



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

DAIANE SOUSA E SOUSA

**TÉCNICAS DO CORPO E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DA PEÇA
PICHE DA CIA. DO CAMINHO VELHO**

**GUARULHOS
2018**

DAIANE SOUSA E SOUSA

**TÉCNICAS DO CORPO E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DA PEÇA
PICHE DA CIA. DO CAMINHO VELHO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Antropologia da
Performance
Orientação: Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa

**GUARULHOS
2018**

Sousa, Daiane Sousa e.

Técnicas do corpo e alteridade na construção da peça Piche da Cia. do Caminho Velho / Daiane Sousa e Sousa. Guarulhos, 2018.

1 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientação: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

1. Antropologia da Performance. 2. Alteridade 3. Técnicas corporais. 4. Cia. do Caminho Velho. I. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa. II. Técnicas do corpo e Alteridade na construção da peça Piche da Cia. do Caminho Velho.

Daiane Sousa e Sousa
Técnicas do Corpo e Alteridade na construção da peça Piche da Cia. do Caminho Velho

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Antropologia da
Performance
Orientação: Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa

Aprovação: ____/____/____

Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Marta Denise da Rosa Jardim
Universidade Federal de São Paulo

Dedico essa monografia à minha família, especialmente à minha mãe, guerreira, por acreditar em mim e me incentivar a seguir meus sonhos, mesmo quando eles envolviam ir para o outro lado do país sozinha e a todos que ficaram em Santarém ou que assim como eu se espalham pelo mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que tornaram esse processo possível, meus pais, Veny e Sousa, minhas irmãs, Fan e Dani e meu sobrinho, Lauro Heitor pela confiança e pelo amor. Agradeço imensamente à Carol, ao Alex e ao Carlos, a Cia. do Caminho Velho, que me ensinaram que mais importante do que passar pela universidade, é vivê-la. Agradeço aos amigos com quem tive discussões que me fizeram refletir e entender sobre a importância das lutas sociais e políticas. Aos membros do Centro Acadêmico de Ciências Sociais Helenira Rezende e as pessoas com quem pude contar sempre: Deisiane, Maria Clara, Luiz Felipe e Ivo.

Agradeço ao corpo docente da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, em especial a minha orientadora Andréa Barbosa por acreditar na minha pesquisa e me orientar nesse percurso pela Antropologia da Performance.

Por fim, agradeço à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e à Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis da UNIFESP pelo apoio financeiro que possibilitou essa pesquisa.

RESUMO

Esta monografia objetiva trazer o debate antropológico sobre corpo e alteridade para discutir como as técnicas corporais no teatro podem levar à construção da alteridade. Utilizaremos nesse percurso o conceito de experiência de Walter Benjamin e o pensamento de Victor Turner e Richard Schechner sobre antropologia e teatro. O estudo de caso que utilizamos foi o processo de construção e encenação da peça Piche encenada pela Cia. do Caminho Velho (UNIFESP) em 2017. .

Palavras-chave: Antropologia da Performance, Alteridade, Técnicas corporais, Cia. do Caminho Velho.

ABSTRACT

This monograph aims to bring the anthropological debate about body and otherness to discuss how body techniques in theater can lead to the construction of otherness. We will use Walter Benjamin's concept of experience and the thought of Victor Turner and Richard Schechner on anthropology and theater. The case study that we used was the process of construction and staging of the piece *Piche* staged by Cia. Do Caminho Velho (UNIFESP) in 2017.

Keywords: Performance Anthropology, Alterity, Body techniques, Cia. Do Caminho Velho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
A EXPERIÊNCIA CONSTRUÍDA JUNTO À CIA. DO CAMINHO VELHO	17
A PEÇA PICHE E SEUS CAMINHOS PARA A ALTERIDADE	28
CORPO E ALTERIDADE EM DISCUSSÃO	39
CONCLUSÃO	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

Introdução

Iniciei minha experiência com teatro em 2015, dois anos depois de ter iniciado meus estudos em Ciências Sociais na EFLCH/UNIFESP¹. Fiz o curso de Iniciação Teatral oferecido pela Cia. do Caminho Velho – companhia de teatro nascida na UNIFESP em 2007 e, junto a ela, tive uma bolsa de extensão (PIBEX) na qual desenvolvi uma performance apresentada em todos os campi da universidade ainda em 2015. Nos dois anos seguintes fui professora dos cursos de Iniciação Teatral como bolsista BIG Universal - bolsa de iniciação à Gestão. Em maio de 2016, com menos de um ano em experiência na área, iniciei, como atriz, o processo de criação e montagem de uma peça, com a Cia. do Caminho Velho e mais dois atores – Carlos e Uilton, novos no processo como eu. Nossos esforços resultaram na peça “Piche”, que estreou em novembro de 2017 na SP Escola de Teatro, no centro de São Paulo. As questões norteadoras dessa monografia foram formuladas tendo como ponto de partida essa experiência de criação dramaturgica e envolvem a possibilidade, a partir das técnicas corporais, de se experimentar a *alteridade*. Nosso foco recai em como essa experiência da alteridade se dá no processo cênico e qual o papel da construção do corpo dentro desse movimento.

Existiam muitos caminhos possíveis para a realização desta pesquisa, cada qual abrindo um novo mundo de possibilidades. Optei por fazer a conexão entre antropologia e teatro tendo como referências o diretor-antropólogo Richard Schechner, a antropóloga-atriz Rita de Almeida Castro e, como a antropologia da performance é parte essencial da antropologia da experiência (Turner 1982, p. 13), também me apoiei nos textos de Walter Benjamin, Victor Turner, Marcel Mauss, dentre outros autores que pensam a construção do corpo e o tempo/lugar dos dramas sociais.

Victor Turner (1987), antropólogo britânico que nos últimos anos de sua vida, ao se aproximar do diretor teatral Richard Schechner, se dedicou à fundação da vertente antropológica que chamamos “antropologia da performance”, tem como importante referência para seu modelo de “drama social”, o modelo de estudo dos “ritos de transição” de Van Gennep (1978) – em analogia ao teatro grego. Turner definiu os

¹ Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos.

rituais ndembu nos termos de “drama social” que, segundo seu modelo, é uma unidade constitutiva do processo social e tem quatro fases que o caracterizam: 1) separação ou ruptura – uma quebra da ordem; 2) crise e intensificação da crise – uma clivagem social; 3) ação remediadora – que se baseia em uma tentativa de reconciliação entre os grupos envolvidos ou até mesmo ajustes; e 4) reintegração – desfecho final, que pode ser trágico [levar à cisão social], ou fortalecer a estrutura, levando à reintegração. Turner procurou demonstrar a intensa relação entre ritual e conflito ao mostrar que nos momentos mais críticos da sociedade, os “dramas sociais” tendiam a aparecer com mais frequência. Segundo o autor, os dramas demarcam a relação dialética entre estrutura e antiestrutura (momentos extraordinários marcados pelos dramas sociais).

Quero significar por “estrutura”, tal como antes, a “estrutura social”, conforme tem sido usada pela maioria dos antropólogos sociais britânicos, isto é, como uma disposição mais ou menos característica de instituições especializadas mutuamente dependentes e a organização institucional de posições e de atores que elas implicam. (TURNER, 1974, p. 201-202)

Já a antiestrutura se baseia em um momento que visa lidar com as contradições da própria sociedade e remete a dois conceitos importantes do pensamento de Turner (1974): *liminaridade* e *communitas*. Segundo o autor:

Os atributos de liminaridade,[...] são necessariamente ambíguos... esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede e classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. [...] exprimem-se por uma rica variedade de símbolos [...] que ritualizam as transições sociais e culturais [...] As entidades liminares [...] podem ser representadas como se nada possuíssem [...] não possuem “status”. (1974, p. 116-117)

E é levando em conta essa definição e a influência dos conceitos de Van Gennep que o autor considera os dramas sociais como *liminares*. Esse fenômeno liminar (TURNER, 1982, p. 104-105, 108) se dá em sociedades tribais e agrárias. São sociedades que se baseiam em uma forma de solidariedade mecânica (DURKHEIM, 2004), ou seja, são sociedades em que os indivíduos que a integram compartilham das mesmas noções e valores sociais. Nessas sociedades, as experiências liminares tendem a se apresentar de modo parecido com as “representações coletivas” discutidas por Durkheim, como símbolos que têm um sentido intelectual e emocional comum para todos os membros do grupo. Logo, os fenômenos liminares refletem a história do grupo, a sua experiência coletiva ao longo do tempo e ocorrem como um grande espelho

mágico. Em Van Gennep, o conceito de liminaridade está associado à noção de “margem”, termo empregado pelo autor para se referir a indivíduos “transitantes” ou de “passagem” de uma posição de status ou lugar para outro, no sentido espaço-ritual e social. Os fenômenos liminares são aqueles que ocorrem quando a sociedade se encontra em um estado de margem. Já a *communitas*, segundo Turner (1977, p. 126-127) surge em momentos de antiestrutura, caracterizada por sua efemeridade, envolve uma experiência de comunhão entre pessoas que não estão presas aos papéis que usualmente desempenham na estrutura social.

Turner, ao olhar para as sociedades que já passaram pela Revolução Industrial e que possuem uma divisão social do trabalho, em 1982, com a obra *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, mostra como, a partir da revolução industrial, o trabalho ganha autonomia e o lazer surge como esfera complementar a este, numa lógica de mercado. Nesse sentido, as formas de expressão simbólica se dispersam acompanhando a fragmentação das relações sociais. Turner percebe que uma das transformações que acompanha o capitalismo industrial é um desmembramento das formas de ação simbólica, ou *sparagmos*. Mas o autor também sugere que as novas formas de ação simbólica tem suas origens em fontes de experiência liminar. Por elas evocarem o liminar, Turner as chama de *liminóides*. Turner (1982, p. 104-105, 108) compara as performances ou formas expressivas geradas por uma experiência a espelhos mágicos. Diferente desse grande espelho mágico do ritual, no caso das sociedades em que há divisão social do trabalho, esse espelho está partido. Surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelho. Experiências liminóides ocorrem em sociedades baseadas em princípios de “solidariedade orgânica”. Nessas sociedades, como as experiências liminóides se dão em uma esfera complementar à do trabalho elas se tornam produtos individualizados. Fenômenos liminares “se integram centralmente ao processo social total, compondo um todo completo, e representando os seus aspectos necessariamente negativos e subjuntivos”. Por outro lado, os fenômenos liminóides se desenvolvem à margem dos processos econômicos e políticos centrais da sociedade, “nas interfaces e nos interstícios das instituições”, podendo ser mais criativos (e até subversivos). Eles “frequentemente se associam a críticas sociais ou, até mesmo, manifestos revolucionários – livros, peças teatrais, pinturas, filmes etc. expondo injustiças, ineficiências ou quebras de padrões morais”. Nas experiências liminares os símbolos têm um sentido intelectual e emocional comum a toda sociedade. Eles refletem a experiência coletiva do grupo ao longo do tempo. Os fenômenos liminóides,

por outro lado, por serem mais individualizados, tendem a gerar símbolos que não refletem a experiência do todo, estão mais ligados à ordem pessoal.

