



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE DIREÇÃO TEATRAL
MEMORIAL: PROJETO EXPERIMENTAL EM TEATRO

MEMORIAL SOBRE O PROCESSO CRIATIVO E
METODOLOGIA DE TRABALHO DO ESPETÁCULO
“CRUA”
PROJETO EXPERIMENTAL DE TEATRO
2018.2

CAMILA SIMONIN

RIO DE JANEIRO

Apresentação

Este memorial trata do processo criativo e da metodologia de trabalho desenvolvida durante a montagem do espetáculo CRUA, que fez parte da XVIII Mostra de Teatro da UFRJ e é o resultado da disciplina “Projeto Experimental em Teatro”, constituindo o trabalho de conclusão de curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ.

Serão descritas, portanto, as etapas que constituíram o projeto do espetáculo, a realização e desdobramentos do processo propriamente dito e a análise dos resultados avaliados a partir da apresentação da peça teatral e da banca composta pela professora orientadora de montagem, Jacyan Castilho, além das docentes convidadas Eleonora Fabião e Adriana Bonfatti.

O projeto: uma palavra para “o que se pretendeu ser”

Nessa parte, irei descrever os principais objetivos do projeto de encenação do espetáculo que, pronto em julho de 2018, intitulava a peça como “Invisíveis”. Evidentemente, diversas questões mudaram do projeto para o processo, mas cabe aqui colocar quais eram as principais preocupações para “o que se pretendeu ser” o espetáculo posteriormente chamado de CRUA. O espetáculo CRUA, de 60 minutos de duração, teve dramaturgia de Thaís Mandarinó e Francisco Ohana e contou, no elenco, com Alice Birman, Danuza Formentini, Dyogo Botelho, Maisa Oliveira, Raphael Sucro e Vinícius Varela. Foi dirigido por esta autora, e foi o resultado da disciplina Projeto Experimental em Teatro, realizada no segundo semestre de 2018, exibido na XVIII Mostra de Teatro da UFRJ, no dia 06 de dezembro de 2018, com orientação da professora doutora Jacyan Castilho. A temática do espetáculo versava sobre as vivências de diversas pessoas que hoje se encontram em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro, na tentativa de ressaltar a humanidade existente nas calçadas e praças pelas quais se passa cotidianamente.

Em primeiro lugar, acredito ser importante sinalizar que o espetáculo oriundo da disciplina “Projeto Experimental em Teatro” possuía como um dos objetivos principais ser laboratório para as duas pesquisas de Iniciação Científica e Iniciação Artística e Cultural das

quais eu fazia parte como pesquisadora. Nesse sentido, é válido ressaltar as temáticas e principais bases dos estudos, intitulados respectivamente de “Espectador Pendular”, sob orientação da professora Adriana Schneider e “Atuante-Espaço na criação de movimento cênico – interseções entre o Sistema Laban e Viewpoints”, orientada pela professora Jacyan Castilho, também orientadora da montagem do espetáculo CRUA.

Esta última – e sobre a qual me debruçarei com mais detalhes ao descrever o processo criativo propriamente dito –, consiste em uma pesquisa voltada para o trabalho dos atuentes em cena e teve grande peso no processo criativo. Compreendia a utilização do conteúdo da pesquisa, que trata das interseções/fricções/divergências entre o Sistema Laban e os *Viewpoints*, como maneira de iniciar o trabalho em sala de ensaio. Isto é, o projeto de montagem concebia uma “etapa zero”, na qual realizaríamos uma prática de reconhecimento do vocabulário. Como descrito,

No que tange ao trabalho com os atores (...), procuro intensificar o caráter de laboratório das montagens que fiz e farei no curso de Direção Teatral. (...) Dessa forma, entendo ser necessária uma etapa zero da sala de ensaio, a ocorrer em julho de 2018 (previamente ao período dos ensaios propriamente ditos), de treinamento com base no sistema que organizo na pesquisa, estudando a relação entre *Viewpoints* e Laban. Não somente para construção do vocabulário cênico comum entre o grupo de atores - que possuem trajetórias diferentes entre si - mas também como tentativa de colocar o trabalho realizado na Iniciação Científica no processo e averiguar sua aplicabilidade (Projeto de Encenação de “Invisíveis”, pré-requisito da disciplina PET, entregue em 30 de julho de 2018).

Também o “Espectador Pendular” e a pesquisa desenvolvida acerca da relação entre palco/plateia e como pensar o espectador na cena contemporânea tiveram lugares de destaque nos objetivos e ferramentas de metodologia de trabalho descritas no Projeto de Encenação.

Faço uma ressalva para falar sobre o espectador pendular, uma vez que ele está completamente atrelado à espacialidade do espetáculo “Invisíveis”, que parte do formato mais tradicional e comum no cenário ocidental de teatro: o palco italiano. A escolha do espaço possui como intuito o uso da frontalidade e sua quebra, através da utilização dos espaços “mortos” da Sala Vianinha (como corredores e as cadeiras da própria plateia) e de mecanismos de “invasão da plateia”, ou seja, retirar um pouco da bifurcação espacial tão rígida palco/plateia. Explico: para que o espectador experimente o movimento de mergulhar e emergir da cena, é preciso retirá-lo de seu conforto, não somente por meio da temática e das ideias apresentadas em cena, mas fisicamente movê-lo. Invadir a plateia com a cena. Invadir a cena com “gente que assiste”. Às vezes, é preciso que o confronto seja a um palmo de distância, às vezes é preciso olhar de longe. Nesse sentido, utilizo-me do pêndulo como metáfora para o movimento desse grupo de espectadores - não todos de uma vez -, que mergulha

na cena e depois retorna, desconfortável, para seus assentos (Projeto de Encenação de “Invisíveis”, julho de 2018).

