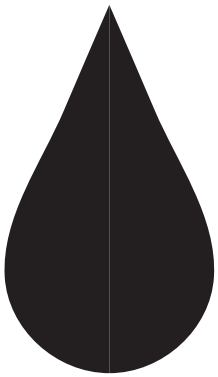
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Voz no corpo gritante.

Os desafios do processo *solo* de ator



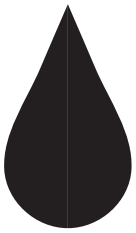
Tatiana Sobrado Lorenzo

São Paulo
2014

Tatiana Sobrado Lorenzo

Voz no corpo gritante.

Os desafios do processo *solo* de ator



Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP - para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Luiz Dias Januzelli

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Lorenzo, Tatiana Sobrado
Voz no corpo gritante. Os desafios do processo *solo* de ator / Tatiana Sobrado Lorenzo. -- São Paulo: T. S. Lorenzo, 2014.
1 v.: il.
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Luiz Antônio Dias Januzelli
Bibliografia
1. ator 2. solo de ator 3. processo de criacao 4. ator/performer 5. Teatro Costa Rica I. Januzelli, Luiz Antônio Dias II. Título.
CDD 21.ed. - 792

Nome: LORENZO, Tatiana Sobrado

Voz no corpo gritante.
Os desafios do processo *solo* de ator

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em_____

Banca examinadora:

Dr. Antônio Luiz Dias Januzelli. (Orientador) Instituição: Universidade de São Paulo.

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Dr. Marco Aurélio Bulhões Martins. Instituição: Universidade de São Paulo.

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Dr. José Batista Dall Farra. Instituição: Universidade de São Paulo.

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Ana Cristina Colla Instituição: UNICAMP - LUME

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dr. José Gustavo Sampaio Garcia Instituição: Faculdade Paulista de Artes

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço à *Universidad de Costa Rica*, por me outorgar o privilégio do tempo para desenvolver a pesquisa em meio à vitalidade da cultura brasileira, numa cidade que não para e a cada dia me apresenta algo novo.

Agradeço e abraço a Antônio Januzelli, Janô, meu orientador, amigo e mestre da alma, por tornar possível esta aventura, por me ensinar a sonhar, pelo tempo dedicado a mim e pelo invisível... o silêncio... e as lágrimas escorregando livremente...

Agradeço a Mar, minha filha, pela companhia durante uma parte desta viagem, pelo entusiasmo, abraços e conversações infinitas, pela luz que espalha...

Agradeço a Johnny, meu namorado, pela paciência ao longo destes anos, pelas colaborações, conselhos, acompanhamento, suas visitas e pelo suporte afetivo, chave nos dias de frio frente ao computador.

Agradeço a minha mãe, pelo amor de sempre, sem importar a distância... sempre.

Agradeço a meu pai e à Márcia, pelo apoio, as visitas, a viagem de supervivência e as boas vindas.

Agradeço especialmente aos atores e atrizes que aceitaram partilhar comigo suas experiências, dedicaram parte de seu tempo e confiaram em mim, colocando em minhas mãos objetos preciosos: os diários de bordo, desenhos, rascunhos, fotos. Suas palavras continuam ressoando em mim...

Agradeço à rede de brasileiros amorosos que uma e outra vez me ajudaram com o idioma, explicando-me significados, ensinando-me novos termos, mas também sugerindo bibliografia, indicando espetáculos.

E agradeço a Leticia, pelas horas sem sonho e companhia nas últimas horas...

LORENZO, T. S. *Voz* no corpo gritante. Os desafios do processo *solo* de ator, 2014. 291f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Arte, Departamento de Artes Cênicas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RESUMO

Este estudo é uma aproximação ao processo de criação da obra *solo* de ator. Pretende chamar a atenção acerca do potencial que envolve esse percurso como caminho para a constituição do ator em um sujeito/criador, artista pleno, que participa da criação teatral posicionando-se com seu corpo/voz e sua *Voz.* Partindo de uma experiência, a investigação é um estudo comparativo de cinco casos, experiências de criação de obras *solo* desenvolvidas na Costa Rica. Vale-se de entrevistas em retrospectiva e documentos de processo. Em um primeiro momento proporciona um breve panorama do contexto teatral costarriquenho atual. Apresenta a experiência disparadora e identifica a presença de obras *solo* nos âmbitos pedagógico, espetacular e de festivais. Apresenta outras abordagens da obra *solo* e estabelece um diálogo com os principais aportes. No seguinte capítulo examina a experiência disparadora à luz de princípios do *Pensamento Complexo* e da *Crítica do Processo Criador*, mostrando as dinâmicas internas e identificando seus elementos constitutivos. Na sequência são expostos os procedimentos de criação identificados como os mais recorrentes e sua presença na experiência gatilho. Os quatro processos restantes são examinados em seguida, com foco nas motivações, procedimentos e ressonâncias. Expõem-se ainda as tendências que caracterizam a experiência de criação de um *solo* de ator. Por fim, uma reflexão sobre o processo solo como experiência do sujeito é proposta como indício de mudanças no teatro costarriquenho contemporâneo e como ponto de partida para repensar a formação do ator.

Palavras-chave: Ator. Processo de criação. *Solo* de Ator. Ator/*Performer.* Teatro na Costa Rica.

ABSTRACT

This study is an approach to the creation process of the *solo* work of the actor. Intended to raise awareness about the potential that surrounds this resource as a way for the constitution of the actor in a subject/creator, full artist, who participates in the theatrical creation positioning himself as his body/voice and his *Voice*. From an experience, research is a comparative study of five cases, experiences of creating *solo* works developed in Costa Rica. Draws on interviews with hindsight and process documents. At first provides a brief overview of the current Costarrican theatrical context. Presents the triggering experience and identifies the presence of *solo* works in teaching, festivals and spectacular areas. Presents other approaches to *solo* work and establishes a dialogue with key contributions. The next chapter examines the triggering experience in the light of principles of *Complex Thinking* and the *Critique of the Creator Process*, showing the internal dynamics and identifying its constituent elements. Following are exposed creation procedures identified as the most applicants and their presence in the trigger experience. The remaining four cases are then examined, focusing on motivations, procedures and resonances. Still expose trends that characterize the experience of creating a *solo* actor. Finally, a reflection on the *solo* process as an experience of subject is proposed as an indication of changes in contemporary Costarrican theater and as a starting point for rethinking the training of the actor.