Richard Schechner no primeiro capítulo de seu livro *Between Theatre and Anthropology* (1985a), fala do “drama social” de Turner, como derivado do modelo greco-europeu de drama, a partir da comparação das oito fases que identificou na dança do cervo que viu em 1981 ao jo-ha-kyu, de estética japonesa. A noção de performance é central no pensamento de Schechner, sendo uma categoria mais ampla do que a do teatro enquanto vida cotidiana, como é considerada por Erving Goffman. Para Goffman (1985), a noção de performance se refere a “desempenho de papéis” enquanto um tipo de comportamento “ritual” dos atores sociais na vida cotidiana.

A expressão do jo-ha-kyu representa as três fases nas quais se subdivide a ação do ator. A primeira fase é determinada pela oposição entre a força que tende a crescer e outra que a retém (jo = reter); a segunda fase (ha = romper) ocorre no momento em que se libera dessa força até que se alcança a terceira fase (kyu = rapidez) na qual a ação alcança sua culminância, usando toda a sua força para parar subitamente quando se coloca frente a frente com um obstáculo, uma nova resistência... As três fases do jo-ha-kyu impregnam os átomos, as células, todo o organismo de uma performance japonesa. Elas se aplicam a cada uma das ações do ator, a cada um de seus gestos, à respiração, à música, a cada cena teatral, a cada peça na composição de um dia nô. É um tipo de código de vida que percorre todos os níveis de organização desse teatro. (BARBA, 1982a, p. 22 apud SCHECHNER, 2011, p. 219)

Schechner enxergou nas oito fases da dança do cervo, o jo-ha-kiu, de estética japonesa. O autor chega inclusive a aproximar o modelo jo-ha-kiu ao drama social de Turner. Seguindo a lógica do autor, a primeira fase do drama social, a ruptura, equivaleria à retenção do jo, a crise ao ha (rompimento) e sua intensificação ao kiu (fase na qual a ação alcança seu ápice rapidamente, até que seja subitamente parada frente a uma nova resistência – um novo jo). Então, ou a crise se resolveria por meio da ação reparadora ou voltaria a um novo jo.

Turner (1987, p. 74) define os dramas sociais como “units of aharmonic or disharmonic social process, arising in conflicts situations”. Segundo o autor, em determinado momento a estrutura institui a antiestrutura, gerando um distanciamento reflexivo sobre si mesma, para que depois a própria antiestrutura tenda a reestabelecer uma estrutura social.

Richard Schechner levanta a questão sobre eventos performáticos que não podem ser facilmente classificados como pertencendo ao ritual, ao teatro ou à política.

Em seu texto (1985a), no item “transformação da consciência e/ou do ser”, Schechner chama atenção para outros cinco pontos abordados por ele como focais na aproximação entre teatro e antropologia: “intensidade da performance”; “interações entre performers e espectadores”; “sequência total da performance”; “transmissão do conhecimento performático” e “avaliação de performances”. No mesmo texto, Schechner propõe – com base nas três fases dos “ritos de transição” de Van Gennep: separação, transição e incorporação (ou reintegração) – sete fases que serviriam como uma forma de exame da sequência total de uma performance, sendo estas: treinamento, *workshops* (oficinas), ensaios, aquecimentos, a performance propriamente dita, esfriamento e, por fim, balanço. Seguindo o modelo de Van Gennep (1978), as quatro primeiras fases de Schechner – treinamento, oficinas, ensaios e aquecimentos – corresponderiam aos ritos de separação; a performance propriamente dita é liminar e corresponde à transição e o esfriamento e balanço da performance corresponderia aos ritos de incorporação.

Em um texto teatral, tradicionalmente, as histórias são construídas como uma narrativa linear – há enredo, personagens principais e secundários, uma introdução, um conflito, um clímax e um desfecho, mas essa estrutura está cada vez mais flexível e novas formas de lidar com o tempo, o espaço e com os personagens surge – a ideia de personagens e linearidade está cada vez mais ampla. Hans-Thiers Lehmann (2007) define teatro pós-dramático como aquele que tira do texto sua função de matriz geradora privilegiada dos diferentes signos teatrais, ou seja, é um material que será utilizado no processo criativo como um material dentre outros, sem privilégio. A antropologia da performance também não se enquadra em uma lógica dicotômica tradicional:

Turner buscou esclarecer os pressupostos da “antropologia da performance” e, ao definir esta vertente como pós-moderna, ele ressaltou o seu ensejo de ruptura com uma perspectiva antropológica mais tradicional que estabelece uma análise interpretativa “dicotômica” da realidade social. Em reforço aos seus argumentos, ele menciona Sally Moore, autora que defende o ponto de vista de que a ordem social não é determinada, sendo as categorias, portanto, flexíveis e manipuláveis. Turner (1987, p. 79) se declara, pois, seguidor deste pensamento. (SILVA, 2005, p. 42)

John Dawsey (2011), professor titular do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NaPedra), é um importante pesquisador nos estudos sobre as interfaces entre antropologia e teatro no Brasil. Nas notas de seu texto sobre Schechner

publicado nos *Cadernos de Campo*, o autor fala de uma “virada performativa” que ocorre em um conjunto amplo e variado de disciplinas e que envolve uma mudança paradigmática nessas áreas. Assim como Lehmann define teatro pós-dramático como aquele que tira do texto a sua hierarquia em relação a outros âmbitos do teatro, Dawsey vê na “virada performativa” o questionamento da centralidade do texto e a primazia das análises de estruturas sociais e simbólicas em diversos campos. Nesse sentido, pesquisadores dirigem sua atenção para a ação humana e para o modo como os sentidos do corpo são mobilizados na significação do mundo. Matteo Bonfitto (2009) ao falar do processo de atuação de um ator pós-dramático constata que este deverá saber como “dar vida” a diferentes seres ficcionais.

De fato, em muitos casos o ator pós-dramático deverá compor ou incorporar seres ficcionais que não podem ser remetidos a indivíduos ou tipos humanos; eles serão muitas vezes ‘canais transmissores’ de ‘qualidades’, de sensações, de processos abstratos, de fenômenos naturais, de combinações de fragmentos de experiências vividas, de restos de memórias... Sendo assim, as matrizes geradoras dos materiais de atuação utilizados pelo ator pós-dramático estão relacionadas mais diretamente à exploração de processos perceptivos, constitutivos do que podemos chamar ‘experiência’ em diferentes níveis, do que com a ilustração de histórias ou teses de qualquer gênero. (BONFITTO, 2009, p. 5)

Neste trecho, Bonfitto explana os caminhos para um ator pós-dramático, o ator como canal transmissor de diferentes seres ficcionais, de diferentes experiências. Na peça *Piche* criada e encenada pela Cia do Caminho Velho, da qual participei como atriz e que será nosso estudo de caso nessa monografia, dois atores interpretam quatorze figuras. Levando em conta a dinâmica de uma peça, não seria viável começar a diferenciar essas figuras simplesmente pelos figurinos, por exemplo. Nós, atores, tivemos que buscar outras formas de experienciar esses seres para diferenciá-los de forma mais palpável.

saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 1995, p. 122)

Esse trecho, tirado de *Infância em Berlim*, de Walter Benjamin, mostra como, para esse autor, a intensidade da atenção é fundamental. Considerando esse trecho para trabalhar a noção de experiência compreende-se a necessidade de se entregar profunda e atentamente para que se venha a conhecer a cidade. É um trecho inspirador para se pensar sobre performances artísticas. A proposta de se perder ocorre a partir do estranhamento. Um estranhamento que leva ao conhecimento e à experiência. A lógica seguida por Benjamin é oposta à perspectiva historicista/positivista, pois esta associa conhecimento a distanciamento, enquanto que Benjamin nos propõe um estranhamento a partir da aproximação, ampliando, dessa forma, suas dimensões. O ator, ao entrar em contato com as diferentes técnicas teatrais num processo cênico, se aproxima de seu corpo, estranhando-o.

Quando Marcel Mauss (1934) diz que o corpo é o primeiro instrumento do homem, ou ainda, seu primeiro objeto e meio técnico, esse me parece um caminho interessante para dar continuidade a esse trabalho.

Técnica para este autor se refere a:

[...] um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral [...] Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com *técnicas do corpo*. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. (MAUSS, 2013, p. 407)

Para este autor, as técnicas corporais seriam uma forma específica do indivíduo (ou grupo) de se relacionar com o mundo e essa noção será muito útil nesse trabalho, visto que, diferentes técnicas implicariam diferentes formas de conhecer. O autor fala, por exemplo, das diferentes formas de ensino e aprendizado, e afirma que cada sociedade possui seus próprios hábitos. Dizer que o corpo é um instrumento técnico seria, portanto, como assumir que as técnicas de conhecer pelo e através do corpo são transmitidas e adquiridas social e culturalmente. O autor cunha o termo *habitus* que se enquadra melhor do que o termo hábito para afirmar a predominância da educação sobre os atos corporais. O corpo passaria a ser, portanto, um instrumento de conhecimento, e as técnicas corporais sintetizariam uma série de relações transmitidas muitas vezes ao

longo de gerações. O corpo se revela, dessa forma, como produto de uma série de relações e, assim como um produto, contém inscrito em si através dos gestos, nas vestimentas, na fala, na maneira de andar, na dança, entre outros, uma espécie de síntese dessas relações.

Ao ver a postura corporal de uma pessoa, nós nos aproximamos do que Goffman (1985, p. 31) chama de fachada pessoal: “vestuário, sexo, idade e características raciais, gestos corporais e coisas semelhantes”. No caso da postura corporal, é algo que foi construído ao longo de um tempo e não se altera tão facilmente como a cor da roupa. [...] Pode-se dizer que entre o corpo cotidiano do agente social e o extracotidiano que aparece na cena teatral há a construção de um corpo intermediário – “neutro”. (CASTRO, 2012, p. 63-64)

Levando em conta essa perspectiva teórica, outra questão mobilizadora deste trabalho se refere a como a construção do corpo significa em relação às diferentes figuras produzidas no processo cênico e contribui para a construção da alteridade. O teatro feito na companhia que faço parte e estudo, não é o da linguagem comum, nos termos de Peter Brook (1973), não é aquele que “atinge uma corda idêntica em qualquer observador, seja qual for seu condicionamento... cultural” (1973, p. 50), mas justamente o inverso deste. O que a Cia. do Caminho Velho produz procura gerar diferentes visões e experiências diversas em cada um de seus espectadores, um incômodo que leve à reflexão.

Segundo o diretor da peça e membro da Cia do Caminho Velho, Alex Araújo, em entrevista:

Partimos da ideia de que a criação em teatro é a materialização da palavra através do repertório sensível do ator, revelando dessa forma o universo singular de cada intérprete. A experimentação cênica teve como guia a dramaturgia interessada em um sujeito composto não de uma única identidade, mas de várias, muitas vezes contraditórias, e com uma condução temporal não linear.²

A entrevista fala sobre a peça “Bonita”, mas dado o processo de continuidade da Cia., também diz muito sobre a peça “Piche”.

² Matéria sobre a peça “Bonita”: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2015/03/cia-do-caminho-velho-retrata-muitas-facetas-de-maria-bonita.html>, acessada em 15/05/2018 às 22h.

