valentim.

Orientação: Professor Dr. Daniel Marques da Silva.

**Rio de Janeiro,
Dezembro/ 2017.**

Rascunhando inícios

Mulheres de papel é um exercício feito de retalhos, colagens e recortes de recortes. Um mosaico que tem por objetivo único expor o corpo em cena para falar das violências que o cercam. Corpos femininos que compartilham experiências e modelam dramaturgicamente os textos retalhados e trazidos para a sala de ensaio. À direção, coube apenas a sensibilização do olhar. O "lugar de fala" é delas; tinha que ser delas. Assim o projeto apresentado na XVII Mostra de Teatro da UFRJ¹ já nascera com dois desafios: 1. Testar o ofício da direção como território da sensibilização, desfazendo hierarquizações na concepção do espetáculo; e 2. Entender esse lugar do outro e de que forma ele molda a sua própria experiência.

Tendo-se o realismo fantástico como base para criação, o exercício esteve debruçado sobre a investigação de imagens a partir de três fontes (linguagens) distintas: a palavra (texto - verbo), a dança (movimentações, ritmos, deslocamentos) e a música (voz - musicalidade). O fantástico aqui é entendido como nas palavras de David Roas (2014, p. 32), uma das instâncias que “[...] manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar”. Apropriamo-nos de tal passagem para instigar a criação de imagens que poderiam surgir deste confronto, destacando, portanto, a potência deste discurso estético que surge em uma “[...] relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade (entendida como uma construção cultural)” (REIS, 1980, p. 6 *apud* ROAS, 2014, p. 46).

Selecionamos, como ponto de partida, a dramaturgia *A dama do mar*, do norueguês Henrik Ibsen e a adaptação de mesmo título realizada por Susan Sontag. Nossa proposta inicial objetivou a releitura do clássico em seu apelo imagético, entrelaçando-o à mitologia nórdica (raízes escandinavas inerentes ao próprio dramaturgo em questão) para, em seguida, agregar vertentes do fantástico. Convém ressaltar que privilegiamos o fantástico no contexto latino americano para estabelecer uma leitura crítica sobre a violência contra os corpos feminizados². Tal escolha se deu não só por alusão ao contexto ditatorial que impulsionou diversas produções literárias desta estética na América Latina, mas também por notar que tanto os traços de Borges e

¹ Apresentado nos dias 07, 08 e 09/11 na Escola de Comunicação da UFRJ.

² Vocábulo escolhido para abranger a potência do ser/ sentir-se feminino também reverberado por corpos que não se adequam às normatizações estabelecidas pelo discurso dominante.

de García Marquez, quanto os de Allende deixam subentender um “estado de alerta” que marca a trajetória dos personagens.

As seis personagens da narrativa *Mulheres de papel* são dotadas de sutis singularidades; cada uma possui relações muito específicas não só no enredo, mas também com as variações do tempo e espaço da narrativa. Convém ressaltar que a dramaturgia apresenta uma abertura à mescla autobiográfica, no intuito de buscar um ponto de encontro entre ator e personagem. Com isso, procuramos experimentar estados corporais e a vivência de cada personagem/narrador em cena. O processo privilegiou a experiência do “ser/sentir-se feminino”, narrada por cada atriz, para composição de um espetáculo cuja temática é a violência simbólica e o tratamento do corpo como objeto. Os relatos pessoais ampliaram a dimensão crítica da narrativa, que teve por escopo o desajuste entre o mundo representado na peça e o mundo como o conhecemos.

[...] o fantástico é um modo narrativo que provém do código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transformação, uma transgressão desse código: os elementos que povoam o conto fantástico participam da verossimilhança própria da narração realista e unicamente a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável é que marca a diferenciação essencial entre o realista e o fantástico (ROAS, 2014, p. 54).

Ou seja, a opção pela estética embebida de fontes latinas se dá, desta forma, através do jogo de percepção: mecanismos de uma expressão artística que se destaca no meio dos processos ditatoriais entre as décadas de 1960 e 1970, na América Latina; o fantástico é delineado como forma de resistência e imaginação em período de extremos.

Destacamos tais influências, no que concerne à exploração do universo maravilhoso, das reconfigurações de tempo e de espaço, além da inserção de corpos estranhos materializados em contextos predeterminados. Contamos com quatro atrizes, um ator e um músico, em cena, para dar corpo, voz e movimento à narrativa. Nossa intenção foi destacar as músicas, as cores, a dança e os modos de narrar que permeiam a imaginação em confronto com toda rigidez de uma cena “natural”. Optamos por um espaço em semiarena, de modo a ampliar a visualização e explorar melhor as técnicas de movimentação em cena.

Durante a escrita da narrativa, foi necessário contaminar a dramaturgia base, *A dama do mar*, com outras duas: *O pato selvagem*, do mesmo dramaturgo, e *Deirdre of the sorrows*, do irlandês John Millington Synge. O mosaico de referências esteve respaldado pelo manifesto *Em vista de uma prática Ready-Made*, do grupo francês

*Claire Fontaine*³. Cada referência foi reunida, de modo a destacar diferenças na maneira de se compreender o corpo como um espaço e como um objeto em uma sociedade desigual e violenta. À cena foi incumbida a releitura das incertezas que se impõem ao cotidiano, explorando o imaginário do espectador como meio de exaltar a importância das diferenças e do combate à violência simbólica imposta aos corpos estranhos pela ordem econômico-social.

Na sala de ensaio, uma aldeia de mulheres surgiu. Recortes de jornais, transcrições de entrevistas, toda e qualquer informação referente à violência contra um corpo feminizado, nos serviram de matéria dramaturgica. Quebras no plano da fábula foram importantes para distanciar tais relatos.

Observemos tais desdobramentos.