Dessa maneira, a imagem de um espectador que possui um deslocamento ao longo do espetáculo se mostrou interessante como forma de cenicamente responder a um deslocamento que já iria sendo feito em termos dramaturgicos. Ou seja, o espetáculo procuraria não só confrontar o público de teatro com a temática acerca da população de rua, mas deslocar o espectador em posição passiva para um estranhamento da situação em que vive e fornecer a ele uma possibilidade de ativamente atuar frente ao problema apresentado.

Por fim, cabe explicitar o que projeto de encenação de CRUA colocava como planejamento para a construção da temática e o cronograma de elaboração dramaturgica. Todo o projeto para a dramaturgia constituía uma visão do particular para o público, feito um grande abrir de olhos para a população em situação de rua e as condições de sobrevivência em meio às calçadas e abrigos. Abaixo, o passo a passo descrito no projeto:

Começar pelas narrativas. Penso ser esse um bom começo. Decidi começar pela dramaturgia do espetáculo, uma vez que ela representa um dos grandes vetores do espetáculo. Como processo para a sua construção, procuramos ir do mais particular ao mais público. Isto é, tomamos como primeira fonte o livro “No olho da Rua”, escrito por Marcelo Antonio da Cunha, um médico que conta sua experiência como diretor da Fazenda Modelo, um dos maiores abrigos para moradores de rua do mundo, que foi situado em Guaratiba, no Rio de Janeiro.

(...) Em seguida, é preciso ir à mídia. Digo isso porque é preciso acessar também a maneira como essa população de rua é retratada, considerando ser ela ignorada continuamente por todos aqueles que na rua não vivem. Para isso, entendi necessário o recolhimento de matérias e jornais como “O Povo na Rua” e “Notícia”, veículos sensacionalistas de comunicação, popularmente conhecidos por “se espremer, sai sangue”. Além disso, procuro acessar também os materiais midiáticos do dia a dia, de consumo em massa, como os grandes veículos jornalísticos e televisivos de comunicação. Acredito ser importante o espetáculo tornar visível que essas notícias e informações *institucionais*, que deveriam alertar e chamar atenção para o problema, são verdadeiros agentes de objetificação e coisificação dos moradores de rua e das condições em que vivem.

Próximo ao término da formação desse acervo que constituirá o material dramaturgico do espetáculo (texto esse que terá o formato teatral), serão realizadas as visitas aos abrigos.

(...) Por fim, pretendo visitar essas narrativas no local em que acontecem: na rua. Conhecer a história de vida das pessoas atualmente em situação de rua através de entrevistas e coletas de relatos sem intermediações. Confronto-Encontro. A um palmo de distância. Conhecer essas narrativas contadas em primeira pessoa.

Assim, digo que vamos do mais particular ao mais público em duas vias na busca desses materiais. Começamos lendo o livro de Marcelo Antonio da Cunha no conforto de nossas casas, saímos para acessar essas reportagens no Acervo Nacional e em outras Bibliotecas, saímos para conhecer essas pessoas e contar suas histórias, ainda protegidas pelas instituições dos abrigos, por mais perversas que elas sejam, e, ao fim, chegamos na rua, no corpo a corpo. Ao contrário, as narrativas públicas e institucionais como retratadas nos jornais e nos livros vão se particularizando, ganhando nome, corpo, cheiro e voz (Projeto de Encenação de “Invisíveis”, julho de 2018).

O processo: “o que foi”

Sair do projeto escrito em primeira pessoa para a sala de ensaio significava dividir a criação com todos os outros artistas que me cercaram nos últimos meses, o que, de fato, traria mudanças para as concepções que trouxe no papel. Para falar sobre o processo, irei me deter sobretudo às mudanças em relação à etapa anterior, o que eu visualizava como encenação, e o que a criação e realização do espetáculo trouxe em contraponto.

Começo pelo nome anterior do espetáculo, “Invisíveis”, que – depois de algumas semanas em ensaio – percebi que incomodava a maioria dos envolvidos. Isso porque nomeava os moradores de rua a partir da invisibilidade, lugar comum e estereótipo dessa parcela da população e, em geral, ponto de partida e abordagem dos trabalhos artísticos sobre esse tema. Alguns atores me perguntavam “Mas queremos falar dessa maneira sobre moradores de rua?”, ou colocavam inquietações como “As pessoas já viram esse tipo de abordagem pra falar sobre a população de rua”.

Passamos então a procurar um novo nome para nós dali em diante, busca essa que durou meses, porque estava intrínseca à dramaturgia, que ainda se descobria conforme caminhávamos no processo. Explicando melhor, o processo dramaturgico mudou consideravelmente em relação ao projeto. Anteriormente, previ uma dramaturgia feita antes da entrada em sala de ensaio, na qual a presença da imagem da população de rua feita pela mídia tinha um peso importantíssimo para o enredo geral.

Porém, as buscas por alguém que assinasse a dramaturgia e as visitas em abrigo e organizações que atuassem em conjunto à população de rua fizeram com que começássemos as pesquisas algumas semanas antes do início do processo criativo na sala de ensaio. Assim, percorremos os passos do projeto: iniciamos pelas histórias do livro “No olho da rua” (CUNHA, 2008) e procuramos reportagens que retratassem moradores de rua.