A experiência construída junto à Cia. do Caminho Velho

A Cia do Caminho Velho, companhia de teatro fundada em 2007 por iniciativa de estudantes da EFLCH/UNIFESP, é um núcleo de pesquisa e extensão teatral que procura promover a interação entre universidade e sociedade por meio de atividades culturais e pedagógicas relacionadas à prática artística. Um dos meios de contato da Cia do Caminho Velho com a sociedade são suas peças teatrais. Em *Piche*, a peça sobre a qual voltarei meu trabalho, um jovem de periferia é capturado por dois policiais milicianos que o torturam barbaramente, mas de modo inexplicável o garoto não morre. A peça possui pelo menos quatorze figuras – escolho aqui o termo figura e não personagem, pois se tratam de seres ficcionais que não necessariamente podem ser remetidos a indivíduos ou tipos humanos, nos termos de Matteo Bonfitto (2009) seriam *personas*. Este foi o termo que as pessoas envolvidas no processo de montagem da peça escolheram para se referir ao que haviam entendido da dramaturgia como diferentes figuras, em espaços/tempos diversos.

Piche é uma peça pertinente no nosso contexto social atual, pois fala sobre violência urbana e policial e sobre diferentes agentes envolvidos nessas situações. No início do processo a peça contava com três atores – Carlos Marques, Uilton Junior e eu. Ao final de 2016 o Uilton se retirou do processo e, então no seu formato final a peça conta com dois atores, Carlos e eu, interpretando as referidas quatorze figuras e tem como tema pulsante o desejo de dominação e desumanização sobre o corpo do outro. Ao falar sobre essa peça, cabe citar que a polícia paulista mata ao menos um adolescente por semana em casos atribuídos a confrontos na periferia da cidade. E, entre os números de homicídios no país, os jovens negros lideram no número de mortes.

É axiomático que a vida social precede a vida teatral? Esta é claramente uma ideia platônica-aristotélica: a arte imita a vida. Mas talvez a visão hindu-sânscrita tal como expressa no *Natyasastra* seja mais apropriada para estes tempos pós-modernos, reflexivos. O teatro e a vida ordinária são uma fita de Moebius, cada um tornando-se o outro. (SCHECHNER, 2011, p. 221)

O Bairro dos Pimentas, onde fica a sede do nosso grupo, está localizado na região periférica do município de Guarulhos e é seu distrito mais populoso. O processo de criação dessa peça se deu em seis momentos: referências, treinamento, ateliê de cenas, sensibilidade, intensificação e ensaios e durante todo esse processo realizamos

reuniões com diferentes finalidades. De maio a agosto de 2016 o grupo composto por: Alex – diretor e dramaturgo da peça, Carolina Erschfeld – responsável pelo treinamento de ator e os três atores: Carlos, Uilton e eu fizemos um trabalho de busca por referências. Ainda em maio, tendo como base nossa experiência do ano anterior (as performances da bolsa PIBEX), na sede da Cia., nos Pimentas, começamos a criar cenas curtas que envolvessem os temas que gostaríamos de tratar: no meu caso e no do Carlos, as cenas seguiam o mesmo tema de nossas performances do ano anterior, minhas cenas se voltavam para questões relativas à mulher em nossa sociedade, enquanto as do Carlos questionavam o quanto as tecnologias fazem mal para as relações sociais. Já para o Uilton, a questão que mais pulsava era a dominação sobre o corpo do outro. Nesse processo inicial buscamos imagens e vídeos que serviram de referência para os envolvidos no projeto – essas referências ajudaram na sensibilização de todos em relação ao tema, mas nesse momento a peça ainda não tinha um tema fechado e escolhas estavam sendo feitas. Nos meses de junho, julho e agosto iniciamos um processo de intensificação desses encontros e eles passaram a acontecer quatro vezes por semana, numa sala de estar grande no centro de São Paulo e se baseavam em assistir filmes³ e discuti-los, ler dramaturgias⁴ e discuti-las. A ideia era que cada um de nós, atores, trouxesse temas que gostariam de trabalhar e o tema que escolhemos ao longo desse primeiro processo foi justamente o trazido por Uilton, que falava da dominação sobre o corpo do outro. Em setembro do mesmo ano, a dramaturgia, que já existia, foi adaptada para os três atores e o trabalho prático começou. Os encontros aconteciam na sede do grupo, o Teatro Adamastor Pimentas, que está localizado no campus Guarulhos da UNIFESP. Apesar de seu tamanho, muitas pessoas que estão naquele espaço todos os dias, estudantes e funcionário, não sabem que aquela grande construção é um teatro ou mesmo que ele é mais antigo do que a universidade naquele espaço. Do jeito que o campus foi construído, agora o Adamastor Pimentas fica de costas para o prédio acadêmico – construído entre 2013 e 2015; e de frente para o arco, prédio original onde

³ Alguns dos filmes: *Trono manchado de sangue* com direção de Akira Kurosawa (1957); *Eraserhead* com direção de David Lynch (1977); *O sétimo continente* com direção de Michael Haneke (1989); *Santa Sangre* com direção de Alejandro Jodorowsky (1989); *Matou a família e foi ao cinema* com direção de Neville d’Almeida (1991) e *Nosferatu* com direção de Werner Herzog (1979).

⁴ Algumas das dramaturgias foram: *Blasted* de Sarah Kane; *Dentro de Newton Moreno*; *Dorotéia de Nelson Rodrigues*; *Esperando Godot* de Samuel Beckett; *Faca nas Galinhas* de David Horrower; *Homem sem rumo* de Arne Lygre; *Vai vir alguém* de Jon Fosse; *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade e *Dentro de Newton Moreno*, *O pato selvagem* de Henrik Ibsen; *The zoo story* de Edward Albee e *A volta ao lar* de Harold Pinter – todas dramaturgias contemporâneas.

funcionavam as atividades acadêmicas, mas que depois do retorno para o campus em 2016 permaneceu em obras, só sendo reaberto em agosto de 2017.

No mês de setembro de 2016, no palco do Adamastor Pimentas, com três encontros semanais, que iam das 10h da manhã às 13h30, nossa rotina de treinamentos repassados pela Carol teve início. Em conjunto com a preparação técnica, demos continuidade à pesquisa de referências. A Carol⁵, atriz com a Cia. do Caminho Velho desde 2007, se formou em Ciências Sociais pela UNIFESP em 2010 e tem no seu currículo experiências com nomes como Antunes Filho e Juliana Galdino. Nossos treinamentos, exercícios e procedimentos criativos partem muito da experiência da Carol com o diretor teatral Antunes Filho por meio do CPTzinho⁶. Iniciamos nosso processo com a caminhada, um exercício simples que reduz as atividades do ator, momento para se entrar em contato com seu próprio corpo, perceber a postura, a respiração, manter o fluxo, estar presente, atento, de ouvidos abertos e sem distrações – tudo isso em constante movimento de caminhada em círculo, ocupando o espaço do palco e mantendo a velocidade e o fluxo da energia e da respiração. Esse treinamento estabelece alguns paralelos com a meditação e é também um dos primeiros passos para se alcançar o relaxamento ativo⁷. É fundamental que cada ator se torne protagonista de sua própria caminhada, logo, esse exercício que a princípio era guiado pela Carol, com o tempo passou a se dar de forma silenciosa. Nós, atores, chegamos a ficar mais de uma hora caminhando, respirando e lidando com nosso próprio corpo sem interferências externas. Quando fiz esse exercício pela primeira vez, ainda no curso de iniciação teatral com o Alex, lembro dele sempre repetir para que nós esquecêssemos os boletos e deixássemos todos os problemas fora da sala e é realmente muito importante o esforço de se estar presente, corpo e mente, no exercício, deixando outras questões cotidianas fora do palco. Não é uma atividade simples observar seu próprio corpo. Quando o professor teatral diz que você está corcunda ou que seu corpo está projetando para frente a reação automática é corrigir a postura, mas pouco tempo depois, assim que a mente

⁵ É graduada em Ciências Sociais pela UNIFESP, onde dá aulas de teatro em projeto de extensão. Trabalha como “ensaiadora” de teatro na empresa Cultura Inglesa. É uma das fundadoras do coletivo Cia. do Caminho Velho, criado em 2007. Sua formação passa pelo trabalho como assistente de direção de Antunes Filho nos ensaios da peça “Nossa Cidade” de Thornton Wilder (peça ganhadora de melhor direção pelo Prêmio Shell de Teatro e espetáculo teatral pela APCA); e por ter realizado um módulo do Curso regular de Cenografia e Figurino na SP Escola de Teatro. Participou também da Paralela Noir do Club Noir, onde integrou o elenco da peça “Nekropolis”, dirigida por Juliana Galdino.

⁶ Curso de Introdução ao Método do Ator realizado anualmente pelo Centro de Pesquisa Teatral do SESC Consolação, em São Paulo e coordenado pelo diretor Antunes Filho.

⁷ Técnica também retomada de Antunes Filho.

esquece do aviso que foi dado a tendência é que o corpo volte a ficar corcunda ou a projetar para frente, o objetivo da caminhada é justamente que o ator passe a perceber sua própria corcunda, sua própria projeção e que ele seja capaz de corrigir sua postura, perceber seu próprio corpo. O mesmo se dá em relação à respiração e ao devaneio da mente, espera-se que o ator, com o tempo, permaneça cada vez mais no exercício. Esse treinamento é constante, pois o corpo, nosso instrumento de trabalho, está sempre em transformação. A caminhada incentiva que o ator seja capaz de perceber suas questões mesmo com o passar do tempo e com as mudanças que a rotina nos impõe. É um exercício que também incentiva os atores ao máximo de aproveitamento de suas energias. Uma das minhas maiores questões com essa prática era a postura, meu quadril sempre projetava para frente demais ou para trás demais.

É comum ver em atores que estão começando quando se pede para que eles façam uma cena um excesso de energia sendo gasto, mas pouca mensagem sendo passada, e isso é um desperdício de energia. Isso aconteceu comigo, com os meninos, mas só se tornou palpável de perceber quando iniciamos nosso trabalho como professores dos cursos de iniciação teatral. Os três atores, em 2016, tiveram turmas para as quais repassaram os conhecimentos adquiridos ao longo de 2015 e também com o processo de Piche que ocorria concomitante com a ministração dos cursos.

O que se busca na caminhada e que está diretamente relacionado com o fazer cênico é perceber como administrar a energia, quanta energia usar, como mantê-la – fluxo em continuidade, levando sempre em conta a postura – corpo ereto, mente e respiração presentes. Uma das preocupações da Carol, nesse processo, era a de que começássemos a respirar com a boca, por exemplo. Ela nos incentivava a testar diferentes formas de respiração, diferentes formas de lidar com o ar para que isso se desse de forma ágil. Manter a boca aberta para o ator é uma questão de expressividade – o rosto do ator se torna mais expressivo quando a boca se mantém aberta.

Toda essa experiência está diretamente relacionada com a cena, na medida em que ela prepara o corpo do ator para os exercícios seguintes – que começam a trabalhar a imaginação e o fazer cênico. Com a prática, o corpo do ator aprende a manter o fluxo da atividade e passa a ser possível começar a fazer escolhas: escolher a forma da respiração, manter a energia da caminhada por mais tempo e é nesse momento que se começa a acessar a imaginação. Mas é muito importante não confundir imaginação com

fantasia – esta segunda, tanto quanto os boletos atrasados, nos tira do momento presente, da relação com o próprio corpo, com a respiração. Pois a fantasia fica no plano das ideias, ela é externa ao ator. Pode ser considerada como uma ansiedade por mostrar/fazer algo que impede o ator de ter uma percepção sensível do próprio corpo e do momento e o faz recorrer a clichês. Já a imaginação, se relaciona com a sensibilidade do ator – mente e corpo conectados. Quando a imaginação acontece se aprende a partir do movimento que acontece e não da ideia de movimento.