Caminhos ensaiados: o corpo, o estranho e o *Ready-Made*

A pesquisa de Silvia Federici (2017) sobre mulheres, corpo e acumulação primitiva, publicada com o título *Calibã e a bruxa*, foi o fio de costura para os retalhos que formaram a nossa dramaturgia. Federici nos propõe a releitura dos desdobramentos do capitalismo (passado e presente) pela perspectiva feminista. Um dos pontos abordados pelo estudo da historiadora, e que se manifesta de modo mais intenso nas cenas arquitetadas, foi o tópico “Colonização e Cristianização”. Neste ponto, Federici apresenta um estudo sobre o Novo Mundo: a mulher bruxa no continente americano.

A história do corpo e da caça às bruxas que apresentei é baseada em uma hipótese que pode ser resumida na referência a “Calibã e a bruxa”, personagens de *A tempestade*, símbolos da resistência dos índios americanos à colonização. A hipótese é precisamente a continuidade entre a dominação das populações do Novo Mundo e das populações da Europa, em especial as mulheres, durante a transição do capitalismo. Em ambos os casos, populações inteiras foram expulsas de suas terras pela força, houve um empobrecimento em grande escala e campanhas de “cristianização” que destruíram a autonomia das pessoas e suas relações comunais. Também houve uma influência recíproca entre dois processos, por meio do qual certas formas repressivas que haviam sido desenvolvidas no Velho Mundo foram

³ A *Claire Fontaine* é um coletivo de arte de Paris, criado em 2004, formado pela italiana Fulvia Carnevale e pelo inglês James Thornhill. A autora furtou o seu nome de uma marca popular de cadernos escolares e diante disso declarou-se um *artista ready-made*.

transportadas para o Novo e depois reimportadas para a Europa (FEDERICI, 2017, p. 380).

A história de violência e opressão, que a colonização nos fornece, traz também a possibilidade de pensar a aldeia, em *Mulheres de papel*, como um corpo prestes a ser invadido, violado. A colonização da América Espanhola, por exemplo, é reverberada na cena, sobretudo no que tange à exploração das riquezas naturais, as resistências do povo colonizado e a demonização da cultura local para promover a expansão do Cristianismo: “destruí-los ou proibir seu culto era uma forma de atacar a comunidade, suas raízes históricas, a relação do povo com a terra e sua relação intensamente espiritual com a natureza” (FEDERICI, 2017, p. 394).

Em cena, temos um grupo de mulheres que cultua a Grande Mãe e a ancestralidade. Na aldeia, a relação de confiança entre elas é abalada apenas quando a obsidiana, um amuleto de proteção, é roubada. Logo, elas tomam ciência da invasão que se aproxima. O clima de tensão e incerteza paira sobre toda a cena. A aldeia-corpo remete à metáfora de Federici (2017, p. 402): “Na fantasia europeia, a América em si era uma mulher nua, sensualmente reclinada em sua rede, que convidava o estrangeiro branco a se aproximar”.

A imagem do “estrangeiro” é mencionada na cena, causando determinada ambiguidade. Partindo da dramaturgia base, *A dama do mar*, o estrangeiro que povoa as lembranças de Ellida foi desdobrado em dois para *Mulheres de papel*: é o colonizador que chega pelo navio espanhol e viola corpo dela, mas também é refletido na figura do Estranho que circula em volta da aldeia, não pertencendo a lugar nenhum.

Não se sabe qual é o pertencimento desta figura estranha que não é macho e nem fêmea, estando em um entre-lugar. Existe uma identificação entre o Estranho e Ellida mais pelo sentimento comum de “desajuste” que pelo desejo propriamente dito. Na sala de ensaio, entendemos que a melhor forma de conferir uma leitura à figura ambígua seria através da metáfora animal. Assim, o ator que deu corpo à pesquisa da personagem não só rapidamente identificou a ambiguidade como um caminho de leitura, como investiu em três animais para compor a corporeidade dele: Nas primeiras cenas, ele se apresentava como um pássaro; depois, um tigre; e, por último, uma serpente.

Apesar de não pertencer a lugar nenhum, resquícios de um corpo feminizado surgiam em cena. Ele expressava identificações com aquela aldeia e, diferentemente do seu oposto, queria uma vida harmoniosa e coletiva com elas. Durante o processo,

optamos por aproximar a figura do Estranho de uma travesti como forma de trazer para cena outra potência política de um corpo feminino. A composição de Charles Aznavour, *Comme ils disent*, coube como base para a criação de um discurso, não da travesti em si, mas da sensibilização de um corpo pulsante, ressignificando a si próprio enquanto suporte de significados.

Da mesma forma, a personagem Ellida abriu-se a ressignificações. Em 1998, a estadunidense Susan Sontag adaptou a peça clássica do norueguês Henrik Ibsen – que discute o papel da mulher na sociedade por meio da história da protagonista supracitada; ela é uma personagem dividida entre um casamento tradicional e um desejo antigo de render-se à paixão por um marinheiro desconhecido – especialmente para o encenador, o também estadunidense, Robert Wilson. Na obra de Sontag, observamos que os acontecimentos da trama se concentram ainda mais no processo de figuração da personagem principal.

Na proposta da dramaturga, o simbolismo presente na obra de Ibsen é intensificado: todos os personagens circundam não só a personagem central, como também é pressuposta uma imagem poética de um quadro; "uma série de quadros frontais, desenhando-se o perfil da personagem principal pelo recurso a elementos metafóricos que a ligam ao mar e à ânsia de liberdade", tomando as leituras de João Cícero Bezerra (2015) como suporte.

Nossa base esteve diretamente ligada à adaptação de Sontag, porque objetivava trazer a formação de um "eu" para propor situações na sala de ensaio. Um "eu" firmado em raízes flutuantes, que busca um pertencimento, um lugar, uma voz. Explorar o imaginário pelas metáforas que compõem a subjetividade; a formação do ser humano formado pelo seu caráter plural.

Tais recortes e interpretações nos abriram um universo de possibilidades para rascunhar formas de resistências e (re)existências enquanto sujeito marginalizado, enquanto corpo-outro, em uma cultura opressora. Tendo-se o fantástico como propulsor, exploramos o reconhecimento de si e do outro, como resposta a uma comunicação perdida em tempos de extremos e de predominante violência aos "corpos estranhos", resgatando as bases de um diálogo necessário ao convívio social. Desta forma, a costura que a pesquisa de Federici (2017) nos fornece une os retalhos de nossa investigação, destacando a resistência como política de existência.