Keywords: Actor. Actor´s *Solo*. The creation process. Actor/Performer. Theater in Costa Rica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cartaz/sacola 28

Figura 2. O estacionamento 29

Figura 3. O jogo 30

Figura 4. O confronto 30

Figura 5. Preparação do guacamole 31

Figura 6. Lanterna de gelo 32

Figura 7. Percurso diagonal com copo com água na cabeça 33

Figura 8. “Autoenterro” 35

Figura 9. Mandala 36

Figura 10. “Estoy confundida” 56

Figura 11. “¿Y mañana?” 57

Figura 12. “¿Para qué escribir?” 60

Figura 13. “Femenino/Masculino” 74

Figura 14. “quiero crear” 114

Figura 15. “Insistir” 118

Figura 16. “semillas de maíz” 127

Figura 17. “Hoy lo entendí” 127

Figura 18. “el aguacate” 129

Figura 19. “Nuevas ideas” 129

Figura 20. Texto/espiral 130

Figura 21. “Hoy al improvisar…” 131

Figura 22. “y es posible colocarlo sobre diferentes partes del cuerpo” 133

Figura 23. “El vaso flota sobre el cuerpo” 133

Figura 24. “Hoy fue así” 135

Figura 25. “letras” 136

Figura 26 “Además me animó a que escribiera” 143

Figura 27. Proposta de Mariela Richmond 155

Figura 28. Proposta coletiva. 155

Figura 29. Secuencia pictórica 163

Figura 30. Exemplo de escrita no espaço da folha 164

Figura 31. Cartaz do *solo Paparulo* 168
Figura 32. Primeiro registro no diário de Giancarlo Protti 172
Figura 33. “Te gustaria aprender a dominar el idioma INGLES? “ 180
Figura 34. “Lecturas textos” 181
Figura 35. “se incorpora Nela” 183
Figura 36. “Presenté a alumnos” 188
Figura 37. “1er Cronograma” 189
Figura 38. “Jugamos un orden” 191
Figura 39. Parte da cenografia de *Renato* 198
Figura 40. “Priopriocepción perdida” 208
Figura 41. “Propriocepción escénica” 209
Figura 42. “TRUCOS escénicos” 209
Figura 43. Mapa das ideias 212
Figura 44. Desenho de “cama” 219
Figura 45. “Área en construcción” 220
Figura 46. “Separación uno del grupo” 220
Figura 47. Ofir León em *Clavo d’Olor* 227
Figura 48. Caderno de trabalho de Ofir León 230
Figura 49. As escadas segundo Ofir e segundo Nathalie 234
Figura 50. Desenho realizado por Ofir 239
Figura 51. “Eu-Ofelia” 241
Figura 52. Trecho de texto disponibilizado 242
Figura 53. Fragmento de texto de *Clavo* 243
Figura 54. Cenografía de *Consuela y Agujero* 248
Figura 55. “Ese día Ramira López se levantó” 254
Figura 56. “Luz foco que la recorre” 255

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

D : Diário de bordo

CNT : Compañía Nacional de Teatro

CONARE : Conselho Nacional de Reitores

EAD : Escuela de Artes Dramáticas

EAE : Escuela de Arte Escénico

FIA: Festival Internacional de las Artes

IBERESCENA : Fundo de ajuda para as Artes Cênicas Ibero-americanas

LMOR : Leticia Maria Olivares Rodrigues

MACD : Museo de Arte Contemporáneo y Diseño

MP : Márcia Pereira

PRIGA : Programa Interdisciplinario de Investigación y Gestión del Agua (UNA)

PROARTES : Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas

TLC : Tratado de Libre Comercio

TN : Teatro Nacional

TNT : Taller Nacional de Teatro

TSL : Tatiana Sobrado Lorenzo

UCR : Universidad de Costa Rica

UNA : Universidad Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

Entretecido de experiências 2
Última Gota [*conexiones*] e as perguntas 7
A pesquisa 9
O percurso da pesquisa 11

A GOTA E SEU MUNDO E OUTRAS ABORGAGENS 19

O contexto teatral 20
Entre as ruas e meu quintal 25
Última Gota [*conexiones*]: a obra 27
A presença do *solo* 36
O *solo* no palco 39
O *solo* em festivais e outros eventos 42
O *solo* em contextos pedagógicos 43
O *solo* em em pesquisas e publicações 44
Outras abordagens 45

2

CRIAÇÃO, COMPLEXIDADE E PROCESSO DE CONHECIMENTO: ÚLTIMA GOTA [*CONEXIONES*] 50

Última Gota [*conexiones*] e complexidade 51
A crítica do processo criador 65
Por que e para que esta teoria? 66
O processo de criação 68
Criação em rede 78
Redes amorosas 81
Performance, performer, teatro performativo e complexidade 83

O sujeito/criador 86
Processo *solo* e processo de conhecimento 88

3

ATOR/SUJEITO: PROCEDIMENTOS E VOZ 91
"Isolamento" 92
O "isolamento" da Gota 94
Treinamento e Voz 96
Treino logo existo 103
A yoga do ator 104
Conhecimento que emancipa 107
Treinamento/criação 109
Treinar ou criar? O treinamento no percurso da *Gota* 113
A improvisação 118
A improvisação na construção da *Gota* 124
Depoimento pessoal 139
Depoimento pessoal da *Gota* 143
Pesquisa extracênica 144
Pesquisa extracênica para a *Gota* 146
Filmagem: ator e câmera 147
A filmagem na *Gota* 151
Dramaturgização 151
Dramaturgização da *Gota* 154
O Diário de bordo 157
Os Diários de bordo da *Gota* 162

4

E OS OUTROS? 165
Do corpo dolorido até Paparulo in extremis 166

O corpo *gritante* 169
Como acalmar o *corpo gritante* 170
"Isolamento": deitar no chão e deixar acontecer ou a partir de "si mesmo" 171
Treinamento: *treinamento/improvisação/jogo* 173
Improvisação: improvisação/jogo/criação 177
Registro audiovisual: *pigmentos* 179
Pesquisa extracênica: *mundo e internet* 180
Colaboração: *olhos humanos* 182
Ensaios gerais: *contra o medo* 187
Comédia Mágico Patética 188
Ressonâncias 192

Amar e trair para ser e se construir ou Renato hace y luego mira en 63' 196
É possível ser criador dentro do grupo? 200
Solo a três vozes 202
"Isolamento": *das Vozes do teatro* 203
Treinamento: *revisão e criação* 205
Improvisação: *treinamento/improvisação e sopro de vida* 210
Pesquisa extracênica 213
Colaboração: *três vozes, corpo a corpo* 214
Registro audiovisual 218
Produção: *construção de objetos e outras funções* 218
Mostra de processo 219
Cadernos de trabalho: impressões e continuidade 219
"Ya que va a hacer uno el acto heroico, mejor hacerlo completo" 221
Ressonâncias 223

Clavo d'Olor: a joia 226
Um *solo* duas uma 227
Porque fazer brotar uma joia 229
O instrumental da(s) cirurgiã(s) 231
Pesquisa extracênica: *leituras apaixonadas e científicas e conversação* 232
Treinamento: *objeto e corpo se desafiando mutuamente* 234
Improvisação: *jogo* 236
Escrita: *encontro diálogo* 238
Colaboração externa: *empatia* 238
Diários de bordo: *radiografias* 240
O maior desafio 241
Ressonâncias 245

***Consuela y Agujero.* El logro del año** 248
Eu quero algo meu 249
Não sei, mas quero 251
Escrita: *diário pessoal/caderno de trabalho* 253
Pesquisa extracênica: *outros artistas* 255
Imagens e improvisação: *procedimentos indiretos* 256
Colaboração: alguém para *"brigar"* 258
Ensaios abertos 264
Filmagem 264
"Yo no soy. Yo no fui. Yo no sé. Pero ya me fui." 265