O fluxo só acontece quando se está em um relaxamento ativo, nem tenso demais e nem solto demais, mas no tônico. Se considera tenso demais o corpo retesado, a musculatura enrijecida e solto demais o inverso disso, aquele corpo lento, mole. O tônico é justamente o equilíbrio, o relaxamento ativo, o corpo que não está nem tenso e nem mole, com a mente presente. Afinal, não é simples ensinar o próprio corpo a se perceber, dias diferentes causam reações diferentes, a mente tende a fazer devaneios. Todo esse processo é uma técnica a ser aprendida. Pouco depois da caminhada demos início a outros treinamentos: suzuki, funâmbulo⁸, bolha, expressionismo e jogos poéticos. Suzuki é um exercício que se baseia na ideia de que ao sinal (que no caso era uma batida num tambor) se deve mudar completamente o corpo e a máscara, ambos sempre sendo mobilizados e movidos ao mesmo tempo e sempre partindo de um movimento interno – é preciso sentir o que se reproduz, a ideia era que nós começássemos a trabalhar nossa imaginação, nossa resposta ao estímulo, a construção dos movimentos internos que geram reações externas e a agilidade dessa mudança – que deveria acontecer a um só tempo (o tempo da batida). Para começar todos ficavam na posição zero: agachados, descalços, pés completamente no chão, braços e cabeça soltos. O funâmbulo, também conhecido como desequilíbrio, como o próprio nome indica tem como base o desequilíbrio. No livro *Hierofania* de Sebastião Milaré (2010, p. 153), no capítulo *Paraíso, zona norte*, o autor transcreve de uma gravação feita por Raul Teixeira que o desequilíbrio ajuda os atores a terem consciência do próprio corpo, na medida em que se fica consciente de todo o corpo ao tentar se livrar das personas que nos habitam por meio do desequilíbrio. A princípio parados, nós ficávamos com o corpo apoiado em um dos pés, enquanto o outro ficava logo à frente, rente ao chão, e alternávamos a perna de tanto em tanto tempo. Deveríamos nesse processo perceber como o desequilíbrio acontecia, de onde vinha e também como não antecipá-lo – simplesmente deixá-lo

⁸ Equilibrista que anda na corda bamba ou arame;

acontecer. Alguns dias depois, começamos a fazer essa prática em movimento, e daí o nome do exercício, pois imaginávamos estar em cima de uma corda e nos movíamos de uma ponta a outra do palco, sempre nos deixando surpreender pelo desequilíbrio, que devia surgir espontaneamente. Na bolha, outra prática retomada do CPTzinho, o exercício baseava-se na construção da ideia de que cada um de nós estava dentro de uma bolha de plástico e de que essa bolha se fechava por todos os lados a menos que nós, com nossos corpos, empurrássemos a bolha em um movimento de expansão, sempre causando a mesma força em direções opostas e sempre mantendo um movimento de continuidade e fluxo. Para o expressionismo (ou cinema mudo), exercício também trazido da experiência da Carol com Antunes Filho e que trabalhamos bem brevemente, assistimos alguns filmes do cinema mudo⁹ que serviram de referência para a proposta: mimetizar alguns personagens buscando, como o nome indica, expressar ao máximo com o corpo, já que a fala não seria utilizada. É um exercício-ponte para os jogos poéticos, pois nele se mimetizam formas – o corpo que desenha – a partir de referências fílmicas do expressionismo incentivando sempre a sensibilidade do performer para que este perceba, em si, novas possibilidades de utilização do corpo.

Nos jogos poéticos, exercício que Antunes chama de loucura, a partir da imaginação se criam personagens, ali, no momento, a partir da relação entre o corpo, a música e a imaginação. Minha maior dificuldade, nesse exercício, além do esforço de não fugir para a fantasia era manter o fluxo, aquele que começamos a experienciar no exercício da caminhada e parte essencial do trabalho do ator. Jogos poéticos busca desenvolver nossa relação com a imaginação, mas assim como a caminhada, também se preocupa com o fluxo, a respiração, o tónus.

Antes de receber a dramaturgia da peça, fizemos uma prática chamada leitura de mesa com textos do dramaturgo¹⁰, o objetivo era familiarizar os atores com o tipo de

⁹ Alguns dos filmes de cinema mudo assistidos: *A paixão de Joana D'arc* com direção de Carl Theodor Dreyer (1928); *O gabinete do Doutor Caligari* com direção de Robert Wiene (1920); *Sombras* com direção de Arthur Robison (1923); *Nosferatu* com direção de F. W. Murnau (1922); *A morte cansada* com direção de Fritz Lang (1921).

¹⁰ Alex Araújo integra, desde 2007, o grupo teatral Cia do Caminho Velho. É bacharel e licenciado em Filosofia pela UNIFESP. Formado em Dramaturgia pela SP Escola de Teatro, em 2013 cursou o Núcleo de Artes Cênicas (NAC) coordenado por Lee Taylor e fez parte do elenco da peça “Nekrópolis”, dirigida por Juliana Galdino, e da peça “Pequenos Holocaustos” dirigida por Roberto Alvim, no projeto Paralela Noir. Participou como diretor no coletivo Antessala, tendo realizado em 2016 o projeto Antessala Mostra: Textos Curtos e inéditos - contemplado pelo edital PROAC - Primeiras Obras. Em 2014 integrou o Núcleo de Direção Teatral da ELT, coordenado por Luiz Fernando Marques (Diretor na Cia. XIX de

escrita que lidaríamos. Com textos em mãos, entregue no dia 25 de setembro via facebook, a dificuldade começou. Discordávamos do número de figuras e dos significados por trás do texto, mas depois de algumas leituras em conjunto, iniciamos os trabalhos de decoração – as figuras foram divididas entre os atores pelo diretor no dia 06 de outubro. Até então, eu interpretaria duas figuras: a mulher e a menina. Já com texto em mãos e dando continuidade às técnicas que estávamos aprendendo começamos a trabalhar as técnicas de voz e fechamos uma rotina de exercícios. Para fortalecimento do abdômen, importante pelo papel da coluna na preparação de um ator incluímos nas técnicas corporais dois tipos de ponte, abdominais (que aumentaram e se modificaram com o passar do tempo), diferentes tipos de alongamento e, além disso, em todos os encontros fazíamos suzuki, funâmbulo e bolha. Como parte da pesquisa das figuras que interpretaríamos a Carol levava livros de imagens sobre peças brasileiras encenadas para que apontássemos o que víamos de cada figura nossa naquelas diferentes imagens – podia ser uma expressão, uma roupa, um olhar, um movimento de mãos – e depois disso realizávamos um suzuki guiado em que os diferentes corpos e máscaras, assim como todo movimento interno, deveriam pertencer apenas a uma das figuras da peça (e íamos alternando figuras conforme instruído).

Os exercícios de técnicas de voz foram se modificando conforme aperfeiçoávamos nossa prática e foram primeiramente voltados para a respiração. Quando começamos a fazer os exercícios de voz dedicamos mais tempo a eles, fizemos exercícios de ampliação do tempo de inspiração, de retenção do ar, de expiração, do tempo de fonação, de diafragma, de aquecimento da língua e da voz e também exercícios específicos que suprissem as questões de cada ator.

Nosso roteiro de exercícios envolvia treinamentos que melhorassem nossa postura, nossa atenção, nosso equilíbrio, nossa capacidade de concentração, de autopercepção e autocontrole. Eram exercícios que estimulavam a reflexividade. Como parte da preparação dos atores para lidar diretamente com o texto de Piche, nós fizemos uma atividade com o texto *Navalha na Carne* (1968), de Plínio Marcos. Nessa atividade interpretei Neusa Sueli, prostituta de longa data, que me serviu como ponte para as

Teatro) tendo dirigido a peça “Bonita”, escrita por Dione Carlos, que estreou em 2015 no SESC Ipiranga. Com a Cia do Caminho Velho também dirigiu as peças “Sereias”, “Piche” e “Nomen”.

figuras que estavam por vir, pois com ela comecei a trabalhar uma personagem mais séria, vivida, como dizíamos: “mais pé no chão”.

Parte fundamental da nossa formação como atores foi o fato de que ministrávamos os cursos de iniciação teatral da Cia. É um contato que permite que você se veja no outro. Os mesmos problemas pelos quais passávamos em nossos encontros aconteciam com nos nossos alunos em aula e isso dá uma percepção completamente diferente para a questão. Um fato que salta aos olhos nessas turmas é que elas são compostas por moradores da região e por pessoas vinculadas a UNIFESP, essas pessoas têm vivências bem diferentes, ocupam lugares diferentes, mas compartilham, no geral, a pouca experiência com teatro – tanto no fazer quanto no assistir.

Como desdobramento das experiências que realizava como ator no CPT, fui então convidado [...] a ministrar aulas no CPTzinho baseadas nos ensinamentos propostos por Antunes Filho. [...]

As aulas no CPTzinho me permitiram exercitar uma prática pedagógica que se baseia na condução dos exercícios e dos procedimentos [...]. Ao longo dos anos, pude verificar a intenção das proposições do diretor por meio das aulas ministradas e as nuances de assimilação dos conteúdos pelos atores ingressantes, o que se caracterizou como um elemento central em que me apoio para a reflexão dos conteúdos e avaliação do projeto de formação.

Assim, experienciar como ator o processo criativo [...] e, ao mesmo tempo, exercitar uma prática formativa aplicando os procedimentos de criação propostos pelo encenador, tornaram a reflexão sobre atuação e sobre os aspectos pedagógicos da formação do ator meus principais objetos de pesquisa. (PAULA, 2014, p. 14)

Lee Taylor de Moura Paula, coordenador do Núcleo de Artes Cênicas (NAC), em sua dissertação de mestrado defendida em 2014 fala da importância do fazer cênico em conjunto com os aspectos pedagógicos da formação do ator e a importância que isso teve em sua formação. Em menor escala, no processo de montagem de Piche pudemos experienciar também a importância desse conhecer e transmitir conhecimento.