A caça às bruxas, porém, não destruiu a resistência dos povos colonizados. O vínculo dos índios americanos com a terra, com as religiões locais e com a natureza sobreviveu à perseguição devido principalmente à luta das mulheres, proporcionando uma fonte de resistência anticolonial e anticapitalista durante mais de quinhentos anos. Isso é extremamente importante para nós no momento em que assistimos a um novo assalto aos recursos e às formas de existência das populações indígenas. Devemos repensar a maneira como os conquistadores se esforçaram para dominar aqueles a quem colonizavam, e repensar também o que permitiu aos povos originários subverter este plano e, contra a destruição de seu universo social e físico, criar uma nova realidade histórica (FEDERICI, 2017, p.).

Descobrir em si os mecanismos de resistências: uma forma de mergulhar da pluralidade do que se é. O manifesto publicado pelo grupo *Claire Fontaine* destaca o caráter plural que permeia a política do ser. Ponto que se expande para o objeto artístico: um múltiplo em si. Investir na coletividade como estratégica de criação e descoberta deste “eu” que se firma em raízes flutuantes implica uma automática desestrutura que rege não só os artistas da cena, mas também os elementos que compõem a própria cena. Federici (2017) salienta que a resistência se manifesta na reafirmação de si: resisto pelo que sou. *Claire Fontaine* (2016, p. 12) destaca a resistência pela coletividade: “a construção de si mesmo sempre foi uma tarefa coletiva, uma questão de interferência e resistência, da distribuição de competências e da divisão de tarefas”.

Esta é uma das premissas para se defender a sobreposição do múltiplo ao individual na criação artística. O grupo francês prega a descontextualização do objeto, pois é necessário que o espectador adentre o “[...] metafísico terreno baldio que se estende entre as metáforas e as metonímias” (CLAIRE FONTAINE, 2016, p. 36). O autor do *ready-made* é, nas leituras do grupo, “[...] aquele que se coloca, humildemente, a escutar a potência, contida em cada objeto, em se tornar obra de arte, ele é o príncipe encantador que supostamente acorda a beleza adormecida no artigo industrial” (*idem, ibidem*).

É com base nestes pressupostos que atentamos para o novo originado a partir dos retalhos que compõem nossa dramaturgia. Nunca foi intenção espetacularizar a montanha de referências que integra *Mulheres de papel* como um quebra-cabeça a ser montado pelo espectador que consegue identificar cada uma delas. O interessante é o que tal multiplicidade pode nos proporcionar e as várias perspectivas que ela abre para se fruir uma criação fragmentada.

O mosaico dramático também recorreu à metáfora do pato selvagem de Ibsen, apresentada em obra de mesmo título. Além do jogo mentira/verdade que a

metáfora nos permitiu explorar, utilizamos um recurso mais óbvio, o animismo, também fruto da pesquisa na sala de ensaio: a metamorfose de uma das personagens no animal que, ao perceber a morte próxima, mergulha o mais fundo que pode, prendendo-se nos juncos e em tudo o que encontram nas profundezas para nunca mais subir.

A versão de Sontag para *A dama do mar*, de Ibsen, também nos apresenta um interessante ponto de partida: no início da primeira fala de Ellida, a personagem se compara a uma mulher-foca⁴ que fora aprisionada no mundo dos humanos – imagem que não está na obra de Ibsen. Essa ideia de uma mulher-foca que ficou perdida do seu grupo, que teve de se acostumar a uma vida humana resignada ao casamento, perpassa toda a estrutura da adaptação. Assim, a releitura de Sontag lança um tom antinatural à relação de Wangel e Ellida, nos aponta Bezerra (2015). Essa antinaturalidade é fundamentalmente crítica, pois é contrária à obra de Ibsen. A dramaturga não aceita o final adocicado e aclimatador dado a Ellida. A Ellida de Sontag também não vai embora com o estrangeiro – que surge também em *Mulheres de papel* como uma extensão de si mesma (recurso que Sontag constrói através da enunciação de duas falas cindidas em Ellida) –, entretanto não é transformada por uma liberdade artificial como na obra do dramaturgo norueguês. Ela sente o arrependimento de ter continuado dentro de seu casamento. “Ellida: Não cometi um erro? Hartwig: Que pergunta, minha Ellida. Minha esposa. Minha vida. Pelo Contrário. Você aprendeu a se aclimatar. Você... evoluiu” (SONTAG, 2013, p. 64).

Tomando-se o corpo como um espaço de expressão do simbólico, é possível perceber que diversas manifestações violentas são impostas diariamente, seja física ou psicologicamente, seja nas esferas política, econômica, ou cultural. Desta forma, buscamos em nossa proposta a explicitação de si como parte da criação cênica, valendo-se da experiência dos atores em mescla às personagens pré-concebidas da dramaturgia, com vistas à exploração das inquietações cotidianas e dos medos que ameaçam o corpo dentro de uma determinada ordem social.

Seguimos com base na desconstrução de toda ordem imposta pela cultura patriarcal, que assujeita corpos e modos de ser a modelos cristãos e econômicos. Nossa proposta permanece buscando a desconstrução de uma arqueologia da opressão de maneira a ressignificar o próprio corpo enquanto objeto receptáculo e reproduzidor de agressões, estereótipos e preconceitos.

⁴ Como um ser de origem distinta, animalésca; capaz em viver em ambientes distintos: na terra, como os homens e no mar, como um ser marítimo. Uma metáfora para uma humana anfíbia.

Assim, esboçamos o início do nosso percurso com a recriação de um "xamanismo matriarcal", privilegiando-se a sabedoria ancestral e a vida em bandos. Desta forma, exploramos o desequilíbrio do grupo frente a uma iminente ameaça de invasão por nobres e caçadores. Explorar a tensão que o medo e a insegurança nos impõem é uma maneira de transpor para cena as violências que nos cercam na contemporaneidade e as maneiras de se resistir a elas.