No entanto, chegamos à rua. E então, o planejamento começou a ser substituído pela experiência. O primeiro contato com a população de rua nas calçadas foi dentro do projeto

“Yoga de Rua” no dia 27 de agosto de 2018, realizado regularmente em alguns pontos da cidade. O projeto atua em conjunto com outros grupos, - como exemplo, o Projeto Voar - organizando manhãs de atividades com a população de rua: iniciam com um café da manhã comunitário, seguido de aulas de capoeira e yoga para depois realizarem um almoço, encerrando as atividades.

Uma das primeiras ações que fizemos foi fechar os olhos. Percebi aquele comando como uma verdadeira ousadia, uma vez que exigia um nível de confiança no grupo extrema. Deixar-se exposto ao outro de olhos fechados era um verdadeiro ato de entrega. Entrega essa que não foi feita por alguns dos participantes da roda. Como eu sei? Mantive meus olhos abertos. Percebi em mim a desconfiança.

No meio de tudo isso, uma surpresa: um homem passou a aula toda deitado dormindo. Achei essa imagem incrivelmente bonita. Ele dormiu no meio da roda, como uma criança que dorme em um canto da sala enquanto os adultos se reúnem. Provavelmente, não havia tido um bom descanso e ali era o momento em que ele se sentia confortável o suficiente pra relaxar.

Por sinal, estava aí outra boniteza do projeto: criar um espaço em que as pessoas em situação de rua pudessem relaxar. Os corpos enrijecidos e mal dormidos passavam ali por um alongamento, relaxamento e confiança no grupo. Além disso, mudar as perspectivas de olhar e postura que tanto estavam acostumados. Sair da posição fetal para a abertura do plexo é percorrer um mundo em uma hora! Quer ato mais político do que pedir a uma pessoa acostumada a viver sentada nas calçadas para deixar o queixo paralelo ao chão e elevar o olhar? De uma forma geral, passei a aula toda mais interessada nos processos corporais que os outros estavam passando do que prestando atenção ao meu próprio corpo (Diário de Bordo: visitas à rua. Relato de 27 de agosto de 2018).

Ir à rua durante o processo se mostrou uma experiência única. Estar em contato com os cheiros, com o asfalto, com as histórias de vida. Ver as pessoas passando na rua olhando de cima. Começaram a nos interessar as trajetórias de cada um dos moradores de rua com quem conversamos. Como ouvir a história de um homem que teve o filho recém-nascido assassinado pela esposa? Como saber que a pessoa na sua frente correu de São Paulo até a rodoviária Novo Rio e continuar perguntando sobre como é morar na rua?

Mudamos então o olhar: interessamo-nos em contar as histórias daquelas pessoas, que tinham a rua como ponto de encontro em sua jornada. Nesses encontros, nos deparamos com a crueza dos relatos e vidas a um palmo de distância. Isto é, vidas sem retoques e ajustes, mas permeadas por crueldade, força e diversos outros aspectos que apontavam para uma humanidade exacerbada.

Assim, não fazia sentido colocar como foco deste trabalho somente as questões do ato de viver em situação de rua e as questões midiáticas, mas também voltar o olhar pelas histórias pelas quais passamos. Chegamos então em um nome: CRUA. Em bruto. Não preparado. Em pintura, diz-se dos tons duros, que não exibem transição suave entre suas nuances. Em medicina, o que ainda está em formação. Bárbaro. Desumano. Cruel.¹ Apontar para uma perspectiva crua da população de rua é território delicado, na medida em que revela muito dos aspectos violentos da rua e das narrativas que fizeram com que alguém fosse morar sem um teto. Nos vimos diante de um espetáculo incômodo para quem assiste, desconfortável, agressivo.

E então nos perguntamos como seria receber esse material pelo ponto de vista do espectador, ou seja, como mostrar a violência e crueldade, sem perder erotismo – um interesse/atração da qual não é possível desvencilhar-se.

O que nos arrebatava? (...) É o caminho para o objeto de atração que me interessa. Estabelecemos uma relação com o outro. (...) Uma obra de arte autêntica traz dentro de si uma intensa energia. Exige uma resposta. Você é arrebatado. Não consegue seguir em frente e tocar a vida. Você se vê em uma *relação* com algo que não consegue ignorar facilmente (BOGART, 2011, p. 68).

Nesse sentido, penso que o deslocamento do espectador pendular é uma boa resposta cênica para esse diálogo com uma temática que precisa ser violenta, mas não o suficiente para não provocar atração. No entanto, ao longo do espetáculo, poucas vezes o deslocamento foi físico, poucas vezes invadimos a área da plateia com cena. Isso é, tivemos pouca aproximação com a plateia, que não teve muito lugar de ação durante o espetáculo. Evidentemente, existem diversas maneiras de realizarmos esse deslocamento. Acredito que, em CRUA, ele foi mais temático do que físico. Em uma peça que conta a história de um médico de classe média que perde a memória e acaba morando na rua com outros habitantes de uma praça, penso ser possível a identificação com a vida que repentinamente se vê na rua. Uma aproximação que é desfeita rapidamente diante das histórias de violência que cercam a vida dos moradores mais antigos da praça. Dito isso, a exploração do movimento pendular do espectador na maneira como proposta pela pesquisa de iniciação científica “Espectador Pendular” poderia ter sido melhor explorada em termos de deslocamento físico.