O processo solo de ator 268

♒ **CONSIDERAÇÕES FINAIS** 273

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 278

ANEXOS 286

Roteiro 286
Ficha técnica de *Última Gota [conexiones]* 289
Depoimento pessoal 290
Autorizações 292

INTRODUÇÃO

Entretecido de experiências

Quando me percebi insatisfeita com meu trabalho como professora de atuação na *Escuela de Artes Dramáticas* (EAD) da *Universidad de Costa Rica* (UCR)[1] começaram as mudanças. A primeira consequência foi um afastamento da minha formação inicial, baseada na primeira parte do trabalho de Stanislavski. Aos poucos fui introduzindo modificações em minhas aulas, convencida de que os princípios e procedimentos que até esse momento tinha utilizado não "funcionavam" mais. Tinha escutado falar do *método das ações físicas* de Stanislavski, mas não consegui material nenhum, então optei pela pesquisa em sala de aula. A partir das *ações físicas* fui procurando o caminho que permitiria ao ator, neste caso, os meus alunos, a encontrar sua voz, isto é, um corpo integrado: voz/corpo ou corpo/voz. Nesse momento, interessava-me desenvolver procedimentos que estimulassem uma expressão "sincera", sem falas afetadas, sem gestos cristalizados. Procurava as estratégias para conseguir atores não mais fragmentados, que pudessem falar com sua própria voz e sem "máscaras". As questões que surgiam nessas explorações rapidamente ingressaram na minha prática de atriz. Nesse sentido, foi chave o treinamento que realizei com um grupo de dança-teatro ao longo de quase um ano. Minhas dúvidas de professora se espelharam no meu corpo e senti minha própria fragmentação. A partir desse momento as pesquisas realizadas com os alunos começaram a se articular com minha busca como atriz.

Na procura de um ator fluido, um ser que consegue estar e agir "livremente" na frente de outros, atuando com seu corpo/voz pleno, realizei uma primeira curta viagem ao Brasil, em 2005. A experiência de quatro meses, acompanhando disciplinas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), observando processos de criação, e assistindo a diferentes tipos de espetáculos na cidade de São Paulo foi muito marcante, ao ponto de me encorajar para decidir retomar um desejo que tinha percebido antes dessa viagem: desenvolver um projeto pessoal. Não queria mais participar de projetos alheios, interpretando desejos de outros; queria encontrar minha própria *Voz*.

---

[1] Escola de Artes Dramáticas, Universidade da Costa Rica.

[2] Segundo o programa da EAD/UCR, no fim do primeiro ano os estudantes devem apresentar cenas realistas com

Essas vivências, unidas às inquietações anteriores, influenciaram também minhas aulas na EAD/UCR. Assim, rejeitando cada vez mais os limites da estrutura curricular, continuei, em 2006, a explorar a partir de questões: como desenvolver um trabalho que não fragmente mais ao ator? Como se aproximar do texto?[2] Como "afastar a mente" que limita o jogo e enrijece a atuação, especialmente a gestualidade e a fala? Como trabalhar com o *aqui e agora* para evitar o *faz de conta* que não parecia convencer mais a ninguém?

Um ano depois, junto com um grupo de colegas, iniciamos um projeto sem precedentes para nós. Sem nenhum referente em nosso contexto partimos por um caminho desconhecido, sem mapa, sem sinais e sem guia. Sem nenhum texto como ponto de partida, improvisamos, criamos textos, pintamos e escrevemos sobre nossos corpos, filmamos... Porém, provavelmente não estávamos prontas e o projeto foi abandonado. Em 2007 participei de um dos encontros do *Magdalena Project* na Dinamarca, chamado *Transit V.*[3] Entre oficinas, demonstrações de trabalho, palestras e apresentações, encontrei-me rodeada por um grupo de mulheres procedentes de vários países e continentes que empreenderam projetos artísticos individuais. Impulsionadas por motivos diversos, mas sempre pessoais, vinculados a experiências marcantes de suas vidas e questões artísticas, elas tinham decidido criar uma obra cênica, algumas vezes chamada de *performance*, outras de *unipersonal* ou *solo*. Em todos os casos as mulheres estavam sozinhas no palco, as linguagens e as dramaturgias criadas eram diversas, e sempre estava presente a atriz íntegra, completa, voz/corpo ou corpo/voz respirando, vibrando,

---

[2] Segundo o programa da EAD/UCR, no fim do primeiro ano os estudantes devem apresentar cenas realistas com texto de autor.

[3] O "Magdalena Project" é uma organização fundada em Gales em 1986 por mulheres, artistas de vários países. Suas atividades constituem uma rede intercultural que apoia e difunde experiências artísticas de mulheres. "Ele funciona como um vínculo central para diversas empresas, artistas e acadêmicos cujo interesse comum é o compromisso de garantir a visibilidade da atividade das mulheres no campo da atuação." Original: "Funciona como un nexo central para diversas empresas, artistas y académicos cuyo interés común es el compromiso de garantizar la visibilidad de la actividad de las mujeres en el campo de actuación." A rede do Magdalena se espalha mediante atividades como: festivais, oficinas, palestras, documentação, livros, filmes, a revista *The Open Page* e o sitio: <www.themagdalenaproject.org>. No Reino Unido o *Magdalena Project* tem sido registrado como uma "organização beneficente" e é administrado por uma junta. Produto do caráter estimulante e encorajador dos encontros organizados pelo *Magdalena* têm surgido os "Magdalena Satélite", organizados e realizados por mulheres de outras partes do mundo, com estruturas de funcionamento próprias e autônomas, por exemplo: *Magdalena sin Fronteras* (Cuba), *Magdalena Segunda Generación* (Argentina), *Vértice* (Brasil), *Solos Férteis* (Brasil), *Mujeres Creadoras* (Perú).

provocando, comunicando... Os encontros para partilhar trajetórias colocaram frente a mim experiências procedentes de culturas, tradições artísticas e contextos políticos diversos. Em meio à diversidade, destacava-se com força o desejo, a vontade e a necessidade pessoal das artistas. Elas tinham escutado sua *Voz* interna, tomado uma decisão e realizado um processo criador consequente com essa *Voz* e, embora procurassem colaboradores, mantiveram-se fiéis às suas necessidades. Cada obra tinha uma marca pessoal, em cada caso, a atriz ou *performer* colocava-se de modo mais ou menos explícito como criadora responsável das imagens e ideias comunicadas. Em cada caso, as artistas apresentavam-se "completas", corpo/voz vibrante e vivo, partilhando, seduzindo, denunciando, questionando, posicionando-se. Mulheres/artistas com *Voz*.

Percebi que o projeto que tínhamos abandonado assemelhava-se às experiências que assisti na Dinamarca: conteúdos autobiográficos; a presença do corpo como lugar da vivência e da pesquisa; a criação de dramaturgia durante o processo; diversidade de linguagens; ausência de *personagens*[4], enquanto as atrizes/*performers*[5] ocupavam o palco a partir de suas habilidades, suas subjetividades, suas histórias e seus pontos de vista sobre o mundo. Nossa tentativa de projeto tinha sido um embrião de *Vozes* que não estavam prontas para se fazer escutar.