Os retalhos de experiência

Julho. Começo de um processo. Três encontros por semana, com quatro horas de duração cada, marcaram o início desta etapa. Sem textos e sem fragmentos, começamos a partir de nós mesmos: compartilhando nossas visões de mundo, nossas formas de ler a vida, nossos amores, nossos privilégios, nossas descobertas, nossas saudades, nossas decepções, nossas perdas, nossas tristezas, nossas dores...

Aos poucos, fomos descobrindo maneiras de nos desnudar e de enfrentar as nossas vaidades. No ritual estabelecido para cada começo de processo, encontrávamos uma forma de estar em contato com o nosso íntimo. Pequenas descobertas ganhavam coloridos fortes. Ali, tínhamos uns aos outros. Era preciso estabelecer esta confiança e buscar – não somente em si, mas naquela união – alguma forma de (re)existência.

A pesquisa foi iniciada a partir de uma investigação do canto. O interesse era buscar um canto interior; um som que brotasse do íntimo e estimulasse a movimentação. Para atingir tal ponto, evocamos, primeiramente, o silêncio como forma de concentrar a escuta interior... Ouvir os batimentos, os nervos, as correntes sanguíneas. Depois, lentamente, a escuta foi se expandindo para o externo, os sons ambientes: do ranger das portas às folhas que se sacudiam com os ventos nas árvores. Começávamos a produzir a nossa própria música. Uma música particular, íntima.

Articulações entre "voz" e "som" (estímulos sonoros materializados) foram fundamentais, pois o canto, e a musicalidade a ele associada, operou como um importante veículo para a escuta de si, ampliando a consciência corporal e a percepção da sonoridade / experiência sonora. Exercícios de respiração, da dança e dos ritmos dos corpos marcaram os rituais que inventamos.

Victor Turner (2015) destaca o valor da experiência no momento do processo experimental (experimentar o outro em seu contexto cultural; viver os símbolos daquele rito, não como fetiche, mas como modo de compreensão do quanto aquilo também

desempenha significados que atravessam diferentes experiências). O antropólogo atenta para a necessidade de se adquirir um conhecimento estrutural mais profundo, em reciprocidade, "[...] na busca de tarefas comuns e de rara transcendência imaginativa de tais tarefas" (TURNER, 2015, p. 144). Aos poucos percebíamos que a nossa música era um outro em nós. Um outro que nos permitiu criar um espaço; um espaço demarcado para dar evasão àquela música.

"Que tribos matrilineares vocês conhecem?", "Que particularidades delas tocam vocês?", "Vocês conhecem (ou imaginam) que regras (ou políticas) regem o convívio e a troca entre os membros desta tribo?", "Como viver essas imagens (esses signos) tão distantes de nós?"... Perguntas presentes no caderno de direção: estímulos para a criação daquela aldeia sutilmente detalhada por cada parceiro do processo de criação. E, nesta aldeia, o canto crescia e ganhava materializações; nós buscamos o canto do corpo em fases correspondentes ao ciclo vital das personagens: a criança, a jovem, a mãe, a guerreira e a anciã. A experiência ritualística trazia não só as ressonâncias do corpo, mas os arquétipos e os ritmos dos corpos dançantes. As batidas surdas, na sala de ensaio, entrelaçaram arte e vida através do rito.

Nosso rito era variado: ia do acender incensos ao entoar cantos em danças circulares; do chorar perdas e abusos ao criar orações que externalizassem necessidades daquele momento presente (fossem de ordem material ou sentimental). Sujeitos aos estímulos sonoros, criamos partituras desenhadas em contextos extracotidianos. Que possibilidades e disponibilidades podem nos oferecer o material levantado?

Gilberto Icle (2010), a partir de estudos realizados sobre o trabalho com *clowns*, nos oferece caminhos importantes no que tange à inversão das relações entre "fazer" e "compreender" na tomada de consciência da ação extracotidiana. Nosso trabalho não envolvia a linguagem clownesca; mas foi necessária a apropriação do raciocínio apresentado pelo teórico de modo a atentar "como compreender se torna fazer em pensamento, na medida em que fazer se torna compreender em ação" (ICLE, 2010, p. 35). Tal caminho se fez necessário uma vez que precisaríamos vislumbrar uma forma de converter em matéria cênica todos os recursos que a prática ritualística estava nos proporcionando.

[...] qualquer pessoa no cotidiano realiza ações que, eventualmente, podem conduzir o observador ao riso ou à comoção. No entanto, o que as diferencia é o fato de que no cotidiano tais ações não possuem uma intencionalidade. A dimensão extracotidiana solicita uma apropriação dessas ações para torná-las

cênicas, e o mecanismo da consciência que realiza essa apropriação constitui-se num conhecimento específico e possui idiossincrasias (ICLE, 2010, p. 38).

Através das leituras realizadas sobre o trabalho de Piaget a respeito do mecanismo de "tomada de consciência", Icle (2010, p. 55) entende que o trabalho do ator pode ser definido ao se experimentar a consciência extracotidiana. Desta forma, criamos o nosso universo fantástico. Nosso espaço com leis e regras próprias; e com habitantes que se confundiam com tal espacialidade: eles eram a terra, o ar, a água e o calor. Assim, a aldeia da narrativa *Mulheres de papel* foi criada, exigindo um constante jogo de percepção, apreensão, disponibilidade e conscientização.

Para este percurso, nos interessava um corpo poético, pulsante, um suporte do sensível atravessado por sentir e sentires. Um corpo criador e criatura, produtor de signos e que explodisse em significados. "Como meus pés tocam o chão?" e "como todo o meu corpo se articula, durante a movimentação, a partir deste 'tocar'?". Associado a estas pequenas provocações, iniciamos um estudo a partir dos quatro elementos: terra, ar, água e fogo. Aos poucos, os estímulos eram inseridos no jogo cênico de modo a enfatizar um investimento na qualidade do "mover-se" que ali se estabelecia.