Por fim, como parte de descrição do processo criativo, vale falar acerca do trabalho dos atores, que foi cerceado pela pesquisa “Atuante-Espaço na criação de movimento cênico:

¹ Definições extraídas do dicionário Priberam no endereço: <https://dicionario.priberam.org/crua>

interseções entre o Sistema Laban e *Viewpoints*”, orientada pela também orientadora de dessa montagem, professora Jacyan Castilho. No que tange ao trabalho de interseções das duas linguagens de análise e geração do movimento, penso que a “etapa zero”, mencionada como treinamento para estabelecer um vocabulário comum entre os atores ocorreu da maneira visualizada no projeto.

Surpreendentemente, o que ocorreu ao longo das etapas de criação, foi perceber os materiais de Composição – na maneira como foram organizados e coordenados os *Viewpoints* dentro de processos criativos pela diretora Anne Bogart ao longo de sua trajetória como diretora da companhia SITI Company – como verdadeiros apoios para construção do material de cena.

Composição é uma extensão natural do treinamento com *Viewpoints*. É o ato de escrever como grupo em tempo e espaço, usando a linguagem teatral. Participantes criam juntos peças curtas para o palco, reunindo material cru em uma forma que seja repetível, teatral, comunicativa e dramática. O processo de criação de Composições é por natureza, colaborativo: dentro de um período curto de tempo, os participantes chegam a soluções diante de determinadas tarefas. Essas decisões, organizadas e realizadas como uma peça, são o que constituem uma Composição. O processo criativo demanda decisões rápidas e intuitivas. É possível utilizar os princípios dos *Viewpoints* Vocais e Físicos enquanto se faz uma Composição (BOGART, 2005, p. 137)²

A maneira de encarar o trabalho de Composição a partir do trabalho com os *Viewpoints* - e também com o vocabulário do Sistema Laban - me permitiu, como diretora, poder fornecer aos atores um material de laboratório e pesquisa corporal que voltaria para a cena de maneira explícita. Exemplifico:

Criar duas cenas a partir das duas histórias colocadas. *Regra básica: não começar discutindo ou lendo, mas fazendo.* Para cada uma das cenas, estabelecer as seguintes regras:

Cena dos Sapatos

- Um momento sustentado em que todos olhem na mesma direção
- Um **Gesto**³ repetido 15 vezes
- 4 frases retiradas do capítulo “A dança dos sapatos” no livro “No olho da rua”
- Um **Esforço**⁴ usado em excesso
- Um jogo que dite a procura pelos sapatos
- Uma quebra brusca de ritmo

² Tradução Livre

³ Gesto, segundo Anne Bogart (BOGART, LANDAU, 2005), é um movimento envolvendo uma parte ou partes do corpo que possua início, meio e fim. Os gestos podem ser comportamentais (aqui estão os gestos cotidianos como coçar, apontar, espirrar, acenar) ou expressivos (gestos que expressam um estado interno, uma emoção, um desejo, ideia ou valor).

⁴ Os Esforços, inseridos na Categoria Expressividade do Sistema Laban, são as dinâmicas do movimento, ou seja, atitude e impulsos internos que afetam o movimento no que diz respeito a tempo, peso (quanto de vigor muscular empregamos ao mover), espaço (se, ao mover, a atenção é unifocal ou multifocal) e fluxo (se o movimento é controlado/contido ou se permite livre fluência). (BARTENIEFF, 1993)

- Cena da Lúcia
- 20 segundos consecutivos de imobilidade
 - 20 segundos consecutivos de movimentos **urgentes**⁵
 - 3 linhas de texto do capítulo “Lúcia: a menina ‘vidrada’ em Copacabana” do livro “No olho da rua”
 - Algo cantado
 - Uma escolha clara de **topografia**⁶
 - Algo delicado

(Planejamento de Ensaio realizado no dia 14 de setembro de 2018, sétimo encontro do processo criativo)

O trecho acima é parte do planejamento do sétimo encontro, onde levantamos materiais para algumas cenas do espetáculo utilizando o vocabulário dos dois sistemas condutores do trabalho corporal ao longo do processo: Sistema Laban e *Viewpoints*. A maioria do material levantado naquele dia permaneceu no espetáculo e nas próprias cenas. Percebo então a importância da metodologia que trilhei a partir da pesquisa “Atuante-Espaço na criação de movimento cênico”, entendendo cada vez mais os *Viewpoints* e o Sistema Laban como maneiras de convidar o ator a ser compositor do espetáculo e adquirir propriedade do material cênico que juntos defenderemos na apresentação.

O primeiro trabalho a ser realizado no processo criativo foi um mergulho intensivo de reconhecimento do vocabulário dos dois Sistemas. Desse modo, o conteúdo volante da pesquisa permitiria uma maneira de gerar linguagem entre os seis atores, que até ali tinham tido experiências e trajetórias de formação próprias. Assim, um período inicial de contato com as linguagens do campo labaniano e dos *Viewpoints* seria capaz de unir o trabalho dos artistas envolvidos na sala de ensaio e dar-nos uma maneira de coletivamente enfrentar o levantamento de questões e os problemas com os quais nos deparamos ao longo do trabalho.

Decidi partir das quatro categorias do Sistema Laban – a saber: Corpo, Forma, Espaço e Expressividade (FERNANDES, 2002) – como ponto de partida para a divisão de temas de análise e estudo prático dessas interseções. Em seguida, adicionei a esses quatro temas os *Viewpoints* que acreditei compartilharem as mesmas preocupações e que possuíam as mesmas perspectivas. A ordem dessas combinações e categorias define um percurso de reconhecimento do próprio corpo, seu volume e organizações internas, até alcançar o corpo em relação ao espaço e aos outros corpos que o cercam, em um olhar mais, digamos, externalizado.