Quando no momento do ateliê de cenas – ocasião na qual os atores criam cenas, às vezes várias sobre um mesmo trecho começamos a investigar referências visuais para nossas figuras e também figurinos – como esses seres se vestem, como andam. Foi a primeira vez em que começamos a experienciar com o corpo as figuras do texto. Começamos a testar diferentes posturas, corpos, vozes, hábitos. Eu tinha duas figuras, a mulher e a menina, a primeira era uma figura forte, fumante – já aí uma dificuldade, eu

não fumo. O aprendizado vai muito além de saber ou não tragar um cigarro, ele vai desde o lugar onde se guarda o cigarro, como se guarda, como se segura, como se fuma, de quanto em quanto tempo, quando se bate a bituca, como se apaga o cigarro. Nos primeiros ensaios eu perdi vários cigarros por não saber como guardá-los, guardei de forma imprópria e os deixei amassados – daí o questionamento do diretor: que cigarro essa mulher fuma, de qual marca, em que estado está esse cigarro. O ato de fumar, nos termos colocados por Mauss, é uma técnica que nunca me foi passada. A menina também se fazia um desafio – a figura tinha 12 anos e havia sofrido abusos do pai durante toda a infância. Estava em questão no texto a dúvida se ela tinha ou não sido estuprada pelo menino (o mesmo menino que é barbaramente torturado pelos policiais). Algo perceptível nos cursos de iniciação teatral dos quais fui professora é a tendência dos atores que estão começando a mimetizar uma referência que nos é passada todo dia a partir das diferentes mídias, de um imaginário comum e o mesmo aconteceu comigo em relação à figura da menina: a princípio, eu mimetizei uma ingenuidade da infância que não cabia à vivência daquela figura.

Nós iniciamos a criação de cenas e começamos a mostrá-las para o diretor, mas todas as cenas estavam virando a mesma cena, apenas em espaços diferentes do palco. Quando o diretor nos sugeriu que testássemos iluminações tivemos o mesmo problema, trabalhamos sempre com a mesma luz amarela, ela apenas saía de lugares diferentes. Mesmo sendo incentivados a testar o diferente, com as luzes, com nossos corpos e com o jogo de cena, ainda não estávamos conseguindo ampliar nossos horizontes. No Suzuki, na bolha e nos jogos poéticos estávamos caminhando, mas ainda não tínhamos estabelecido uma ponte entre essas práticas e o fazer cênico. Então o diretor decidiu começar a trabalhar a sensibilidade.

Sensibilidade é o momento no qual os atores se familiarizam com o texto e se aprofundam nele, com o texto já decorado, a ideia é então passar a se sensibilizar com cada palavra que está sendo dita. Para tal, nós ficamos sentados na ponta de um banco, pés completamente no chão, mãos sobre as pernas. Nada é dito na dramaturgia é em vão, as falas e as rubricas (que no caso de Piche não são muitas) estão lá por um motivo e elas significam algo, partem de um movimento interno de cada uma dessas figuras. Diversas vezes nessa parte do processo, a Carol e o Alex nos filmaram para que nós também nos víssemos de fora. Assim como na caminhada, espera-se que nós passemos

a nos perceber e nos ouvir no tempo presente e não só porque nos assistíamos depois. Nesse momento também começamos a buscar referências de imagens.

Depois da sensibilidade, voltamos à criação e seleção de cenas, uma retomada do ateliê, porém com mais interferências do diretor. Estávamos chegando ao fim do ano e tínhamos o projeto de realizar atividades de imersão nos outros campi da UNIFESP e também no campus Guarulhos. Apresentamos nossa adaptação de *Navalha na Carne* em São Paulo e em Diadema, em São José dos Campos apresentamos *Miúda*, outra peça da Cia. que estávamos produzindo e, em Guarulhos, no dia 13 de dezembro fizemos a primeira abertura da peça *Piche* – apenas as primeiras cenas. Contamos com um público de quase 30 pessoas e tivemos um retorno muito proveitoso do público. As pessoas ficaram muito impactadas com o conteúdo da peça, algumas delas chegaram a dizer que o que estava sendo retratado na peça era muito real. A primeira cena, que eles tiveram contato, é a emboscada na qual o menino cai e a cena seguinte, a tortura que esse menino passa, pela mão de um dos policiais, seguida do desespero desse policial quando não consegue se livrar desse menino, diferente do que acontece todos os dias em nossa sociedade, nessa peça o menino não morre. Apesar de estarmos no começo, muitos passos já haviam sido dados e parte fundamental do processo, foi já ter esse contato com o público, mesmo no começo dos trabalhos.

Iniciamos o ano de 2017 com a saída do Uilton. Ele saiu antes mesmo da retomada das nossas atividades, ainda em janeiro, então o Alex redistribuiu os papéis entre o Carlos e eu. As minhas figuras, antes duas, se tornaram sete. Elas passaram a ser: a mulher (que passamos a chamar de delegada), a menina, a mulher do policial, um dos funcionários e as outras três figuras (eram interpretadas pelo Carlos e por mim): o menino, o subordinado e o pai da menina. As figuras do Carlos eram: o policial (que passamos a chamar de cabo), o marido da delegada, o outro funcionário, a policial recepcionista, o prefeito, o pastor, a enfermeira, mais as três figuras que compartilhávamos. Como parte da retomada do processo – tivemos uma pausa de quase dois meses nos quais permanecemos fazendo os exercícios de voz, cada um em sua casa e ficamos com uma lista de filmes¹¹ que deveríamos assistir até o retorno em fevereiro –

¹¹ Os filmes foram: *A clockwork Orange* com direção de Stanley Kubrick (1971); *Dirty Harry* com direção de Don Siegal (1971); *Manson* com direção de Robert Hendrickson e Laurence Merrick (1973); *Thriller: a Cruel Picture* Bo Arbe Vibenius (1974); *Taxi Driver* com direção de Martin Scorsese (1976); *Alien, o 8º passageiro* com direção de Ridley Scott (1979); *Scarface* com direção de Brian de Palma (1983); *Blood Simple – director's cut* com direção de Joel e Ethan Coen (1984); *Aliens, o resgate* com

o Alex nos orientou a assistir algumas entrevistas de atores ao Roda Viva¹², para termos um pouco de contato com grandes nomes do teatro brasileiro, como Grande Otelo, Paulo Autran, Dercy Gonçalves, dentre outros.

Voltamos com os três encontros semanais: o suzuki, o funâmbulo e a bolha, além das abdominais e dos exercícios de voz, cada vez mais complexos. Em maio de 2017 iniciamos uma residência na SP Escola de Teatro, tínhamos uma sala no prédio que fica no Brás para treinamento e acordamos, nesse processo, nossa estreia e temporada para novembro do mesmo ano, na sede da SP na Roosevelt, centro de São Paulo. Os ensaios continuaram acontecendo no Adamastor Pimentas com o Alex, mas os exercícios de técnicas corporais e vocais passaram a acontecer na SP, no Brás. De maio a agosto, intensificamos os exercícios de voz e corpo, focando para este último principalmente a prática dos jogos poéticos. Com o objetivo de ampliar o repertório dos atores, a Carol continuou a trabalhar com a gente referências de imagens, agora bem mais focadas, sendo a referência para a delegada, por exemplo, a serial killer Aileen Wuornos.

Ao longo de 2017 fizemos outros processos de abertura da peça, sempre seguidos de conversa e trocas com o público. Nos meses de agosto, setembro e outubro todos os esforços se voltaram ao cenário e ao melhoramento dos figurinos e acessórios cênicos.

direção de James Cameron (1986); *Raising Arizona* com direção de Joel e Ethan Coen (1987); *The silence of the lambs* com direção de Jonathan Demme (1991); *Alien 3* com direção de David Fincher (1992); *Reservoir Dogs* com direção de Quentin Tarantino (1992); *Aileen Wuornos: the selling of a serial killer* com direção de Nick Broomfield (1994); *Death and the Maiden* com direção de Roman Polanski (1994); *Pulp Fiction* com direção de Quentin Tarantino (1994); *Crash* com direção de David Cronenberg (1996); *Fargo* com direção de Joel e Ethan Coen (1996); *Trainspotting* com direção de Danny Boyle (1996); *Cidade de Deus* com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002); *Funny Games* com direção de Michael Haneke (1997); *Monster* com direção de Patty Jenkins (2003); *Batismo de sangue* com direção de Helvécio Raton (2006); *No country for Old Men* com direção de Joel e Ethan Coen (2007).

¹² Programa de entrevistas produzido e transmitido pela TV Cultura. Mais antigo programa de entrevistas da televisão brasileira, no ar continuamente desde 29 de setembro de 1986. Assistimos às entrevistas de: Dercy Gonçalves (06/04/1987), Grande Otelo (15/06/1987), Raul Cortez (10/08/1987), Chico Anysio (21/06/1993), Ruth Escobar (16/10/1995) e Paulo Autran (09/09/2002) todas disponíveis no YouTube.

A Peça PICHE e seus caminhos para a alteridade

“Se como “espelhos mágicos” dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam como *personas*, performatizam as suas vidas” (DAWSEY, 2006, p. 139). Segundo John Dawsey, a vida imita a arte tanto quanto a arte imita a vida.

O processo de investigação e montagem da peça Piche iniciou-se também a partir da vontade da Cia. de se debruçar sobre o local onde estamos sediados: O Bairro dos Pimentas. Este é o bairro mais populoso da cidade de Guarulhos, e possui parte significativa da população em estado de vulnerabilidade social.

No senso comum a periferia é classificada apenas por suas inúmeras ausências, e é comum ouvir dos moradores que nos “Pimentas não tem nada”. As reclamações mais comuns se referem à falta de áreas de lazer como praças, parques, bosques e etc. Não negamos a falta de infraestrutura urbana, de fato esses recursos são escassos, e há muito para se fazer nessas regiões mais distantes e esquecidas.

Entretanto, é preciso ir além do discurso comum do “não tem nada”, aliás, ele mesmo aponta certos paradoxos, pois por um lado mostra a precariedade e ausência de infraestrutura urbana que é enfrentada nos bairros pobres, mas por outro lado acaba desvalorizando as estratégias de vida construídas por seus habitantes. É preciso problematizar essas narrativas e visões estereotipadas dos bairros periféricos, afinal será mesmo que não existe “coisa pra fazer”? (SÁ¹³, 2011, p. 19-20)

Em concordância com o que é proposto por Bárbara Cristina Sá, a Cia. do Caminho, que nasceu e tem sua sede nos Pimentas, realiza atividades artístico-pedagógicas no local, que compreendem ensaios, oferecimento de oficinas gratuitas para a população e apresentações teatrais gratuitas. Acreditamos na importância de ter no Adamastor Pimentas um teatro vivo e ativo, que possa ser usufruído pela população local. Uma das aberturas da peça Piche, que aconteceu em forma de sensibilidade em 2017 ocorreu em um evento chamado Dia Aberto¹⁴ – nesse dia a universidade abre suas portas e faz atividades para os alunos de escolas públicas da região. A relação da UNIFESP Guarulhos com seu entorno não ocorre de forma orgânica, mas nesse dia,

¹³ Trabalho de Conclusão de Curso de Ciências Sociais da EFLCH/UNIFESP: Pimentas e suas imagens: estudo sobre a construção vivida e simbólica do espaço urbano de um bairro “periférico” da cidade de Guarulhos, realizado em 2010 por Bárbara Cristina Sá, residente do Pimentas desde a infância.

¹⁴ O Dia Aberto consiste na abertura do campus para os estudantes de ensino médio da região que procuram obter mais informações sobre os cursos de graduação oferecidos pela instituição. A universidade abre suas portas para a comunidade externa, oferecendo atividades e palestras relacionadas às suas respectivas áreas de ensino. Ele acontece todos os anos e em 2017 ocorreu no dia 25 de outubro.

tivemos nas cadeiras do Adamastor Pimentas mais de 600 jovens, todos da região dos Pimentas, estudantes de escolas estaduais, entre eles, inclusive alguns alunos dos cursos de iniciação teatral, meus alunos.