Turner (2015, p. 133), ao discorrer sobre o trabalho de Schechner, destaca que a *poiesis* é almejada em vez de *mimesis*; ou seja, privilegia-se o fazer, a vivência, em vez da cópia representativa: "o papel cresce junto com o ator; na verdade, ele é 'criado' por meio do processo de ensaio, que às vezes envolve momentos dolorosos de autorrevelação". As primeiras semanas de criação foram importantes para observar essa ocorrência em nosso processo: a interação entre o elenco, o modo de olhar, tocar, se mover... Ações vividas em contextos que os participantes criavam para si.

Buscamos juntos uma vivência, despidendo-nos de vaidades e racionalidades para que o corpo expressasse sua própria linguagem naquela interação. Estados de exaustão foram necessários, pois a racionalização, constantemente, invadia o processo e se manifestava na necessidade de alguns participantes em ter as etapas nomeadas e classificadas. Sempre que isso ocorria, retomávamos o início do ritual, investindo na metáfora apresentada por Icle (2010, p. 59) de um ator como xamã para apresentar o "[...] desvio de conduta do ator em prol de um comportamento menos racionalista".

Ademais, a temática da própria peça envolve narrativas de violência e agressão. Se o processo de criação fosse conduzido de modo integralmente racional, teríamos o potencial lúdico esvaziado e um exercício cênico reduzido à reprodução de "gritos de dor" ou "fases e imagens de desespero". Precisávamos do ritual para destacar o

potencial lúdico "do fazer criativo" ignorado pela excessiva racionalização e, também, para redescobrir a dimensão da vida, esquecida pela ocidentalidade.

No processo, tínhamos corpos narrando sua inserção em um espaço fantástico. A partir de então, um rico e vasto material foi produzido, destacando-se nosso foco principal: a história daquele corpo e suas relações com aquele contexto. Durante a experimentação, a importância da instabilidade, da insegurança, do estado "em alerta" foi destacada para não só poetizar uma existência, mas também mostrar suas fragilidades e incertezas.

Recuperar a ação ritual no teatro é um desafio importante de ser suplantado para a reconfiguração do teatro em suas materialidades específicas. Nesses termos, o jogo é um importante instrumento para devolver o ritual ao teatro. O isolamento tempo-espaço que o jogo permite instaurar, os estados de enlevo, de prazer e de ludicidade, situação de jogo e de poesia que o jogo desperta, a relação interpessoal que o jogo promove, e a sedução e o caráter estético inerentes ao fenômeno jogo configuram aspectos que aproximam jogo e ritual (SCHETTINI, 2012, p. 340).

A reflexão de Roberto Ives Abreu Schettini, acima apresentada, sintetiza nossa busca inicial na primeira fase deste projeto: destacar a vida e suas potências, expressando tais manifestações através da linguagem do corpo. Algumas improvisações foram estimuladas, de modo a destacar relações e o contato entre as partes daquele todo. A palavra, o verbo, não nos interessou nesta primeira etapa, apenas o movimento, as situações e a comunicação que a relação entre corpos poderia nos fornecer.

Assim, chegamos à segunda etapa do processo. Nesta fase, as narrativas pessoais das atrizes ocupavam um espaço importante no processo. Em um primeiro momento, as histórias foram narradas através do movimento. Em um segundo momento, poderiam ser acrescentadas apenas duas palavras (repetidas em diferentes intensidades) às partituras corporais que elas criavam. O tema para criação foi que elas contassem seus sonhos, suas perdas e, também, as violências e agressões já sofridas.

Como estratégia para unir relatos pessoais e ficção, recorreremos à marcação espacial como um significante simbólico. Inspirados na leitura de Matteo Bonfitto (2009) sobre o processo de atuação no teatro de Peter Brook, promovemos uma releitura do "tapete" brookiano descrito pelo pesquisador. Bonfitto (2009, p. 64) nos coloca que o tapete desempenha uma função que ultrapassa de maneira significativa aquela de determinar o espaço de ação cênica, pois "[...] adquiriu potencialidade simbólicas, funcionando assim como um elemento que cria um espaço através do qual o inesperado

e o desconhecido podem emergir. O tapete é ‘belo, calmo, digno. Ele permite uma concentração interior que leva a um estado menos nervoso. Nós atingimos uma calma trabalhada’”. Investigar as construções que permeiam este espaço vazio foi de especial importância, sobretudo se destacarmos os estímulos e o contexto da dramaturgia, que aos poucos foi introduzida, como situações preestabelecidas.

Mais do que ter uma função utilitária, o tapete preparou o ator para lidar com o vazio, e conseqüentemente espaços puderam ser criados não somente através de temas preestabelecidos, mas também por meio de ações corporais e vocais executadas por membros do CIRT: “Dentro do espaço vazio de Peter Brook, nada bloqueia a imaginação do espectador. Tudo é possível. Um gesto, um grito produzido por um ator é suficiente para criar um lugar, uma situação” (BONFITTO, 2009, p. 64).

Começamos por delimitar um pequeno espaço utilizando "toalhas de rosto" sobre o chão. Cada ator possuía a sua. A toalha era esticada e cada um deveria se debruçar sobre a sua e modificar a forma inicial dela. Investimos em exercícios de concentração, para, em seguida, introduzir estímulos, trabalhando a "vaidade" como tema daquela etapa. "Como administrar nossas rivalidades?", "Quem realmente é o meu rival?", "Que violências eu sou capaz de cometer?"... Tais perguntas foram postas no silêncio do momento e, cada um, no seu tempo, compartilhava suas frustrações em um único suspiro, comunicando-as somente através da modificação do formato no pequeno tapete.

Minutos depois, cada membro visitava os outros tapetes, tendo a limitação de uma palavra apenas para expressar o que aquela forma lhe comunicava. Larissa Elias (2012, p. 4) nos diz que "[...] o tapete aponta para um formato, mas é um formato que não define uma forma, e por isso oferece a possibilidade do jogo". Com isso, um jogo, no que tange à abertura da dramaturgia para a mescla autobiográfica, foi estabelecido. Narrativas particulares sobre os medos, os anseios, as rivalidades e as violências se somaram à história das personagens das mulheres da aldeia de *Mulheres de papel*.