⁵ Um dos Esforços *Labanianos* trata do Tempo ao falar sobre a sensação interna dos andamentos. Nesse sentido, o Sistema Laban analisa os movimentos não como necessariamente rápidos ou lentos, mas calmos ou urgentes.

⁶ No trabalho com “Topografia” (um dos componentes dos *Viewpoints* referentes ao uso do espaço) nos interessa o padrão desenhado no espaço através dos deslocamentos, ou seja, se o corpo do ator-bailarino estivesse todo pintado de vermelho, tratamos dos desenhos possíveis de serem compostos a partir da sua trajetória no espaço.

Portanto, iniciamos com a atenção ensimesmada na categoria “Corpo” do Sistema Laban-Bartenieff, onde o importante era perguntar *O que (qual parte do corpo se) move?* Partia-se, sobretudo, da *respiração*, das organizações corporais⁷ e pelo trabalho desenvolvido por Irmgard Bartenieff intitulado “Movimentos Básicos”⁸. Nessa etapa, procurei desenvolver as práticas partindo do objetivo de perceber, durante o movimento, o que é preciso estabilizar para poder mobilizar. Além disso, estávamos interessados em analisar e buscar o movimento sucessivo, ou seja, as cadeias cinéticas e quais partes do corpo mobilizam outras, possibilitando uma movimentação mais conectada e consciente por parte do atuante.

Alinhamos, em seguida, a categoria “Forma”, que diz respeito à pergunta “Com quem se move?”. Explicando melhor: começamos neste ponto a exercitar as relações. Neste campo, entendemos a importância do olhar como chave para o trânsito entre a percepção interna e externa. Para um melhor entendimento do trabalho com a Categoria Forma do Sistema Laban, ver anexo I.

Combinada à segunda categoria, o *Viewpoint* “Forma”, ainda que receba a mesma palavra em português, está atrelado não às relações, mas aos contornos dos corpos e suas possíveis subdivisões em retas e curvas. Segundo as autoras do “*The Viewpoints Book*”,

Toda Forma pode ser quebrada em (1) linhas; (2) curvas; (3) uma combinação de linhas e curvas. Portanto, no treinamento com Viewpoints nós criamos formas que são redondas, formas que são angulares, formas que são uma mistura dessas duas. (...) Por fim, Forma pode ser feita em um dos três modos: (1) o corpo no espaço; (2) o corpo relacionado com a arquitetura fazendo uma forma; (3) o corpo relacionado com outros corpos fazendo uma forma (BOGART; LANDAU, 2005, p. 9).

Dessa maneira, percebia na segunda Categoria, isto é, no início do contato com o meio externo e das relações, as diferenças de volumes internos e olhar, alinhadas à percepção de que formas (tomando aqui a definição de subdivisão em retas e curvas) o corpo traça no espaço ao redor de si.

⁷ Exemplos: respiração celular, irradiação central, cabeça-cauda, homólogo, homolateral, contralateral (FERNANDES, 2002).

⁸ Exercícios corporais conhecidos como “Os seis Exercícios Básicos” ou “Bartenieff Fundamentals”, que tratam da parte estrutural do movimento e do foco ao movimento sucessivo com base no trabalho respiratório (FERNANDES, 2002).

Em sequência, experimentamos a categoria “Expressividade” (*como move?*), na qual reuni alguns *Viewpoints* de “Tempo”, como: “Andamento”, “Repetição” e “Duração”. Aqui, uma descoberta muito importante foram as diferenças e afinidades dos andamentos internos (ou seja, a sensação de urgência ou calma) com andamentos externos (ou seja, com a velocidade). Enquanto Anne Bogart, nos *Viewpoints*, pensa o “Andamento” estritamente como “Rápido” e “Lento”, Rudolph Laban entende o tempo como uma sensação interna, partindo, não da ideia de velocidade, mas da “Urgência” ou da “Calma”. Notamos, portanto, territórios muito frutíferos para a construção do movimento nas oposições, mas também nas afinidades destas definições de tempo. Nos movimentos urgente e lento, encontramos conflito. Desleixo e apatia são percebidos nas corridas rápidas e calmas. Marasmo e estabilidade resultam do binômio lento/calmo. Nos movimentos urgente e rápido, mergulhamos em pânico e risco. Ainda atrelado à noção de Tempo e Andamento, trabalhamos com a Repetição e com a Duração (*quão longo ou quão curta é uma ação*), percebendo o Ritmo e os Fraseados Expressivos⁹ do Sistema Laban como elemento da cena.

Fora o trabalho com o Tempo e Andamento, dentro da categoria Expressividade, trabalhamos também o restante dos Esforços *labanianos*, que são as dinâmicas do movimento, isto é, atitude e impulsos internos que afetam o movimento no que diz respeito a tempo, peso (quanto de vigor muscular empregamos ao mover), espaço (se, ao mover, a atenção é unifocal ou multifocal) e fluxo (se o movimento é controlado/contido ou se permite livre fluência).