Imagem 1 – Carlos, Carol e Daiane no palco. Apresentação de sensibilidade da peça Piche no Dia Aberto de 2017 na UNIFESP/Guarulhos. Fotografia de Rodrigo Baroni

A aproximação trazida pelo teatro entre a comunidade e a Academia é significativa. Nesta foto, apesar de ocuparmos lugares diferentes, muitos dos que estão ali na plateia subiram no palco na oficina que demos ao final da apresentação, alguns ali já eram alunos da Cia. e outros tantos possivelmente voltarão.

Em Piche, um longo processo ocorreu até que chegássemos ao formato final de encenação da peça. As questões suscitadas pela peça são fortes e todo trabalho de encenação buscou lidar com a intensidade de tudo que estava sendo dito ali. Segundo o diretor da peça, o espetáculo fala sobre indiferença, intolerância e a incapacidade de um sujeito suportar o outro. “A peça investiga como surge a vontade sádica de um sujeito querer tomar posse do corpo do outro. Como é que surge essa ânsia por dominação? O estupro, a tortura, as regras desmedidas da religião e dos bons costumes e a neurose do homem de bem. Aquilo que se exacerba transbordando os limites do aceitável, do inimaginável”.

Segundo o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (2001) uma linguagem é uma forma de vida. Para ele, o humano é a própria linguagem. Em Piche, uma dramaturgia contemporânea, percebe-se uma linguagem que escapa ao cotidiano.

Para falar sobre o papel do menino, figura desenvolvida tanto por mim quanto pelo Carlos, cabe trazer um pouco da discussão levantada por Dawsey (2012, p. 197) a respeito dos escritos do pensador de teatro Edward Gordon Craig sobre a *über-marionette*. Segundo Dawsey, Craig (1996, p. 160) enxergava o boneco como “o descendente das imagens de pedra de templos antigos”. Eles têm algo do extraordinário por evocar, entre outras coisas, o espírito dos mortos. Em cena não utilizamos um boneco, mas a figura do menino não tem rosto. Ele é, ora um tecido, ora uma voz que perpassa o corpo dos performers em cena, ora mesmo estando presente, não é visto – como quando se encontra dentro de uma caixa da qual não se consegue ver o conteúdo. Na peça, o menino está colocado não só enquanto figura, mas enquanto símbolo. Não se sabe, ao certo, quem é esse menino e por isso ele evoca tantas possibilidades.

Os símbolos possuem as propriedades de condensação, unificação de referentes díspares e polarização de significado. Um único símbolo, de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco e não unívoco [...] os referentes tendem a aglutinar-se em torno de pólos semânticos opostos. Num pólo, as referentes são feitas a fatos sociais e morais, no outro, a fatos fisiológicos. (TURNER, 1982, p. 71 apud SILVA, 2005, p. 44).

De acordo com Victor Turner (1974) símbolos poderosos se formam às margens da vida social. Em seu livro, Rita de Almeida Castro (2012, p. 61) dedica um subcapítulo ao Círculo Neutro, treinamento conduzido pelo diretor Chiquinho Medeiros sob coordenação da atriz Inês Aranha. Neste treinamento se busca a neutralidade do corpo em cena. Afinal, o corpo, além de objeto técnico traz consigo também a memória, memórias adquiridas social e culturalmente. O treinamento da caminhada se assemelha com o Círculo Neutro na medida em que ambos incentivam a conexão do ator com seu interior. A caminhada nos afastava de nosso eu cotidiano, do corpo viciado pela rotina, vícios como projetar o quadril para frente, não pisar completamente no chão ou mesmo não pisar utilizando o calcanhar, do corpo que não anda ereto, e nos conduzia para um corpo intermediário: um corpo que permite um fluxo da respiração, da mente, uma postura ereta. Para que a construção do corpo extracotidiano acontecesse, passamos por uma série de fases, uma rotina de exercícios físicos e vocais, assim como de exercícios que estimulassem e ampliassem a nossa imaginação. Trabalhamos arduamente, no

nosso período de residência na SP Escola de Teatro, com os jogos poéticos direcionados: nesse formato do treinamento, a partir de estímulo musical trabalhávamos criativamente todas as figuras da peça, com especial atenção às que tínhamos mais dificuldade: no meu caso, a delegada e a menina, no caso do Carlos, a recepcionista e a enfermeira. A passagem a seguir, retirada do livro de Castro, demonstra bem o processo criativo da peça:

Talvez esse processo de caminhar dos aspectos mais densos do corpo para os mais sutis seja o espaço maior de encontro entre as práticas do yogui e do ator, que muitas vezes também parte de um trabalho físico preliminar para chegar a lidar com a força da imaginação e da criação, em um plano mais sutil. (CASTRO, 2012, p. 81)

Richard Schechner traz uma discussão importante acerca da noção de “comportamento restaurado”, trazida pelo autor após análise comparativa entre diferentes tipos de eventos performáticos ligados ao ritual e ao teatro. Segundo o autor, tal “modelo” é um comportamento característico de diferentes tipos de performance.

O “comportamento restaurado”, diz Schechner, consiste em “seqüências de comportamento [que] não são processos em si, mas coisas, itens, ‘material’” que correspondem concretamente a “seqüências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados [...]” (Schechner, 1985, p. 35-36 apud SILVA, 2005, p. 53)

É a partir dessa noção que Schechner demonstra que toda performance constitui uma atividade cultural dinâmica, refeita e reproduzida criativamente ao longo do tempo, mas que também sempre retoma algo do passado, sempre se pretendendo como uma prática idêntica ao que acredita ter sido antes. Logo, a realização de qualquer performance pressupõe um processo contínuo de aprendizagem, treinamentos e exercícios práticos que se repetem. O “comportamento restaurado” se encaixa como uma forma de instruir como o performer deve desempenhar o seu papel – atuar, isso podendo ser dito tanto de performances sociais quanto estéticas. Como o próprio autor aponta:

As técnicas de “chegar lá”, de preparar o performer para performatizar, são em grande parte as mesmas para o dançarino cervo e para o dançarino do transe balinês ou para um ator interpretando um papel em Nova Iorque: observação, prática, imitação, correção, repetição. (SCHECHNER, 1985, p. 214)

Como dito anteriormente, já na fase de ensaios da peça, concomitante a ela, estávamos continuamente trabalhando com um treinamento chamado jogos poéticos em um formato guiado. Ao invés de criarmos continuamente novas personagens, trabalhávamos com as figuras da peça, explorando assim, seus universos. Walter Benjamin (1985), ao falar sobre as faculdades miméticas nos diz que “a criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 1985, p. 108). Através da *mimesis*, por meio de um tornar-se semelhante, constitui-se uma forma de conhecimento e um modo de se relacionar com o mundo. No processo de desenvolvimento das figuras em diversos momentos nos vimos na situação da criança, com base em diferentes referências e sensações mimetizávamos o que acreditávamos ser a nossa figura. Eu mimetizava uma delegada, com base em diferentes referenciais, na busca pela minha delegada.

Mauss (1974) observou que movimentos corporais, gestos, posturas, *habitus*, não são simplesmente estímulos biológicos, mas modelos culturais resultantes de um longo processo de educação. Aprendizagens que variam de sociedade para sociedade. No caso de Piche, estávamos explorando novas formas de lidar com nosso corpo, nos afastando de nosso eu cotidiano para chegar a um outro eu. Uma outra forma de se relacionar com o mundo que permite que sejamos ao mesmo tempo “não eu” e “não não eu”. É isso que aponta Schechner (1985a) ao falar dos momentos de performance. Segundo o autor, diferente de qualquer outro animal, os humanos carregam e expressam identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente. Ao mesmo tempo em que um ator se transforma e não se transforma totalmente em outro durante uma performance, ele também é e não é a si mesmo.

O conhecimento performático pertence às tradições orais. Os esportes servem como bons exemplos de performances-não-verbais existentes em nossa sociedade. É importante pensar no corpo nos termos sugeridos por Mauss na medida em que é a manipulação direta do corpo que faz o performer adquirir o conhecimento performático que está sendo passado. O início do exercício da caminhada é um bom exemplo disso. A Carol poderia ter falado por horas sobre como nossa postura deveria ficar, sobre como nossa respiração deveria ser, sobre como nosso passo ou nossos braços deveriam estar, mas parte fundamental do processo para entender o que está sendo proposto é justamente o caminhar. É deixar que o ator comece a perceber, enquanto caminha, sua respiração, seu passo, sua postura, seu tônus. Na performance preza-se pelo “conhecimento do corpo” e este é muito distinto do “aprendizado da cabeça”. A

importância do texto performático se dá na relação entre todos os itens de seu conjunto. Para além do texto é também uma pesquisa com cenário, figurino, iluminação e sonoplastia. A iluminação do espetáculo, em alguns momentos, é manipulada pelo ator performer Carlos. Essa ideia parte de uma pesquisa que considera que a luz, quando conduzida pelo ator, pode se tornar bastante viva, respirada e maleável às mudanças de cada apresentação, já que intimamente ligada à sensibilidade do ator.

Na imagem, podemos ver Carlos caracterizado como a figura “Pastor”. É uma boa imagem para se pensar a noção da coexistência de múltiplos “eus”. Nela, Carlos está caracterizado como uma de suas figuras, no cenário e na iluminação que se refere a determinada cena da peça. O performer está se relacionando com o espaço e a imagem captada pelo



Imagem 2 – Carlos caracterizado como “pastor. Ensaio fotográfico próximo à estreia. Fotografia de Rodrigo Baroni

fotógrafo não é de uma cena específica da peça. Nesse dia, pouco antes do início de nossa temporada, marcamos um ensaio com o fotógrafo da Cia., Rodrigo Baroni. O Rodrigo tende a trabalhar a imagem em movimento, então passamos a peça inteira enquanto ele fotografava e, ao final, voltamos em algumas cenas que tivessem uma estética mais bonita e ficamos repetindo essas cenas para conseguir fotos mais interessantes. Podemos ver Carlos e o “pastor”, numa relação que remete ao momento dialético da performance, tal qual nos conta Richard Schechner. Podemos ver, através dessa fotografia, a fisionomia do ator reconfigurada em união aos elementos que compõem a figura. Tanto Carlos quanto eu tivemos que mudar nossos cabelos, a pedido do diretor, para dialogar mais com nossas figuras. O Carlos teve que raspar o cabelo e a barba, deixando-os sempre extremamente aparados e eu, além de deixar o cabelo curto, fui instruída a fazer um *sidecut* (passar máquina em uma das laterais da cabeça). Na imagem 2, o cabelo, a postura, os gestos não são necessariamente do Carlos. O ator estava sendo, ao mesmo tempo, “não ele” e “não não ele”.

Todo trabalho da peça partiu da importância da sensibilidade do ator. É ponto crucial de uma pesquisa cênica o fato de que o ator deve considerar e deixar-se contaminar pelo público, tirando-o de um lugar abstrato e trazendo-o para perto de si.

Por isso, priorizamos também a proximidade entre ator e plateia, pois é muito importante para nós que a presença do público interfira na obra, visto que seu sentido é construído na relação, ou seja, ele não está nem na dramaturgia, nem no ator, nem no público, mas na relação que se estabelece entre todos esses âmbitos e os demais citados anteriormente.