Aos poucos, expandimos a área do tapete para a expressão dos corpos cênicos. Com fita crepe, desenhamos um grande retângulo e estabelecemos algumas situações para que os atores desenvolvessem sua criação. Insistimos na "perda" como tema principal. Um por vez adentrava aquele espaço e o contaminava com o seu corpo, sua energia. Estabelecemos como única regra que, o ocupante seguinte, deveria se permitir "deixar-se" contaminar pelos signos produzidos pelo ocupante anterior. Assim, teríamos signos em ressignificação alterados por afetos depositados naquela espacialidade. Um

estado de in-significância que, visivelmente, se desdobrava em criações que se sucediam.

Após o momento descrito acima, foi proposto que dois ocupantes interagissem por vez no referido espaço. Exploramos o movimento de modo a sugerir criações que transitassem da rivalidade à amizade, do dominante ao dominado, do rígido ao flexível... Posições que não deveriam ser pré-estabelecidas, mas se desenvolverem a partir da escuta para o jogo, pressupondo-se uma alternância entre elas. Além disso, duas palavras (repetidas em diferentes intensidades), para cada um, foram suficientes para a interação (no) ou fruição (do jogo).

Em setembro, o texto dramaturgico chegou à sala de ensaio. O trabalho com o "tapete" se intensificava, possibilitando-nos prosseguir as investigações sobre tal espacialidade simbólica e imaginária a partir das improvisações estimuladas pelas circunstâncias do texto *Mulheres de papel*. A narrativa e a fábula seguiram caminho dentro dos processos de exploração e estímulos sobre a criação de ritmos e gestos para compor coreografias, ações e vivências. Trechos da dramaturgia foram criados; outros, superpostos; e alguns outros, inventados.

Larissa Elias (2012, p. 21) nos sublinha a importância de "[...] encontrar na simplicidade do tapete um tipo de plenitude e de campo aberto para o acontecimento teatral, no fluxo das próprias experiências, [o experimento] foi se transformando num movimento de fixação da forma". O "tapete" foi também uma das nossas inspirações para a cenografia, nos moldes relatados por Brook (2000, p. 97), para o espetáculo *A tempestade*, no livro *A porta aberta*, "um campo livre para o jogo da imaginação". A cenógrafa de Brook, Chloé Obolensky, propôs um tapete de areia; meus parceiros de cenografia propuseram um tapete de folhas secas com pequenas concentrações de argila.

Tendo-se a espacialidade demarcada para o arranjo cênico, estabelecemos as improvisações para explorar técnicas vocais a fim de buscar modos de fala que correspondessem aos elementos dramaturgicos e à musicalidade da cena. Da mesma forma, desenvolvemos um estudo a respeito da ação com vistas ao "levantar das cenas". A pesquisa apresentada por Thomas Richards (2012), em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, nos permitiu traçar um arcabouço necessário para investigação em nossa sala de ensaio, sobretudo no que tange à concepção de "impulso" como elemento chave ao desenvolvimento das ações físicas. Tendo-se sempre em mente que, para Grotowski, "[...] o trabalho sobre as ações físicas é apenas a porta para entrar na

corrente viva dos impulsos, e não uma simples reconstrução da vida cotidiana” (RICHARDS, 2012, p. 119).

Desta forma, o jogo esculpido para nossa cena esteve ancorado na composição das partituras vocais e corporais necessárias à manutenção do ritmo ambicionado por nossa sequência de durações entre planos. Temos, portanto, o ritmo como articulador de intervalos, de partes, de fragmentos e não como simples produtor de uma sensação harmoniosa, nos diz Jacyan Castilho (2013). Intencionamos estimular os impulsos de que nos fala Richards (2012, p. 109), em relação à organicidade da cena, uma vez que “antes da ação física, existe o impulso, que empurra de dentro do corpo [...] Quando trabalhamos sobre os impulsos, tudo fica enraizado no corpo”.

E, destacando o ritmo como um articulador, a última etapa do nosso ensaio foi marcada por exercícios de coro e corifeu como um meio para se encontrar movimentos do corpo na articulação das cenas. A partir de estímulos musicais, música, dança e fantasia orquestrados, o quadro *Mulheres de papel* foi a aldeia-corpo que se pôs como narrativa das histórias de resistências e (re)existências.

Música, movimento, cenário e figurino: formas de narrar (re)existências

Em *O ator compositor*, Matteo Bonfitto (2013, p. 109) nos diz que o movimento “[...] seja enquanto 'deslocamento espacial', seja enquanto 'elemento plástico e, portanto, moldável', é constituído de elementos que, uma vez trabalhados, geram a ação. O movimento, nesse sentido, é um componente da ação, o seu substrato”. Partindo desta observação, investimos na desvinculação de qualquer elemento externo para mapear os signos produzidos desde as primeiras semanas de criação. Ora, iniciamos o trabalho partindo de uma descoberta dos impulsos, da “música interior” como maneira de descobrir qualidades outras do “mover-se”.

Fato é que, no decorrer dos ensaios, após a inserção de outros elementos, como as batidas surdas, as músicas celtas e andinas, as descobertas oriundas de uma interioridade do artista ficaram menos intensificadas para atender aos estímulos externos introduzidos. Precisávamos, portanto, esvaziar, pouco a pouco, tais influências para vislumbrar que tipo de comunicação estávamos produzindo, uma vez que, para Bonfitto (2013, p. 110) o movimento só se torna ação “[...] quando significa, quando representa algo, quando se torna signo”. O autor, em seguida, apresenta o que entende por movimento:

[...] definimos como sendo movimento todo elemento plástico ou moldável do corpo humano que pode também produzir um deslocamento espacial. O movimento contém elementos que, quando trabalhados, podem gerar ações físicas. As ações físicas, além de serem necessariamente psicofísicas e catalisadoras de elementos da linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função sógnica. Quando tais ações passam a particularizar um ser ficcional, seja como ser humano único e diferenciável, seja como integrante de uma classe social, profissional, tipo psicológico... podemos localizar, então, em tais ações, a presença de gestos (*idem, ibidem*).