Essas vivências me levaram a compreender que uma integração completa só é possível quando o artista (corpo/voz) se faz presente com sua *Voz*. Assim, iniciei experiências que, embora limitadas por uma estrutura curricular, buscavam o desenvolvimento de um ator pleno, não fragmentado, colocando-se com sua *Voz* no palco. Isto é, que não se limitasse a ser um executor ou a "encarnar" personagens portadoras de ideias alheias, mas, ao contrário, sua presença no palco respondesse à necessidade pessoal de expressão de sensações, sentimentos, sonhos, desejos, urgências, ideias, questões e reflexões.

Enquanto isso, eu, atriz, também precisava encontrar minha *Voz*. Naquele momento, esse desejo, embora claro, não respondia a uma consciência de suas implicações, e também não

---

[4] Em termos "tradicionais", como um indivíduo com caraterísticas físicas e psicológicas específicas, com uma história e vida pessoal definidas.

[5] Quando o registro de atuação circula entre o teatro/personagem e a *performance*/*performer* utilizo o termo ator/*performer* ou atriz/*performer*.

tinha ideia nenhuma acerca de como proceder. Mas sua presença e força impulsionaram-me e decidi iniciar "algo" meu. Não tinha um texto, nem um assunto ou tema que conscientemente quisesse tratar no palco, porém as questões relacionadas com a busca do corpo/voz, a *Voz* do ator, minha *Voz* de atriz, continuavam me instigando, portanto resolvi iniciar treinando. Ainda que tivesse escutado muitas vezes sobre a importância do treinamento, em verdade não entendia o que isso significava. Ao longo dos anos tinha participado de aulas de dança contemporânea, oficinas de expressão corporal, oficinas de mimo, de "técnica corporal" de Grotowski, de improvisação e outras. Porém, percebia que participar de aulas, cursos ou oficinas, não é o mesmo que treinar, mas não tinha ideia em que consistia essa diferença. Embora não fosse meu propósito uma prática individual, as circunstâncias colocaram-me na solidão da sala e compreendi que, se realmente desejava satisfazer minhas necessidades, não podia esperar até encontrar alguém disponível e/ou interessado em uma prática que não tinha nenhum projeto de encenação concreto.

O treinamento evidenciou ainda mais meus desejos. Assim, em meio à procura de uma disciplina e da busca do sentido desta prática, lentamente fui desenvolvendo um processo criador. Primeiro sozinha, logo com alguns colegas convidados que chegavam para dar retornos, aos poucos, com colaborações provocadoras de uma artista visual, até que, no terceiro ano do processo, consegui organizar um coletivo: uma atriz/diretora, um músico, dois artistas visuais, uma comunicadora e eu, atriz. Depois de um ano de trabalho grupal apresentamos *Última Gota [conexiones]*, mistura de teatro, *performance* e instalação.

Nesse processo defrontei-me com as questões primordiais do teatro: *o que desejo dizer? Por quê? Para quem? O que eu gosto e o que me interessa? Como quero falar? Que tipo de teatro gostaria de fazer?* A total liberdade me trouxe também a responsabilidade sobre as decisões e escolhas. *Mas como realizar essas escolhas?* Enfim, surgiram questões relacionadas com a dramaturgia, a encenação, o desenho do espaço, a produção e, evidentemente, com a atuação. Apareceram elementos da *performance,* experimentei diálogos interdisciplinares reais, não mais colagem de linguagens e, sem nunca ter escutado o termo, desenvolvemos experiências do tipo transdisciplinar, o que nos colocou em contato com o *Pensamento Complexo* de Edgar Morin. Pela primeira vez a vivência da criação artística tinha colocado em

minhas mãos “tudo”, transformando os conteúdos dos textos teóricos, lidos ao longo dos anos, em questões concretas para resolver no *aqui e agora* do processo de criação.

Enquanto isso, eu continuava dando aulas na faculdade, possibilitando que ambas as experiências, a de atriz e a de professora, influenciassem-se mutuamente. As questões e descobertas que surgiram ao longo do meu processo criativo alimentaram minhas aulas, e a experiência em andamento permitia-me fazer sugestões e compreender melhor as dificuldades dos alunos e seus questionamentos. Um exemplo contundente relaciona-se com a procura, em sala de aula, pelo o afastamento da convenção de “faz de conta” e a busca de uma expressão no *aqui e agora.* No processo da *Gota*[6] essas questões também ingressaram, ainda que em meio a tensões e contradições entre a formação recebida e os interesses e desejos.

A liberdade e a responsabilidade vivenciadas revelaram-me o potencial do *processo solo* como modalidade de criação. A solidão coloca tudo nas mãos do ator, ele pode e tem que fazer “tudo”. Mesmo que convide colaboradores, o ator terá liberdade para as escolhas e decisões, mas, sendo o “desejante” que impulsiona o processo, será o único que poderá e deverá sustentar e desenvolvê-lo até o fim.

A questão dos procedimentos e a complexidade do processo criador em geral se revelaram, inevitavelmente, como um vasto espaço para a pesquisa. Por outro lado, o trabalho *solo* me colocou à frente da contundência da não presença de outros corpos e do desejo de me sentir acompanhada. Vivenciei intensamente a expectativa ante a possível vinda do Outro e me maravilhei ao perceber como a "simples" chegada de uma pessoa movimentava a dinâmica energética e criadora que se desencadeava em novas intervenções no processo, multiplicando, diversificando e expandindo as experiências. Desse modo, paradoxalmente, foi no *processo solo* que descobri o valor do coletivo e, pela primeira vez, compreendi realmente as palavras que escutei quando começava minha formação: o teatro é coletivo.

Antes de apresentar a pesquisa, considero importante esclarecer a utilização de alguns termos. A travessia da *Gota* reverberou em mim de modo integral, assim, eu, mulher/atriz/pesquisadora sinto certo desconforto com a utilização de palavras como “homem”

[6] Para facilitar a referência à peça utilizo *Gota* ao invés do título completo: *Última Gota [conexiones].*

e “ator” para falar também de nós, as mulheres/atrizes. Porém, na ausência de uma expressão inclusiva e, sobretudo, visando uma leitura fluida, decidi manter “ator” de modo genérico e no lugar de “homem” utilizo-me de “ser humano” por sua maior abrangência e coerência com a busca que subjaze esta pesquisa: um/a artista pleno/a cuja *Voz* faz parte da criação cênica. Por outro lado, sendo que a pesquisa aborda experiências artísticas que vão além da noção simplificadora de seus gêneros, ou seja, com um claro intento de se permitir um teatro “distinto”, contaminado de práticas e interações que não respondem a esse paradigma, os termos ator e atriz frequentemente resultam limitados. Enquanto isso, a presença do performativo percebe-se nas obras e, sobretudo, nos processos aqui abordados. Desse modo, os termos ator/*performer* e atriz/*performer* muitas vezes resultam mais adequados, pois abrangem a natureza das experiências, e, sobretudo, a tendência que elas sugerem, isto é, a desconstrução de uma noção de teatro e de ator, caminho a uma cena que, por enquanto, se aproxima ao chamado *teatro performativo*, tal como proposto por Josette Féral (2008).[7]