Como última categoria labaniana, trabalhamos o “Espaço”. Como bem sugere o título dessa pesquisa, o binômio Atuante-Espaço mostrou-se o maior ponto de conexão entre ambas linguagens condutoras da pesquisa. Neste tópico, entendemos o trabalho com os movimentos além-kinesfera¹⁰, indo do “espaço abstrato virtual” ao “espaço concreto cotidiano”. Isto é, ao pensarmos em um trabalho que parte do “espaço abstrato virtual”, pensamos no corpo entrando

⁹ “Uma ‘Frase de Movimentos’ é o desenvolvimento de uma ação que responde a uma estrutura de organização intrínseca a ela; portanto, trata-se de uma sequência de movimentos que tem uma lógica interna. (...) A riqueza expressiva desse comportamento reside no fato de que, como em música, a pulsação básica é enriquecida, quebrada, retomada e variada por seus desdobramentos rítmicos e pela distribuição de acentos. Quando ocorre essa distribuição de qualidades expressivas na frase de movimento, ela passa a ser considerada, na terminologia de Laban, um Fraseado Expressivo.” (CASTILHO, 2013, p. 201-202)

¹⁰ A kinesfera seria a área de abrangência dos movimentos dos membros do corpo, sem implicar locomoção. Como o radical grego sugere, seria uma esfera (imaginária) formada pelo espectro possível de movimentos de um corpo sem sair do lugar (FERNANDES, 2002).

nas dimensões¹¹, por exemplo, colocando-o sobre retas infinitas ligando céu e terra, lançando-se em diagonais, achatando-se em planos¹². Ou seja, inserimos o corpo no espaço a partir de subdivisões que Laban minuciosamente aprofundou ao desenvolver escalas e nomenclaturas com base na geometria euclidiana. Abaixo, um exemplo da utilização do espaço além-kinesfera na escala dimensional, que pertence ao Sistema Laban e diz respeito à utilização das dimensões em uma sequência de movimentos liderados pelo braço esquerdo a partir da posição vertical no Centro do Espaço:



Ilustração retirada do livro “O corpo em Movimento”, de Ciane Fernandes (2002), p.180

Trabalhadas as possibilidades de deixar o espaço desenhar o corpo, passamos ao espaço que nos cerca concretamente e as diferentes maneiras de o desenharmos através dos Viewpoints

¹¹ Sobre o trabalho com dimensões, Ciane Fernandes coloca que: “Para a percepção do espaço como um prolongamento ou projeção do corpo [...] em dupla, um ator-dançarino toca o topo da cabeça e a base da coluna do colega, que procura respirar sentindo Crescer (Alongar) e Encolher (Encurtar) nessas duas direções. Aos poucos, o aluno desenvolve a noção de uma linha vertical (Dimensão Vertical) que se expande do Centro do Corpo para o Alto e para Baixo, passando pelo centro da cabeça e pelo meio entre o cóccix e a sínfise púbica, em direção ao ponto mediano entre calcanhares. Em seguida, o ator-dançarino toca as laterais da pélvis do colega, como se o segurasse pela cintura, enquanto ele experencia a respiração ao longo da Dimensão Horizontal, visualizando essa linha que se expande (Alarga-se) para a Esquerda e para a Direita na inspiração e retorna ao Centro (Estreita-se) na expiração. Por último, o ator-dançarino toca um pouco abaixo do umbigo e nessa mesma altura atrás, no sacrum do colega, que percebe a sua expansão (Inchando) na inspiração para Frente e para (o ponto) Atrás a partir do Centro, e de volta a este (Esvaziando) na expiração (Dimensão Sagital)” (FERNANDES, 2002, p. 58).

¹² Ao unir duas dimensões, temos um plano. No sistema Laban, configuram-se como planos: Plano Vertical (também conhecido como “Plano da Porta”, onde a ênfase primária é a Dimensão Vertical e a secundária a Dimensão Horizontal); Plano Horizontal (também conhecido como “Plano da Mesa”, onde a ênfase primária é a Dimensão Horizontal e a secundária a Dimensão Sagital); e Plano Sagital (também conhecido como “Plano da Roda”, onde a ênfase primária é a Dimensão Sagital e a secundária a Dimensão Vertical) (FERNANDES, 2002).

“Topografia” e “Arquitetura”. Ao trabalharmos com os *Viewpoints* Espaciais em seguida ao trabalho com o Espaço Virtual Abstrato, é interessante notar o processo de nomeação dos elementos espaciais concretos que nos cercam cotidianamente em cena, com os atores já munidos de um vocabulário de exploração espacial. Ou seja, o diálogo entre essas duas visões diferentes de trabalho do atuante no espaço mostrou-se um território riquíssimo de pesquisa. Assim, no trabalho com “Topografia” nos interessava os padrões desenhados no espaço através dos deslocamentos, ou seja, se o corpo do ator-bailarino estivesse todo pintado de vermelho, trataríamos dos desenhos possíveis de serem compostos a partir da sua trajetória no espaço. Já em “Arquitetura”, o interesse muda para o espaço físico no qual se está trabalhando e como os movimentos do ator-dançarino são afetados por ele, o que significa dizer de que maneira o chão, a luz, a matéria sólida da sala (formato e material dos objetos ao redor), cor e textura afetam a movimentação dos atuantes. O que há de diferente em se mover em uma sala convencional de ensaios e uma sala cujas paredes, chão e teto são pintados de vermelho? Nossos corpos possuem diferentes projeções espaciais quando ensaiamos na rua ao invés de uma sala com pé direito reduzido? Preocupações como essa se tornaram cada vez mais latentes no trabalho com o espaço e passaram a nos acompanhar durante todo o processo.

Por fim, como reta final decidimos abordar uma categoria à parte, intitulada por mim “Movimento Grupal”. Aqui, entraram os estudos dos movimentos em coletivo, sejam eles como movimentos uníssonos, como as danças corais propostas por Laban; como decisões coletivas de movimentação; ou ainda padrões individuais de movimento que geram um padrão coletivo.