Desta forma, resta-nos entender como trabalhar este detalhamento que configura o ser ficcional, fosse nos gestos desenvolvimentos por movimentações coletivas das mulheres na aldeia, na maneira como a líder-anciã manjava o cajado ao se deslocar pelo espaço, no modo de tricotar da Ellida "domesticada" logo na primeira cena, ou na maneira como todas as personagens rompiam com o tempo da fábula para trazer relatos (atravessado pelo "eu ator") de violências contra os corpos feminizados.

Decidimos, portanto, investigar as partituras corporais pertinentes à cada momento da cena, destacando as relações intratextuais que se apresentavam na construção dramática. Bonfitto (2013, p. 111) entende relações intratextuais como "[...] aquelas [relações] que estão contidas no 'texto' (obra), e que envolvem, por sua vez, elementos que 'tecem' a trama". Assim, o fazer dramático só completa na medida em que o espaço, o figurino, a iluminação, a música e a palavra se tornam participantes da criação dos retalhos que compõem este grande tecido.

No que tange à espacialidade de nossa criação, mencionamos que os tapetes brookianos influenciaram grandemente desde a concepção do espetáculo na sala de ensaio. Interessante é notar que a própria dramaturgia exigia um cenário vivo e atuante, que interagisse com as circunstâncias trazidas pela cena. O barulho e o cheiro das folhas, bem como a argila que conferia um cheiro de terra molhada ao espaço da cena, convidava o espectador a entrar naquele universo em um forte apelo sinestésico.

De maneira semelhante, exploramos como os atores se compunham ao sentir aquele cheiro, ao tocar a argila, e de que forma, inclusive, tais características intervinham na qualidade do movimento produzido. Em *Movimento total*, José Gil (2001, p. 116) nos afirma que

[...] um tal espaço contém sempre um sentido inconsciente que afecta a sua forma: o espaço das forças que rodeia o corpo do bailarino de uma espécie de território energético, resulta do que esse corpo exprime e do modo como o exprime; e nunca exprime tudo o que corresponde às suas possibilidades, quer dizer à sua potência de expressão.

Assim, explorar a potencialidade que aquele espaço nos permitia era um modo não só de acentuar o caráter épico de nossa criação, mas também fixar raízes e denotar as formas de pertencimento que cada personagem estabelecia com aquele local. Sabendo-se que, como assinala Gil, a expressão em si é sempre capaz dizer mais e menos do que está inscrito no exprimido, foi necessário reforçar a "pertença" e o verbo "ser" sobreposto sempre ao "sentir" na condução da criação artística.

Em se tratando da indumentária, destacamos a importância da função cenográfica deste elemento, fornecendo informações sobre o tempo e o espaço daquela narrativa. Contudo, promovemos um alargamento desta ideia, de modo a reforçar o "valor em si enquanto 'signo móvel'" deste recurso, como nos assinalada Bonfitto (2013, p. 112), sendo um "[...] produtor de significados, contribuindo assim para a produção de sentido do espetáculo".

A equipe de figurino se inspirou na paleta de cores das *Yabás*, do culto afro-religioso, na tentativa de uma maior aproximação com as referências culturais reverberantes desta cultura na nossa. Assim, as personagens em cena ganhavam ares de divindades que, associados ao efeito de magia produzido, deslocavam (e confundiam) não só as referências postas em jogo, como também a percepção das singularidades desenhadas por cada personagem.

Esta etapa do processo constitui, em parte, um ponto negativo da montagem, exigindo maiores contextualizações para que o espectador não se perca por completo nas linhas fragmentárias da narrativa. Igualmente, a iluminação deveria estar mais associada aos efeitos que o figurino permitia. As cenas de metamorfose humano/animal foram comprometidas, pois os recursos de composição disponibilizados na vestimenta necessitavam de sincronizações com as fontes luminosas para obtenção do efeito desejado. Nas apresentações ocorridas em novembro de 2017, pode-se dizer que a iluminação se limitou a marcar as quebras temporais e fabulares que a cena propunha.

A música foi um elemento de grande importância não só no processo, como também na própria cena. Nos ensaios, ela atuava como um elemento provocador de estados e sensações; na cena, ela esteve presente em todo o espetáculo, operando nos níveis intra e extradiegéticos para comentar e compor a narrativa apresentada. À princípio, foi de nosso interesse explorar, ao máximo, as possibilidades de relação entre música e movimentação, e também o descolamento entre tais elementos.

Por isso que, inclusive, o músico, que estaria em cena no espetáculo, só compareceu à sala de ensaio nas últimas nove semanas de ensaio. A única surpresa foi a substituição do estilo: antes, investíamos nas batidas surdas para investigar estados e qualidades de movimento; agora, tínhamos as cordas, o violão, como instrumento participante da cena. O susto inicial foi rapidamente substituído pela sensação de desafio: os momentos de concordância e de discordância entre as linguagens se mostravam visíveis e constituíam um aspecto bastante interessante na montagem.

Porém, uma maior independência dos movimentos em relação ao som poderia ter sido maior explorada, caso o tempo de pesquisa e preparo fosse ampliado. Uma das coreografias foi levantada ao som do violão e o resultado foi bastante óbvio: uma cena ilustrativa. Apesar deste desvio, a música nos auxiliou no trabalho com as variações rítmicas: a palavra explodia sua musicalidade nos trechos de poesia; a música, em contraponto, comentava as tensões que circundavam a cena. E, quando a palavra rompia com a própria poesia (cenas do distanciamento documental), a música era silenciada.

Tudo operava como um jogo de sucessões, alternado ora a co-ocorrência entre palavra e música, ora entre palavra e silêncio. E no que tange à presença da palavra, pode-se sublinhar, conforme Bonfitto (2013, p. 118): "a palavra é o ponto de chegada de um percurso que parte dos movimentos, mas pode também ser um elemento gerador de movimentos e ações. A relação entre palavra e movimento é vista, portanto, em duplo sentido". Assim, cabe pensar como este duplo sentido se dá e ocorre em nossa cena.