***Última Gota [conexiones]* e as perguntas**

Em um percurso do individual ao coletivo, criamos *Gota*, mistura de teatro, *performance* e instalação. A obra explora as conexões entre a maternidade, as sementes, a terra e a água. Propõe uma reflexão que flutua entre presente e futuro, em uma viagem das sementes, princípio de vida convertido em objeto de lucro, em um futuro/presente, enquanto a água, nosso elemento vital, perde-se gota a gota sobre o cimento.[8]

O processo de criação começou entre os últimos meses de 2006 e janeiro de 2007 e estreou no dia 30 de outubro de 2009 no estacionamento de Café Kalú, em San José, Costa Rica. Em fevereiro de 2010, *Gota* foi apresentada também na *Escuela de Arquitectura* (Escola de Arquitetura) da UCR por convite do IV *Congresso Internacional de Transdisciplinariedad, Complejidad e Ecoformación* (IV Congresso Internacional sobre Transdisciplinariedade,

[7] Esse conceito se amplia em ♦[2].
[8] A peça for produzida e apresentada por Teatro Luna. Em ♦ apresento a obra, mediante imagens, trechos de textos, ficha técnica e outra informações relacionadas com a encenação.

Complexidade e Eco formação*)*. No mês seguinte, realizamos mais uma apresentação no Centro Cultural da Espanha, na mesma cidade, somando um total de 14 apresentações.

O caminho, até concretizar *Gota,* envolveu momentos de prazer e desprazer, com a perseverança como suporte diário, constantes desafios, muitas perguntas, surpresas e encontros criadores. Diante de tanta complexidade, uma das primeiras questões foi: será que a vivência desse tipo de processo é semelhante para todos os atores que decidem experimentá-la? De fato, alguns colegas costarriquenhos já tinham se arriscado em processos semelhantes, enquanto outros empreenderam o desafio do *solo* de modo quase simultâneo com o percurso da *Gota* e, pouco depois, mais artistas decidiram empreender esse mesmo desafio.

Ao longo desse percurso percebi que experimentava um processo diferente dos anteriormente vivenciados. Os desafios, que constantemente se apresentavam, exigiam que eu desenvolvesse habilidades, realizasse pesquisas, procurasse soluções, buscasse ajuda, fizesse escolhas e, ao mesmo tempo, evitasse a fixação de ideias. No turbilhão do trabalho percebi também que, acima de tudo, estava impulsionando meu próprio desenvolvimento como artista, e tive consciência de estar vivenciando um processo de integração, até esse momento, desconhecido para mim.

Empreender o *processo solo* foi um ato de jogar-me de olhos fechados desconhecendo a profundeza da piscina e, uma vez dentro, descobrir que não seria uma piscina qualquer. Mas, além do fato de trabalhar "sozinha", em que consiste a diferença? Qual é a particularidade do *processo solo* que tornou essa experiência diferente e integradora para mim? No encontro *Solos Férteis 2010* (Brasília) encontrei-me com atrizes que partilharam comigo suas experiências em processos semelhantes. Outras colegas, procuradas em São Paulo, também tiveram a generosidade de responder minhas perguntas. Assim, a vivência desse percurso criativo "distinto", somada aos depoimentos coletados em entrevistas piloto no Brasil, consolidaram as perguntas:

- É possível identificar no *processo solo* características específicas, que impliquem para o ator uma experiência singular potencializadora de seu desenvolvimento artístico e pessoal?

- Quais são essas características específicas?
- Acaso são determinantes na decisão de empreender um trabalho *solo*?

A pesquisa

Esta pesquisa é a continuação de um percurso de buscas que me levaram a empreender o processo de criação de um *solo*, articulando minhas experiências de atriz e professora. Seguindo o fluxo desse trajeto proponho o *processo solo* de ator como um caminho de construção do *sujeito criador*, revelando-se, desse modo, como um percurso possuidor de potencial significativo para o seu próprio desenvolvimento. Chamo *processo solo* todo aquele percurso de criação que tenha sido desenvolvido a partir da necessidade/desejo do ator e, cujo propósito, não tenha sido a encenação de um texto dramático pronto e escrito por outro autor. Ele envolve o *desejo* de expressar e/ou experimentar "algo", embora pouco claro no início, gerando, assim, a elaboração de uma dramaturgia no decorrer do processo. Essa nova dramaturgia pode se nutrir de diversas fontes, sejam textuais ou não.

Da perspectiva processual que caracteriza este trabalho, a obra é considerada parte do processo, isto é, analisar o *processo solo* implica tomar em conta seu "resultado": o *solo* de ator. Dada a diversidade e hibridismo que marcam essas obras torna-se difícil, e até inadequado, estabelecer uma definição. Levando em conta que, na sua gestação, trata-se de uma obra cênica marcada por uma vontade singular, em um primeiro momento identifico como característica unicamente a tendência de considerar encenações com um só ator, marcadas pelo corpo/voz deste e pela presença de elementos da arte *performance*. Porém, meu interesse neste estudo é o percurso da criação do *solo* e sua ressonância além da obra, isto é: reflexões posteriores (textos, depoimentos), *solos* realizados após o processo pesquisado, pesquisas teóricas, oficinas ministradas. Embora a encenação seja tomada em conta, o foco é o processo como uma experiência marcante e transformadora.

O fato de não partir de uma dramaturgia pronta tende a converter o *processo solo* em uma modalidade de criação que estimula o desenvolvimento de novas dramaturgias, a experimentação com os diversos aspectos da encenação e uma atitude de autodesafio e

exigência artística por parte do ator que o empreende. Assim, delimitar este estudo às experiências de encenação, que se caracterizam pela dramaturgia criada em processo ou dramaturgia cênica, não implica uma rejeição ou subestimação da função do dramaturgo, nem do valor de sua obra. Ao contrário, considero que o *processo solo*, como também acontece com outras modalidades de criação coletivas, estimula a pesquisa e o desenvolvimento daquela, pelo ator, dramaturgo e diretor.

Este trabalho não pretende se converter em uma "bandeira" a favor do espetáculo *solo*, nem da criação individual e isolada, mas chamar a atenção acerca do potencial que envolve esse percurso e suas ressonâncias na criação partilhada. Meu objetivo é captar as singularidades do *processo solo* do ator e os desafios que, para ele, representam o seu desenvolvimento, a partir da trajetória de cinco *solos* realizados na Costa Rica, sendo que um deles faz parte de minha experiência, referida em páginas anteriores, isto é, *Última Gota [conexiones]* ou *Gota*.

Com esse propósito realizei, ao longo de 2011, nove entrevistas com atores costarriquenhos que desenvolveram *processos solo*. No intuito de conseguir uma maior verticalização, realizei um recorte focando o trabalho nos percursos desenvolvidos por:

- Ofir León: *Clavo de olor*, estreia em 2005.
- Giancarlo Protti: *Paparulo in Extremis*, estreia em 2009.
- Oscar González: *Renato hace y luego mira en 63'*, estreia *em* 2009.
- Tatiana Sobrado: *Última Gota [conexiones]*, estreia em outubro de 2009.
- Vivian Rodríguez: *Consuela y Agujero*, estreia em 2010.