Tendo em vista ainda as bases da pesquisa, pensei ser este um território interessante para os *Viewpoints* de “Relação Espacial”, “Resposta Cinestésica” e o “Gesto”¹³. Para este último, entretanto, há de se trabalhar não somente pela definição de um movimento com início, meio e fim que expresse algo – ideia, emoção, época, como definido por Bogart (2005) –, porém reconhecendo no gesto os movimentos que indicam pertencimento a um grupo, a um ideal, a uma função social.

¹³ A seguir, coloco, em tradução livre, as definições dos *Viewpoints* mencionados como explicitados pelas autoras Anne Bogart e Tina Landau no livro *The viewpoints book*:

- Resposta Cinestésica: uma reação espontânea a algum movimento que ocorra ao seu redor.
- Relação Espacial: distância entre os elementos no palco, especialmente entre um corpo e outro, entre um corpo (ou corpos) e um grupo de pessoas ou entre um corpo e a arquitetura.
- Gesto: um movimento envolvendo uma parte ou partes do corpo que possua início, meio e fim. Os gestos podem ser comportamentais (aqui estão os gestos cotidianos como coçar, apontar, espirrar, acenar) ou expressivos (gestos que expressam um estado interno, uma emoção, um desejo, ideia ou valor) (BOGART, LANDAU, 2005).

Finalizo o relato falando sobre como a utilização do vocabulário e percepções das interseções dos dois sistemas para o levantamento de cenas mostrou-se uma ótima maneira de realizar o trabalho. Isso porque deu ao grupo uma linguagem comum, além de libertar os atores de uma aprovação parental por parte da direção, na medida em que descobrimos como grupo a lista de elementos que melhor cabiam ao espetáculo a partir da linguagem-base.

Avaliação dos resultados: o que o espetáculo ainda pode vir a ser

Acredito que o espetáculo foi bem sucedido ao colocar a população em situação de rua como temática artística e social, visando uma abordagem não convencional, mas entendendo a situação de rua como uma outra maneira de ocupar a cidade, outras possibilidades de sociedade dentro da nossa organização, que sempre prevê um teto.

Para nós, ainda faltam mais momentos de receptividade em meio à violência apresentada pela peça. Para o que espetáculo *ainda pode vir a ser*, caberia pensar em respiros, silêncios e o “não-fazer” que também estão presentes no cotidiano dos moradores de rua. Esses alívios foram suprimidos pela energia pulsante dos atores a todo momento, que é vital para o acontecimento deste espetáculo, mas que não permitiu muitas *pausas*. Para isso, talvez fosse válido retornar a uma das perguntas realizada por mim aos atores e equipe no início do processo: “de que forma o espetáculo pode não só penetrar, mas acolher?”

Se apresentando e demonstrando que ele pode te conhecer. Exemplo: todo encontro de rua, a gente chega e senta, quando os moradores do local chegam a primeira coisa, pelo menos que eu percebi é a troca de nomes e o aperto de mão, e isso já estabelece uma confiança, você se preocupa em saber o nome daquela pessoa que ninguém se interessa e o mínimo contato físico das mãos, já são acolhedor, eles já sentem que ali é lugar onde podem baixar os escudos (depoimento do ator Raphael Sucro, feito no dia 25 de setembro de 2018)

Creio que acolher está diretamente ligado à nossa capacidade de criar e sentir empatia pelo outro, mesmo que e especialmente se esse outro for um desconhecido. Tornando espectador e personagem próximos, humanizando os personagens que muitas vezes a sociedade encara como bicho. Pode acolher ao mostrar ao espectador que a linha que o separa do morador de rua é muito tênue. Se fará necessário borrar esses limites, abrir brecha e criar espaço para um olhar mais humano realmente. Invisíveis pode acolher ao ressignificar o morador de rua; e ao inverter a lógica da sociedade, como bem apontou Marcelo, mostrando às pessoas que talvez sejamos nós que tenhamos que “caber” no mundo deles, e não fazê-los de fato invisíveis para que possam caber no nosso (depoimento da dramaturga Thaís Mandarinó, feito em 25 de setembro de 2018).

Seguir com o processo criativo para fora da universidade nos traz alívio de que CRUA ainda “pode vir a ser”, que ainda pode se fazer ver por mais pessoas. Continuar falando, conhecendo e percebendo o universo da população em situação de rua nos encanta e nos une como artistas para o trabalho, que sabemos que é árduo, mas que a cada caminhada na cidade se percebe necessário.

Bibliografia

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. *Body movement – coping with the environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1993. 7th printing.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The viewpoints book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nova York: Theatre Communications Group, 2005.

_____. *A preparação do diretor*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

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

CUNHA, Marcelo Antonio da. *No Olho da Rua - A vida na Fazenda Modelo, um dos maiores abrigos de mendigos do mundo*. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

LABAN, Rudolph. *Domínio do Movimento* (edição organizada por Lisa Ullmann).

Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

Anexo I - Ficha Técnica

Crua, texto de Thaís Mandarinó e Francisco Ohana

Direção: Camila Simonin

Orientação: Jacyan Castilho

Elenco: Alice Birman, Danuza Formentini, Dyogo Botelho, Maisa Oliveira, Raphael Sucro e Vinícius Varela

Iluminação: Kim Queiroz

Cenografia: Wesley Barreto e Marina Menezes

Figurino: Igor Avelino

Orientação de figurino: Madson Luis Gomes

Produção: Lucas Perovano

Orientação de preparação corporal: Lígia Tourinho

Pesquisa musical e Trilha Sonora original: Gustavo Almeida e Pedro Schiller

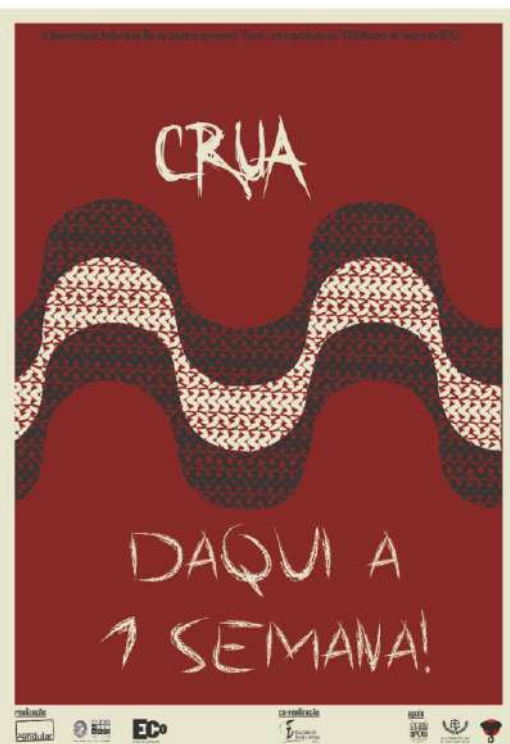
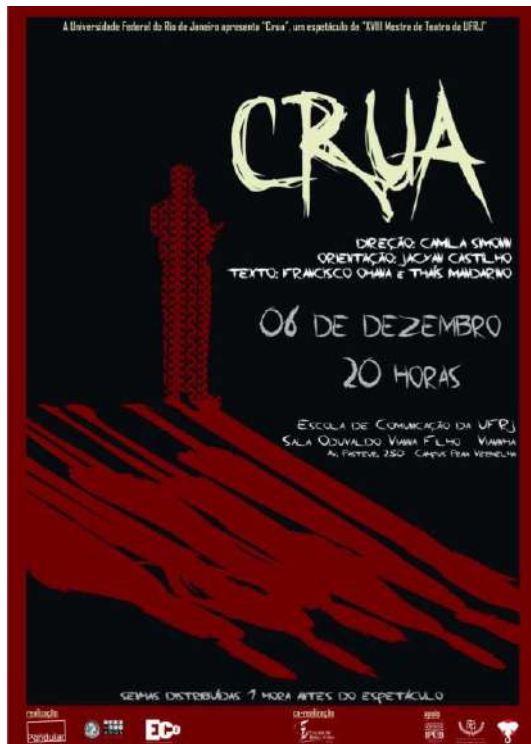
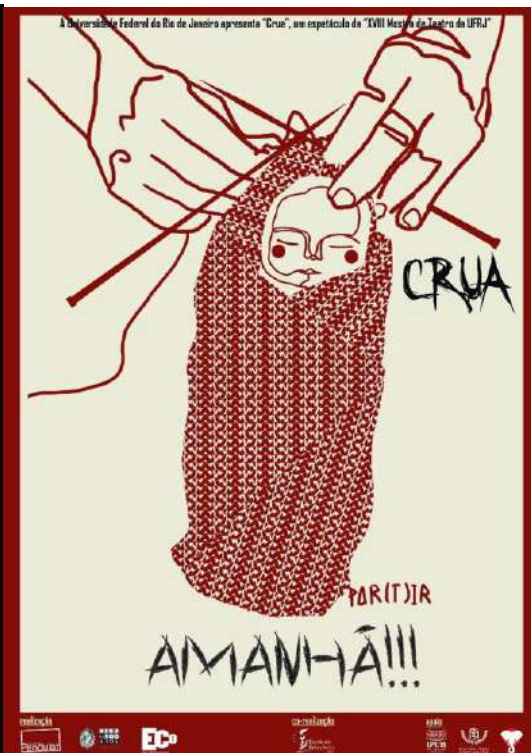
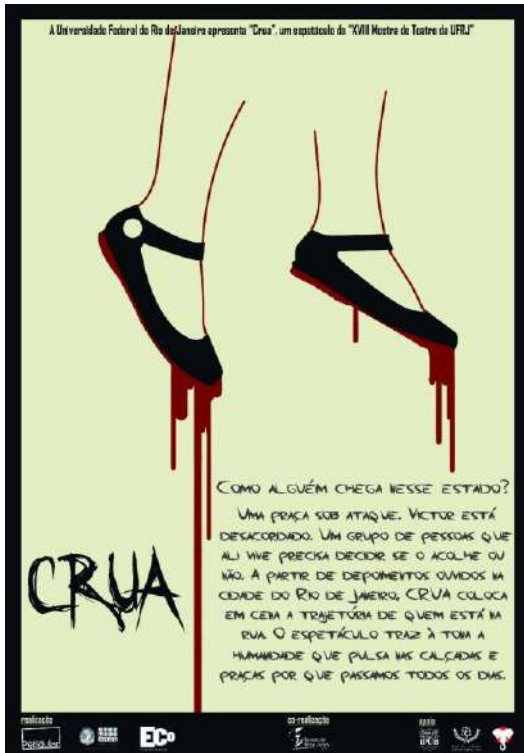
Anexo II - Fotos, Registros e Materiais Visuais do processo



Foto realizada por Fabiano Bernardelli do espetáculo CRUA



Registro do ensaio realizado por equipe de criação



Artes de Divulgação da Peça realizadas por Igor Avelino



Registro de um dos ensaios-partilha



Croquis feito pelo figurinista Igor Avelino



Colagem Referência realizada por Igor Avelino



Colagem Referência realizada por Igor Avelino