Retomando as conceituações de movimento, José Gil (2001, p. 85) nos pontua que a convergência entre as instâncias (palavra e movimento) não se produz, antes "a divergência das séries vai-se acentuando ou antes, adquirem uma autonomia e uma intensidade acrescidas". É de nosso interesse não destacar a impossível convergência entre movimento e palavra, mas ficar atentos ao duplo sentido que a nossa poesia da cena articulava.

De um lado, tínhamos a poesia que sem a construção dos movimentos (e a personalidade de cada atriz), pouco tinha a dizer em termos cênicos; de outro, tínhamos a movimentação, dotada de certa independência em relação à palavra, mas, se totalmente recortada daquela contextualização, deixava muitas aberturas a uma cena excessivamente abstrata. Portanto, seria necessário propor uma harmonização do conjunto heterogêneo, que se apresentava, a partir dos ritmos.

[...] esta diferença diferencia-se cada vez mais porque o ritmo do movimento dançado se relaciona com o ritmo do fluxo de palavras com aquilo que faz sobressair a singularidade da outra série. De onde uma continuidade das distâncias ou das diferenças entre as séries. O ritmo assegura as distâncias na continuidade, permitindo o movimento de diferenciação sem ruptura, modulando o tempo, a velocidade, a distância interna aos intervalos, sem destruir a linha de fluxo da energia (GIL, 2001, pp. 86-7).

Era necessário orquestrar tais articulações: a poesia, aqui, é um corpo de imagens que necessita de um corpo cênico para desenhá-la no percurso da cena. O corpo cênico, por si só, carrega suas próprias imagens e compõe outros durante o processo de criação. A tarefa de articular as duas imagens, que se retroalimentam e estabelecem relações de apropriação, ainda permanece no pós-espetáculo, para todos os seus participantes; mas também, ela nos destaca a importância do corpo múltiplo apontado pelo manifesto de *Claire Fontaine* (2016): a pluralidade que habita os corpos formam o todo coletivo harmonizado pelas singularidades. *Mulheres de papel* é um emaranhado de muitas partes que necessitam ser orquestradas; é um corpo múltiplo que se coloca como criador e criatura de corpos marcados pela violência em uma sociedade de extremos.

Encerrando este caminho para a abertura de novos caminhos

O ser humano é um sujeito social e político, tendo o corpo como ferramenta para dar forma às relações sociais. No corpo reside a subjetividade materializada, portanto todas as manifestações que o envolvem devem estar em conformidade com os pilares da sociedade, ou seja, com o discurso hegemônico. Desta maneira, os sujeitos transgressores são oprimidos e marginalizados. "Nossos corpos são cruzados por relações de poder e nossos devires são orientados pelos meios através dos quais nos opomos a este poder ou nos colocamos ao seu fluxo" (CLAIRE FONTAINE, 2016, p. 12). *Mulheres de papel* está situada nesta encruzilhada.

Teatro não é um exercício sobre si, mas um exercício de alteridade. É entender como este outro te afeta e como você se deixa afetar pelo outro. *Mulheres de papel* é um exercício que ambiciona este lugar, um lugar de troca, do ensaiar-se no presente da ação enquanto ser in-significante, da partilha de um sensível escrito no cruzamento da estética e da política.

É um experimento que expõe como denúncia, e sem messianismo, as formas de violência que assujeita corpos e oprime subjetividades; da mesma forma, questiona,

como salientou Berenice Bento (2011), o fato de a única maneira eficaz de mudar uma determinada conjuntura, na esfera política, ser o acionamento da máquina binária: “Homens *versus* mulheres, negros *versus* brancos. Movemo-nos em dois mundos: aqueles de sujeitos concretos e o da esfera política, no qual os sujeitos são ficções” (BENTO, 2011, p. 80). Ou seja, um jogo que pode ser capaz de opor oprimido contra oprimido; fato traduzido, por exemplo, no confronto *Guardião e Estranho* em uma das nossas cenas.

Nosso trabalho se coloca como uma escrita política de corpos que, através dela, materializam gestos imbuídos de significação: sua pertença ao mundo. É um fazer dramaturgico sobre construções da imagem feminina, através de uma leitura histórica, filosófica e sociológica do corpo, reverberando o grito do ser in-significante, que resiste porque existe.

Nosso caminho segue novo percurso, visando a profissionalização deste exercício que está sujeito à (re)existências. Assim, esperamos lapidar o nosso fazer artístico para compor outros quadros e arranjos, levantar as cenas que não conseguimos levantar para o espetáculo que estreou em 2017, para fazer proliferar corpos, escritas e “o grito” nas artes que constituem uma “partilha do sensível”, uma estética da política. É uma política da estética.

Referências bibliográficas

BENTO, Berenice. "Política da diferença: feminismos e transexualidades". In: Leandro Colling, Djalma Thurler. (Org.). *Stonewall 40+ o quê?*. Salvador: UFBA, 2011, v. único, p. 79-110. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2260/3/Stonewall%2040_cult9_RI.pdf> Acessado em 29 de Outubro de 2013.

BEZERRA, João Cícero. "Ut picturapoesis em *A dama do mar*: Ibsen, Sontag e Wilson". In.: *Questão de crítica*. RJ. Vol VIII, n 66, dezembro, 2015.

BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CLAIRE FONTAINE. *Em vista de uma prática Ready-made*. Trad. Aurore Zachayus, Fábio Morais, Lucas Parente, Noara Quintana e Revista Punkto. São Paulo: CLAC, 2016.

ELIAS, Larissa. "O tapete e o Bouffes: 'forma essencial' na poética de Brook. In: *O percevejo*. RJ. Volume 04, Número 02 – agosto/dezembro, 2012.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

ICLE, Gilberto. *O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

RACIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. "Jogo e ritual – Teatralidades contemporâneas na formação do artista/educador/pesquisador". In: BRONDANI, Joyce; *et al.* (org.). *Teatro-máscara-ritual*. São Paulo: Editora Alinea, 2012.

SONTAG, Susan. *A dama no mar*. Tradução de Fábio de Melo (Edição Bilíngue). São Paulo: N1 Edições, 2013.

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Trad. Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.