A escolha baseou-se nos seguintes critérios:

- Os artistas têm uma formação teatral universitária e/ou parauniversitária.
- Todos possuem experiência artística de mais de 10 anos.
- Os trabalhos investigados envolveram a criação de uma dramaturgia em processo.
- Existe uma coincidência temporal na realização das obras (2005-2010).
- Todos foram assistidos por mim e disponibilizaram matérias, como diários de bordo, fotos e filmagens, que possibilitaram outras formas de aproximação.

Os processos restantes também oferecem interessantes e significativos depoimentos para o objetivo desta pesquisa. Diante disso, por vezes cito pontos de vista e/ou experiências dos processos que resultaram fora do recorte.[9] Algumas das entrevistas piloto realizadas no Brasil, também proporcionam perspectivas que contribuem para ampliar a discussão, portanto a pesquisa também é enriquecida com trechos dos mesmos. [10]

Com o intuito de alcançar meu objetivo, em primeiro lugar identifico as motivações que impulsionaram os atores para o desenvolvimento do *processo solo*, indagando a possibilidade ou não de flagrar componentes comuns. Posteriormente, identifico os procedimentos de criação utilizados, apontando as práticas comuns e as singularidades que elas revelam, para, deste modo, indagar o que envolve o *processo solo* e os desafios apresentados para o ator. Finalmente, examino as relações entre as motivações, os procedimentos utilizados e as ressonâncias que a vivência do *processo solo* ativa.

O percurso da pesquisa

O objeto desta pesquisa é o *processo solo*, considerado aqui como uma modalidade de criação. O foco é a experiência do ator durante esse percurso e as ressonâncias posteriores. O processo de criação da *Gota* tem sido a motivação e o sentido deste trabalho. Desenvolver a pesquisa acadêmica a partir dessa vivência decorre de sua intensidade, mas também do desejo de ir além e ultrapassar a marca no meu corpo.

Sendo que a experiência pessoal (o percurso de construção da *Gota*) é o processo disparador, mas também o único ponto de referência na formulação inicial das questões acerca do objeto de estudo, me aproximo a outras experiências similares com a finalidade de problematizar, relativizar e expandir as ressonâncias da própria vivência. A partir desse diálogo entre experiências, identifico as singularidades do objeto de estudo e as ressonâncias desta

---

[9] Como parte da pesquisa entrevistei também : Milena Picado e Elvia Amador (*Mi misma*, 2008), Sandra Trejos (*El Ojo del Crepúsculo*, 1998-1990), Pedro Sánchez (*El nuevo héroe nacional*, 2007), Rubén Pagura (*Historia de Ixquic*, 1990).

[10] As entrevistas piloto foram realizadas em 2010 com a colaboração de: Ana Correa (atriz do grupo peruano, *Yuyachkani*), Consuelo Maldonado Toral (atriz equatoriana que morou mais de seis anos no Brasil), Gloria Rabelo (atriz brasileira), Julia Varley (atriz do Odin Teatret), Natalia Marcet (atriz argentina).

modalidade de criação no sujeito/ator, tais como reflexões acerca do sujeito/ator, a pedagogia do ator e a prática teatral na Costa Rica. As ressonâncias implicam vínculo e não uma relação causal. Fazem parte da continuidade de uma trajetória, na qual a experiência do *processo solo* possui um significado "especial" e cumpre uma função singular. As ressonâncias também se percebem em ações concretas vinculadas, por exemplo, ao campo da criação artística e da ação pedagógica. Assim sendo, esta pesquisa é qualitativa e comparativa; um movimento entre experiências.

Uma das características da investigação qualitativa é o "Reconhecimento do impacto do processo de pesquisa sobre a situação de pesquisa: admite-se que o pesquisador exerce influência sobre a situação de pesquisa e é por ela também influenciado" (MOREIRA, 2002, p.57). Além disso, as investigações científicas da segunda metade do século passado têm mostrado que a objetividade absoluta não é possível, porque o observador não pode distinguir entre ilusão e percepção. Em consequência, o biólogo Humberto Maturana propõe a *objetividade entre-parênteses*[11], que significa admitir a impossibilidade de impor afirmações fechadas, e em seu lugar elaborar "proposições explicativas" (Maturana apud MOREIRA, 2004, p.601). Assim, ciente dos laços que me unem ao objeto de pesquisa, o que simultaneamente supõe a vantagem de contar com um conhecimento direto deste, busco ir além da própria experiência, gerar questões e esboçar proposições mais do que afirmações.

Dado que o objeto de pesquisa é uma experiência marcada no corpo, a Fenomenologia, fundada pelo filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), oferece uma perspectiva adequada para seu estudo. Segundo Merleau-Ponty (1908-1961), um dos destacados exponentes desse pensamento:

> A Fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a Fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade"-' [...] é um relato do espaço, do tempo, do

[11] Maturana adota esse termo para explicar a impossibilidade de uma objetividade absoluta, pois o sujeito não está separado do mundo: "colocando a objetividade entre parênteses, me dou conta de que não posso pretender que eu tenha a capacidade de fazer referência a uma realidade independente de mim, e quero me fazer ciente disto na intenção de entender o que ocorre com os fenômenos sociais do conhecimento e da linguagem, sem fazer referência a uma realidade independente do observador para validar meu explicar." (2002, p.45)

> mundo "vividos". É a tentativa de uma descrição direta da nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência a sua gênese psicológica e as explicações causais (2006, p.1).

As essências são a consciência das experiências, mas não se limitam ao mundo dos objetos físicos perceptíveis. Também existe a consciência do desejado, do imaginado, do julgado, do temido, do lembrado, do intuído. A experiência antecede toda teoria e todo conceito, e é necessária para compreender os símbolos da ciência, pois, tudo o que nós, seres humanos, sabemos é graças à nossa visão de mundo e à nossa experiência (MERLEAU-PONTY, 2006, p.3). Sendo que a Fenomenologia privilegia a experiência e se interessa pela "significação da vivência da consciência" (MOREIRA, 2002, p.65), e a arte do ator é experiência e o *processo solo* é a experiência de uma modalidade de criação específica, a perspectiva fenomenológica se constitui na abordagem adequada para esta pesquisa.

Toda experiência é singular, no entanto, somos membros de uma espécie, habitando o mesmo mundo e essa "estrutura comum [...] nos possibilita compreendermo-nos e conhecermo-nos uns aos outros" (Forghieri, apud MOREIRA, 2002, p.110). O método fenomenológico de pesquisa se vale do relato como meio para apreender a experiência de outra pessoa. Assim, para me aproximar das experiências de meus colegas utilizo a entrevista aberta semiestruturada, elaborada a partir da vivência pessoal, das formulações da *Crítica do Processo Criador* (Cecilia Salles) e de entrevistas piloto prévias. Com esses insumos construí uma sequência de tópicos a abordar e abri cada encontro oferecendo a possibilidade de o entrevistado começar a falar livremente acerca de seu processo. Todas as entrevistas foram realizadas em retrospectiva, ou seja, depois da estreia e depois de uma primeira temporada em cartaz. Os depoimentos recebidos são a memória atualizada de fenômenos, ou seja, a atualização da experiência apresentada à consciência. Memória entendida como a "atualização do vivido no presente, pelas condições do presente" (LEONARDELLI, 2008, p.8). Mediante a entrevista coleto o aspecto subjetivo do processo, a percepção e elaboração posteriores, marcadas pela experiência das apresentações, e, inclusive, pela interação durante a entrevista. Essas memórias têm uma intencionalidade, carregam significados e fazem parte do processo de conhecimento da trajetória artística de cada ator entrevistado.