Comportamento de performance é comportamento aprendido e/ou praticado – ou duplamente, comportamento treinado, comportado: comportamento restaurado. Então, ensaio prévio, aprendido por osmose desde a infância, revelado durante a performance pelos mestres, guias, gurus ou, generalizando, pelas regras que governam de fora, como em esporte ou teatro improvisado [...]. (Schechner, 1988, p. 118, apud SILVA, 2005).

Turner (1986), a respeito da palavra experiência diz que esta deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente”. O autor nos fala que a etimologia do termo “experiência” deriva do indo-europeu *per*, que tem o significado de “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Experiência e perigo vêm da mesma raiz. Jorge Larrosa Bondía (2002), pedagogo espanhol, em uma conferência feita em Campinas fala sobre a experiência e o saber de experiência, a fala deste autor pode ser pensada em concordância aos conceitos considerados por Victor Turner. Bondía define experiência como aquilo que nos passa, que nos acontece e nos toca e que ao fazer isso nos forma e nos transforma. Para ele, experiência – a possibilidade de que algo nos aconteça, requer um gesto de interrupção. Turner volta seu olhar justamente para os momentos de interrupção da vida cotidiana. Ele está interessado em um metateatro da vida social. Para Bondía, o sujeito da experiência seria como um território de passagem que se afeta de alguma forma, seria um sujeito exposto, passivo – no sentido da paciência, atenção e padecimento. Essa experiência é capaz de formação e de transformação.

These experiences that erupt from or disrupt routinized, repetitive behavior begin with shocks of pain or pleasure. Such shocks are evocative: they summon up precedents and likenesses from the conscious or unconscious past – for the unusual has its traditions as well as the usual. Then the emotions of past experiences color the images and outlines revived by present shock. (TURNER, 1986, p. 35-36)

Esses são os momentos iniciais de uma estrutura de experiência, segundo Turner (1986). O autor, ao falar sobre a estrutura processual de uma experiência menciona

cinco momentos: 1) algo acontece no nível das sensações que nos coloca em estado de risco ou desequilíbrio; 2) imagens do passado são evocadas; 3) emoções são revividas; 4) de acordo com Turner, o sentido de uma experiência é gerado quando conexões se estabelecem, fazendo com que o passado e o presente entrem (como diria Dilthey) em uma “relação musical”, possibilitando a ressignificação do mundo; e 5) a experiência se completa ou realiza através de uma forma de expressão. A performance completa uma experiência (Turner 1982, p. 13-14).

De acordo com Turner (1974, p. 16):

I would suggest that what have been regarded as the “serious” genres of symbolic action – ritual, myth, tragedy, and comedy (at their “birth”) – are deeply implicated in the cyclical repetitive views of social process, while those genres which have flourished since the Industrial Revolution (the modern arts and sciences), though less serious in the eyes of the commonality (pure research, entertainment, interests of the elite), have had greater potential for changing the ways men relate to one another and the content of their relationships. Their influence has been more insidious. Because they are outside the arenas of direct industrial production, because they constitute the “liminoid” analogues of liminal processes and phenomena in tribal and early agrarian societies, their very outsiderhood disengages them from direct functional action on the minds and behavior of a society’s members. To be either their agents or their audiences is an *optional* activity – the absence of obligation or constraint from external norms imparts to them a pleasureable quality which enables them all the more readily to be absorbed by individual consciousnesses. Pleasure thus becomes a serious matter in the context of innovative change.

Turner sugere que as artes e ciências modernas, surgidas após a Revolução Industrial, têm mais potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam e o conteúdo de seus relacionamentos do que os gêneros considerados “sérios” da ação simbólica, tais como os rituais. No caso dos gêneros que ocorrem em sociedades industriais a participação enquanto audiência ou performer é opcional. Logo, a falta de obrigatoriedade e de coação por normas externas confere a essas performances uma qualidade prazerosa que as torna capazes de serem absorvidas mais prontamente pela consciência individual. Sobre a interação entre performer e audiência, Schechner (1985) aponta que “a força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe”. E tal como apontado por esse autor, nenhuma performance funciona desligada de sua audiência. Todos os esforços que fizemos, desde o começo de 2016, teriam sido em vão se não nos relacionássemos com

a audiência presente. Como parte de nossa programação durante a temporada na SP (ela ocorreu de 11 de novembro a 11 de dezembro de 2017), optamos por fazer uma roda de conversa sobre dramaturgia ao final das apresentações aos domingos, convidando sempre dramaturgas mulheres para conduzir a conversa. Na roda, além da dramaturga convidada, participava toda a equipe de Piche e quem da audiência se interessasse em ficar. Dessa forma, fomos privilegiados pela troca constante com o público, seguindo uma prática que já nos acompanhava desde o início do processo, visto que nossa primeira abertura para diálogo com o público tinha ocorrido ainda em 2016.

Para Schechner, a noção de performance compreende um movimento *continuum* que vai do “rito” ao “teatro” e do “teatro” ao “rito”. Na concepção do autor as duas categorias representam eventos da mesma natureza: são performances. No final do primeiro capítulo de seu livro, *Between Theatre and Anthropology*, Schechner nos diz sobre “o corpo manuseado, mantido, restringido, liberado” (1985a, p. 233) durante uma encenação. O fato de que isso colocaria nos performers um senso vívido do que é se mover “como se” fosse o outro. Ele está falando sobre os aspectos cognitivos e experienciais de uma encenação, a importância do trabalho no corpo e com o corpo para conhecer algo. Cada figura, em Piche, tinha o seu caminhar, a sua forma de se relacionar com o mundo. Os funcionários, por exemplo, tendiam ao chão. Eram trabalhadores braçais, que trabalhavam com o manuseio de madeira para a construção de caixões. Ou seja, são figuras que lidam com a morte todos os dias. Para as figuras da recepcionista e da enfermeira, o Carlos teve um longo trabalho com o uso de salto para experimentar essa forma de andar e também um longo trabalho com os gestos – estávamos buscando a delicadeza do movimento. O caminhar, como dito por Mauss, é uma técnica corporal.

Iniciei o primeiro capítulo deste trabalho em que contei sobre a experiência construída junto à Cia. do Caminho Velho dizendo que tivemos seis momentos em nosso processo de criação: referências, treinamento, ateliê de cenas, sensibilidade, intensificação e ensaios. Nesse caso, a decisão do tema da performance foi parte de nosso processo, então tivemos um momento dedicado exclusivamente às referências, que depois mantivemos por todo processo como parte importante do treinamento. Na sequência da performance, Schechner identifica sete fases, apontando que dependendo da cultura ou do gênero da performance, a relevância de uma das fases pode ser aumentada ou o processo pode se dar de modo diverso, como é o caso do teatro nô, no

qual os ensaios e oficinas como conhecemos não se fazem necessários. O nô só é realizado como um todo durante a performance em si. Considerando os termos utilizados por Schechner e sua ligação com os ritos de separação de Van Gennep, no processo de Piche as referências e o treinamento que fizemos são processos preliminares, assim como o ateliê de cenas (equivalente às oficinas), a sensibilidade e a intensificação. A sensibilidade se refere a nossa aproximação com o texto e com as figuras e nosso distanciamento de nossos eus cotidianos. Já a intensificação foi o momento de junção de tudo que estávamos fazendo em separado para então começar os ensaios com todas as cenas que ficariam para a versão final – como antes estávamos trabalhando com diferentes versões de cenas as transições de uma cena para outra ainda não estavam acontecendo e foi nessa parte do processo que a peça começou a tomar forma, momento no qual percebemos a importância do fluxo e da importância de nossas energias para manter a intensidade da performance. Os ensaios e aquecimentos também são parte preliminar do processo. Nossas apresentações aconteciam aos sábados, domingos e segundas. Antes de todas as apresentações nos encontrávamos cedo para falar sobre a semana ou noite anterior, visitar algumas cenas em que o diretor tivesse percebido alguma questão ou que um dos atores estivesse mais inseguro. Caso houvesse tempo suficiente passávamos a peça inteira e depois organizávamos tudo para a apresentação. A performance em si, que realizamos quinze vezes, é liminar. Já o momento pós-apresentação, no qual ocorre o esfriamento e o balanço, é pós-liminar, equivalendo ao momento de incorporação dos ritos de transição de Van Gennep. Em nossa performance as transformações são temporárias, nossa desaceleração acontecia após cada apresentação por meio do retorno verbal do diretor e da socialização com as pessoas da audiência.

I call performance where *performers* are changed ‘transformations’ and those where performers are returned to their starting places “transportations” – “transportations”, because during the performance the performers are “taken somewhere” but at the end, often assisted by others, they are “cooled down” and reenter ordinary life just about where they went in. The performer goes from the “ordinary world” to the “performative world”, from one time/space reference to another, from one personality to one or more others. (SCHECHNER, 1985b, p. 126)

Aos domingos, dia em que depois da apresentação fazíamos uma roda, as conversas geradas sobre a impressão de cada pessoa eram importantes respostas para o nosso trabalho. Em um desses dias um espectador contou da angústia que sentiu ao

assistir a peça. O nome da peça, Piche, remete a esse material utilizado para fazer asfalto e é um material retomado bastante na peça. O chão do cenário lembra piche e ele também é trazido para o imaginário do espectador por meio da figura do cabo, que conta ter utilizado piche para torturar o menino. Esse espectador, Fernando, havia trabalhado muitos anos como motoboy, ele contou que quando soube do nome da peça achou que ela se referia às pichações de uma cidade – que não escapa ao universo (ele não foi o único espectador a ter essa impressão – alguns continuaram tendo mesmo depois da ter visto a peça), mas não é propriamente ao que nos referíamos. Fernando contou que durante a peça se lembrou do asfalto quente borbulhando no meio do dia enquanto ele fazia suas entregas e a força que tinha esse asfalto com relação à vida de tantos meninos.

Para Schechner toda performance é “comportamento restaurado” e esse comportamento é simbólico e reflexivo. Rita de Almeida Castro (2012, p. 54) ao contar sobre seu estudo de caso nos conta que acompanhou o processo de criação e montagem de uma peça e que participou como antropóloga observadora, desde os ensaios até a temporada. Ela aponta para o fato de que o espaço do treinamento é onde a experiência cotidiana vai sendo desconstruída. Em Piche, o treinamento que começou em setembro de 2016 continuou durante todo o processo, só sendo diminuído durante o período da temporada. Castro (2012, p. 56) aponta que o teatro, tal como sugerido por Schechner pode ser entendido como um ritual de passagem e que este proporciona em quem o vivencia mudanças e alterações com relação ao cotidiano. Citando Eugenio Barba (1995), Castro aponta para técnicas corporais que rompem com os condicionamentos habituais do corpo. O artista tem algo de *bricoleur* na medida em que este trabalha com materiais fragmentários. Como Mauss coloca, as aprendizagens de usos do corpo se dão por meio da cultura em que se está inserido. O trabalho do ator é justamente, por meio de uma pesquisa teatral, trabalhar com gestos não construídos convencionalmente. Aprender uma nova forma de ficar de pé, de caminhar e de se relacionar com o mundo, por meio de um abandono temporário das técnicas corporais desenvolvidas desde a infância. O trabalho envolve criar outras técnicas corporais e vocais. Ao fim desse processo, dessa experiência, o performer pode levar algo desse aprendizado consigo.