Sirvo-me também de *documentos de processo* (diários de bordo, desenhos, fotos, textos, vídeos), indícios dos procedimentos utilizados, das dinâmicas desenvolvidas, das interações envolvidas, dos processos de conhecimento ativados etc. Esses materiais me sugerem aspectos "esquecidos" ou intencionalmente omitidos. A disponibilidade dos colegas, proporcionando-me informação via correio eletrônico, complementa a coleta de dados. Em relação à própria experiência, os *documentos de processo*, especialmente os diários de bordo, constituem um recurso chave dado que me oferecem a visão "de fora", a *objetividade-entre-parênteses*. E, simultaneamente, me permitem enxergar continuidades, tensões, recorrências e lembrar detalhes.

Como atriz/pesquisadora, "distancio-me" da prática criativa. O tempo transcorrido "acalma" minhas emoções enquanto o estudo e a escrita com o corpo "passivo" as aumentam. As entrevistas me apresentam outras perspectivas acerca do *processo solo*. O diálogo entre diversas experiências, à luz de um *corpus* teórico que valoriza a subjetividade inserida e em interação com o mundo, é a estratégia chave para mostrar a diversidade e as tendências que marcam essas experiências e, ao mesmo tempo, revelam seus vínculos com o contexto.

Em ♦ apresento o mundo da *Gota*, isto é, um panorama geral do contexto cultural em que se insere o processo de gestação e criação da peça, com foco nas instituições públicas e privadas vinculadas à produção teatral, à organização de festivais, à difusão do teatro e à formação profissionalizante de artistas da cena. Exponho as alternativas existentes para a apresentação e financiamento de produções independentes e a situação da pesquisa em teatro: o que se faz e as possibilidades de publicação. Apresento iniciativas independentes recentes e a função das redes sociais na produção desses projetos. Proporciono também aspectos gerais da conjuntura sociopolítica em que se inscreve o início da criação de *Gota* e que marcou o desenvolvimento do processo todo.

Posteriormente apresento *Gota*, a obra, começando pela equipe de artistas envolvidos e a imagem gráfica utilizada. Destaco caraterísticas do espaço da encenação e dos objetos utilizados: materiais e texturas empregadas. Seguindo parcialmente o fio do roteiro descrevo

alguns momentos da encenação com a ajuda de fotos e trechos de textos, procurando, sobretudo, exemplificar a presença de elementos performativos na dinâmica cênica[12].

Examino a obra à luz da pesquisa *Espetáculo Solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade* (2005), especialmente em relação à caracterização do espetáculo *solo*. Na sequência identifico, no contexto da produção teatral costarriquenha, obras que, pelas características de seus processos, se assemelham a *Gota*; mostro indícios da atração que o formato individual suscita no país, tanto em eventos (concursos e mostras) como em contextos pedagógicos.

Finalmente apresento pesquisas que abordam o *solo* desde perspectivas distintas, por exemplo, a relação entre esse formato e o neoindividualismo (Guilles Lipovetsky) que caracteriza a contemporaneidade, formulada por Nerina Dip (2005), atriz, docente e diretora argentina. Ou, da perspectiva das ciências sociais, o vínculo entre as práticas envolvidas na criação de um monólogo ou *solo*[13] e a afirmação da individualidade do artista, proposta por Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva (*Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria,* 2010). Identifico também aportes para este trabalho nas pesquisas de Anna Bernstein (*A performance solo e o sujeito autobiográfico*, 2001).

A sensação de caos, decorrente do ir e vir entre a desordem e a ordem, da dificuldade de verbalizar minha procura e da diversidade das pesquisas realizadas durante a criação da *Gota,* conseguiu uma primeira "explicação", ainda durante o processo, no encontro com as ideias de Edgar Morin. Princípios como a *dialógica*, a *recursividade* e a relação *programa/estratégia* expostos pelo investigador francês, revelaram-se como dinâmicas presentes no processo de criação de nosso *solo/coletivo*. Consequentemente, ♦[2] ***Criação, complexidade e processo de conhecimento: Última Gota [conexiones]*** é um diálogo entre aquela experiência e a teoria, um movimento circular que, partindo da prática, vai em busca de um instrumental para logo revisitar a experiências. Esse movimento permite enxergar aquilo que ao "calor" da vivência não

[12] É possível acessar na web trechos da obra filmados, mas com características amadoras. Os enlaces são proporcionados em ♦. A única gravação completa de *Gota* em vídeo não foi acrescentada neste documento pela má qualidade do registro do som.

[13] A pesquisadora opta pelo termo "monólogo" para todos os formatos individuais.

foi possível. Possibilita também redimensionar a experiência além da vivência pessoal e visualizar seus alcances além do campo artístico. Assim, no diálogo entre *Gota* e o corpo teórico escolhido, examino esse processo da criação enquanto exponho os princípios, conceitos e reflexões que sustentam este trabalho: princípios do *Pensamento Complexo* e a *Crítica do Processo Criador*, teoria elaborada pela pesquisadora brasileira Cecilia Salles, que se alimenta também das propostas de Morin. Adoto aqui a definição de processo de criação e a abordagem como processo de conhecimento, além de outros conceitos relacionados, formulados por essa investigadora. As formulações acerca do corpo de Merlau-Ponty e do biólogo chileno Humberto Maturana, junto com a noção de *autopoiese* do mesmo, me permitem elaborar uma proposta para compreender a *matéria-prima* do ator, fundamental no processo da construção do sujeito criador.

A reflexão de Jorge Larrosa Bondía acerca da *experiência* como a vivência do sentido da própria existência e a proposta teórica sobre o *sentipensar*, assinada por Carmen de Moraes e Saturnino de la Torre, ambas em diálogo com o *Pensamento Complexo*, são relacionadas com a *Crítica do Processo de criador*, destacando a interação entre *procedimentos* de criação e a implicação emocional, que potencializa a criação do *solo* como um processo de conhecimento.

Em ♦[3] **Ator/sujeito: procedimentos e *Voz*** reviso a relação entre as práticas do ator e a presença de sua *Voz* na encenação da obra *solo.* Com esse objetivo tomo os procedimentos que foram identificados como os mais recorrentes nos processos pesquisados e examino sua incidência na paulatina formação de um ator não "mudo", não mais simples executor, mas sujeito que participa plenamente na criação teatral, tomando decisões, realizando escolhas, construindo critérios, assumindo riscos. Um sujeito presente de modo mais direito, cujo corpo/voz antecede qualquer referência ficcional e cuja subjetividade eventualmente pode ser considerada como protagonista, objeto da encenação. Posteriormente, mediante os diários de bordo e outros *documentos de processo*, examino a relação entre o emprego desses procedimentos e as ressonâncias da criação da *Gota*.