Corpo e alteridade em discussão

O trabalho do ator:

Trata-se de um trabalho de ressignificação, em que elementos de um determinado contexto, com uma forma determinada, são transformados em outra manifestação, a partir da alteração no modo de ver e interpretar o mundo observado. Dessa maneira, o ator – que aprende a conhecer o próprio corpo pelo exercício constante da observação tanto de si mesmo como do outro – é cerne dessa metamorfose. Para Lévi-Strauss, a arte se introduz a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; o artista, por sua vez, tem algo do cientista e do *bricoleur*. A imagem do *bricoleur* caracteriza-se especialmente pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ‘seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é de arranjar-se sempre como os meios-limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais’. (CASTRO, 2012, p. 56)

O trabalho do ator parte de uma observação constante de si e do outro. Esse ponto nos dá um indício de em que medida a performance se conecta ao movimento de alteridade. É preocupação do ator buscar entender os códigos e interações desse outro com o mundo e experienciar isso a partir do próprio corpo. Um ponto interessante levantado por Schechner a respeito da performatização é a importância de se focar no que é comum a todos e não na “outridade do outro” – os fenômenos culturais aparentemente bizarros que podem encorajar preconceitos.

The practitioners of all these arts, rites, and healings assume that some behaviors – organized sequence of events, scripted actions, known texts scored movements – exist separate from the performers who ‘do’ these behaviors. Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed. The performers get in touch with, recover, remember, or even invent these strips of behavior and then rebehave according to these strips, either by being absorbed into them (Brecht’s *Verfremdungseffekt*). The work of restoration is carried on in rehearsals and/or in the transitions of behavior from master to novice. Understanding what happens during training, rehearsals, and workshops – investigating the subjunctive mood that is medium of these operations is the surest way to link aesthetic and ritual performance. Restored behavior is ‘out there’, distant from ‘me’. It is separate and therefore can ‘worked on’, changed, even though it has ‘already happened. (SCHECHNER, 1985b, p. 335)

O próprio corpo do ator é um instrumento de conhecimento. Schechner (2011) pontua que há uma série de teorias da performance sendo elaboradas e que estas podem servir para focar tanto sistemas sociais quanto estéticos, individualmente ou em combinação.

But ritual and its progeny, notably the performance arts, derive from the subjunctive, liminal, reflexive, exploratory heart of social drama, where the structures of group experience (*Erlebnis*) are replicated, dismembered, re-membered, refashioned, and mutely or vocally made meaningful – even when, as is so often the case in declining cultures, ‘the meaning is that there is no meaning. (TURNER, 1986, p. 43)

Schechner (2013), em ensaio recente revisita os pontos de contato levantados em 1985 e discute três novos pontos de contato entre essas duas áreas do conhecimento. De acordo com o autor os seis pontos:

Não existem isoladamente. Estão entrelaçados, refletem-se uns nos outros e interagem entre si. No entanto, podem até certo ponto ser analisados em termos de 1. Encorporação – a experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance; 2. As fontes da cultura humana como performativas; e 3. O cérebro como um local de performance. O que fundamenta estes três pontos de contato [...] é o fato de que a performance constitui um repertório de conhecimento encorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento. (2013, p. 23)

O autor fala um pouco do percurso da teoria da performance desde 1985 e continua que a “performance”, que ele resume como um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual até o *play*, “(em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música” (p. 24), não necessariamente está em tudo dessas atividades, mas diz que cada uma dessas atividades possui qualidades que poderiam ser analisadas e entendidas “como” performance.

Schechner defende que os pontos de contato abordados por ele em 1985 continuam válidos. Nesse texto, o autor trabalha com a noção de que a cultura humana é fundamentalmente (e originalmente) performativa.

Uma das abordagens presentes na performance estética indica que, para que o ator teatral esteja pronto para ser trabalhado em diferentes estados, ele primeiro precisa se despir das posturas e dos vícios cotidianos, que por si só já indicam personagens socialmente

construídos, e não necessariamente o personagem teatral esperado. Talvez se possa dizer que, entre o corpo cotidiano do agente social e o corpo extracotidiano que aparece na cena teatral, há a construção de um corpo intermediário. (CASTRO, 2012, p. 142)

O ator teatral, no processo de montagem de uma peça percorre um caminho que vai do cotidiano social aos estados não cotidianos do palco. É um trabalho que requer muita reflexividade e autoconhecimento. Rita, assim como Schechner percebe que “as fronteiras entre cotidiano e extracotidiano nem sempre são tão nítidas. Há uma relação estreita entre arte, como espaço do extracotidiano, e vida cotidiana, que é constantemente redimensionada” (p. 146).

Roland Barthes (1990, p. 85) define o teatro como uma atividade “que calcula o lugar olhado das coisas”. O teatro, tal qual a antropologia, produz conhecimento ao deslocar a forma pela qual se olha um determinado universo. Ao fazer isso, suscita estranhamento. Para o ator, por meio da mobilização dos sentidos do corpo, as formas de conhecimento se alteram, possibilitando um movimento de alteridade. Schechner (2013, p. 48) em uma das abordagens trazidas em seu texto aponta que:

Montelle diz que a essência da teatralidade é “um espaço que proporciona um palco para a alteridade, um lugar no qual seja possível enquadrar a ‘outridade’. De fato, o poder de transformar o habitual em uma alteridade construída parece ter estado conosco desde sempre, e sempre foi uma ferramenta poderosa (mesmo que inegavelmente transgressora)” (2009, p. 3).

Ocorre, durante o processo cênico um constante movimento, por parte do ator, de distanciamento de seu eu cotidiano e aproximação com um outro. Logo, podemos considerar que o movimento de alteridade se dá por intermédio das técnicas apreendidas e colocadas em prática desde o começo da montagem teatral. A repetição de comportamentos, o afastamento de movimentos cotidianos e aproximação com uma nova forma de agir e estar no mundo, possibilitam um movimento de alteridade.

Conclusão

Tendo como ponto de partida o processo criativo da peça Piche, que teve sua estreia em novembro de 2017 no centro de São Paulo, discutiu-se a possibilidade de se experienciar um movimento de *alteridade* no processo de montagem de uma peça e o papel que a construção do corpo desempenha nesse processo.

Todo o processo de Piche, desde as referências, passando por todas as técnicas aplicadas durante o processo de criação da peça incentivavam o contato dos atores (Carlos e eu) com outras técnicas corporais, ou seja, uma nova forma de agir e estar: um contato com outras maneiras de pensar que digam respeito a outras figuras sociais as quais estávamos constantemente observando – seja no dia a dia ou nas referências fílmicas, unindo esses diferentes fragmentos nas figuras que chegaram à versão final da peça. Turner comenta em seu livro *From Ritual to Theatre* sobre como a antropologia deveria se apropriar da performance como ferramenta de ensino e aprendizado de outras culturas, partindo de textos etnográficos para a encenação e retornando depois para os textos como uma nova compreensão sobre o assunto dado o aprendizado pelo corpo que depois Schechner vai comentar em seu livro de 1985.

Seguindo o que foi dito até aqui, o processo de conhecer o outro a partir das técnicas corporais se torna possível na medida em que os gestos adquiridos por meio das técnicas corporais para reproduzir as diferentes figuras sintetizam percepções de mundo de outros seres. Com o auxílio das técnicas o ator constantemente observa e reflete sobre o próprio corpo e sobre o corpo do outro. E esse corpo está em constante transformação. As técnicas corporais existem enquanto formas de aprender e de transmitir conhecimento. Isso se dá por meio das referências, da observação do outro, dos treinamentos corporais e vocais, da noção de comportamento restaurado trazida por Schechner e também por meio da própria performance.

O ator está em constante processo de aproximação e afastamento de si e do outro. O processo de alteridade do ator se dá por intermédio das técnicas apreendidas. É um constante movimento de *bricolagem*, retomando um pouco do que foi dito por Bonfitto (2009) e Castro (2012). Os atores são como “‘canais transmissores’ de ‘qualidades’, de sensações, de processos abstratos, de fenômenos naturais, de

combinações de fragmentos de experiências vividas, de restos de memórias” (BONFITTO, 2009, p. 5). “A imagem do *bricoleur* caracteriza-se especialmente pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados” (CASTRO, 2012, p. 56). As técnicas corporais e vocais são fundamentais na busca por esse movimento de alteridade, visto que elas fornecem instrumental para a interpretação dos comportamentos observados.

Referências Bibliográficas

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte/ Tadeusz Kantor*; textos organizados e apresentados por Denis Bablet. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

BARBA, Eugenio. *Theatre Anthropology: Drama Review*. New York, v. 94 n. 2, 1982. P. 5-32.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein, in *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1990.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 108-113.

BONFITTO, Matteo. O Ator Pós-Dramático: um catalisador de Aporias? ('The Post-Dramatic Actor: a Catalizer of Aporias?'), em *O Pós-Dramático* – Editora Perspectiva, Coleção Debates, 2009.

BROOK, Peter. *On Africa (an interview)*. *Drama Review*, New York, v. 17, n. 3, 1973. p. 37-51.

CASTRO, Rita de Almeida . *Ser em Cena. Flor ao Vento. Etnografia de olhares híbridos*. 1. ed. Brasília-DF: Editora Universidade de Brasília, 2012. v. 1. 245p .

DAWSEY, J. C.. *Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado - e ouvido - das coisas*. Campos (UFPR), v. 7, p. 17-25, 2006.

DAWSEY, J. C.. *Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica*. *Revista de Antropologia (São Paulo)*, v. 50, p. 527-570, 2007.

DAWSEY, J. C.. Schechner, *Teatro e Antropologia*. *Cadernos de Campo (USP)*. 1991), v. 20, p. 207-213, 2011.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 2. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 483 p.

FERRAZ, A. L. M. C. . *O estudo do “teatro de grupo” contemporâneo e o problema do tempo no drama*. In: V Encontro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas ABRACE, 2009, São Paulo. Reunião da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Cênicas, 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*; tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte/ Tadeusz Kantor; textos organizados e apresentados por Denis Bablet*. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007. Trad. Pedro Süssekind.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do corpo In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify. São Paulo, 2013.P. 407.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho / Sebastião Milaré*. – São Paulo : Edições SESC SP, 2010.

PINTO, Luciano Matricardi de Freitas. *A imagem e a relação do ator com os objetos: a composição de cenas na obra de Tadeusz Kantor*. In: III Encontro Nacional de Estudos da Imagem 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina – PR. pp. 1923 – 1931.

SCHECHNER, Richard. Points of contact between anthropological and theatrical thought. In: *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985a.

SCHECHNER, Richard. Restoration of Behavior. In: _____. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985. p. 35-116.

SILVA, Rubens Alves da. '*Entre 'artes' e ciências'*: a noção de performance no campo das ciências sociais'. Horizontes Antropológicos (UFRGS. Impresso), Porto Alegre - RS, v. 11, n.24, p. 35-65, 2005.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. *Variations of the theme of liminality (1977)*. In *Secular Ritual*. Ed. S. Moore & B. Myerhoff. Assen: Van Gorcum, 36-52.

TURNER, Victor. *From ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 3ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.