Finalmente em ♦[4] **E os outros? Motivos, procedimentos e ressonâncias em *processos solo* de atores costarriquenhos** realizo uma aproximação em retrospectiva aos quatro processos escolhidos mediante entrevistas semiabertas e filmadas posteriormente à estreia dos

solos. Com esse objetivo, valho-me também dos *documentos de processo* gerados nesses percursos: cadernos de trabalho, textos/roteiros ou trechos de texto, fotos e vídeos. Além disso, assisti pelo menos a uma apresentação de cada obra e, em um dos casos, presenciei a abertura de processo. Graças aos vídeos proporcionados pelos colegas pude rever cada trabalho várias vezes. A comunicação mantida via e-mail me permitiu aclarar aspectos que nas entrevistas ficaram confusos ou não foram abordados de modo detalhado. Dado que todos os *solos* implicam a participação de colaboradores, tenho decidido considerar neste estudo pelo menos uma *Voz* a mais e desse modo introduzir, parcialmente, a dimensão coletiva que sustenta o *solo*. Essa estratégia também supre frequentes "lacunas" de memória. Portanto, à entrevista do ator criador somam-se depoimentos de um colaborador e/ou anotações em seus cadernos.

As entrevistas seguiram um guia flexível organizado a partir de:

- a própria vivência da criação da *Gota,*
- entrevistas piloto,
- conversações informais com colegas,
- formulações da *Crítica do Processo Criador*.

Uma vez transcritas foram revisadas e se identificaram categorias posteriormente organizadas em três campos de acordo aos objetivos deste trabalho. Assim ♦[4] se configura como uma tentativa de aproximação a cinco *processos solo,* em relação aos campos das motivações, dos procedimentos e das ressonâncias, isto é, reflexões e práticas artísticas e/ou pedagógicas posteriores vinculadas.

Esta escrita termina com ♒ **Considerações para "recomeçar"**, um corpo de reflexões acerca do objeto de pesquisa e esboço de contribuições a partir deste. Ao examinar cinco experiências advindas de um mesmo contexto, o *processo solo* se revela como:

- experiência de construção do sujeito/criador;
- um dos exercícios para a formação do ator/performer contemporâneo;
- indício da necessidade de revisar os fundamentos da formação teatral na Costa Rica;
- sintoma da busca por outras linguagens no seio do teatro costarriquenho contemporâneo;

- mostra das transformações nos modos em que o teatro costarriquenho está sendo criado, relacionadas com as interações e os procedimentos utilizados.

Assim o *processo solo* sugere necessidades, movimento e mudanças em curso nos campos da formação teatral e, em geral, no movimento teatral profissional costarriquenho atual.

A GOTA E SEU MUNDO E OUTRAS ABORGAGENS

Última Gota [conexiones] germina na Costa Rica, em um momento crítico da primeira década do século XXI e, ao mesmo tempo, faz parte das produções que marcam um movimento de mudanças no teatro costarriquenho.

O contexto teatral

Os *processos solo* aqui pesquisados se inserem em um movimento teatral marcado por uma geografia, um projeto político e uma conjuntura de tensões entre artistas e entre estes e o Estado costarriquenho. A Costa Rica é um país pequeno, com uma população de 4.5 milhões, concentrada no Valle Central, "protegida" pelas montanhas, com a "sorte" de que os desastres naturais que atingem a região, quase sempre acabam golpeando os países vizinhos, enquanto as ditaduras centro-americanas, destruidoras de povos e esperanças, só foram vivenciadas indiretamente. Nesse contexto, a demanda de espetáculos teatrais é pouca se comparada com as grandes cidades da América Latina, e o público esgota-se mais rapidamente. A "proteção" das montanhas gera estabilidade, mas também uma imobilidade que estagna, provocando insatisfação entre os artistas. A pesquisadora Paula Rojas, por exemplo, interroga-se acerca do nosso fazer: "[...] por que na Costa Rica a maioria insistimos em fazer um mesmo tipo de teatro e apenas uma minoria faz algo diferente."[14] (apud *ENCUENTRO*, 2012, p.22). Nesse contexto, outros artistas costarriquenhos assinalam a tendência à "repetição de formulas conhecidas"[15] (GUILLÉN, 2007, p.56) e à "ruptura com o repetitivo, o estereotipado, esquematizado"[16] (VINOCOUR, 2007, p.13) como uma atitude conveniente para a renovação necessária.

Programas como o *Festival Internacional de las Artes* (FIA)[17], iniciado no fim da década de 1980, e o recente *I Festival y Encuentro Centroamericano de Teatro 2013*[18] configuram-se

[14] (Trad. TSL) Original: "[…] por qué en Costa Rica insistimos en hacer un tipo de teatro de forma mayoritaria, y apenas una minoría hace algo distinto."
[15] (Trad.TSL) Original: "[…] repetición de fórmulas conocidas."
[16] (Trad. TSL) Original: "[…] ruptura con lo repetitivo, lo estereotipado, esquematizado."
[17] Esse festival, organizado pelo Ministério de Cultura, se realizou pela primeira vez em 1987 com o nome Festival Internacional de Teatro "San José por la Paz". A partir de 1995, alterna-se com o *Festival Nacional de las Artes* (FNA). Inicialmente tratou-se de um programa do Teatro Popular Melico Salazar. A partir de 2008 foi convertido em programa do Teatro Nacional (TN).

como “janelas” indispensáveis para criadores e público em geral. Os convites a artistas estrangeiros para dirigir, ministrar disciplinas, realizar oficinas e/ou participar de palestras nos conecta com outras práticas, conhecimentos e perspectivas. Nesse sentido, instituições como a EAD/UCR, EAE/UNA e a CNT têm sido chave. Igualmente o Centro Cultural de Espanha e, esporadicamente, outras instituições. Por outro lado, o programa IBERESCENA[19] possibilita a mobilidade, difusão e aperfeiçoamento, configurando-se também como um dos dinamizadores da criação teatral.

Na Costa Rica, apesar de contarmos com uma estrutura institucional criada com a finalidade de estimular, produzir, difundir manifestações artísticas diversas, entre elas o teatro, os orçamentos, exíguos demais, só conseguem cobrir os gastos básicos das necessidades do setor. Se nos anos 1970 o Estado criou o Ministério de Cultura, a CNT, o TNT, promoveu a atividade teatral comunitária, financiou o acesso massivo ao teatro profissional e subvencionou grupos de teatro independente, a partir da década de 80 o cenário muda. A situação econômica e mudanças políticas regionais implicaram uma diminuição do investimento público e uma tendência para um modelo neoliberal. Nessa conjuntura, as subvenções foram eliminadas e, como consequência, alguns grupos desapareceram ou mudaram radicalmente seus projetos tomando o rumo do teatro comercial, fenômeno praticamente desconhecido nos anos 70, e, hoje em dia, dominando as salas de teatro independente. Atualmente, os artistas do teatro independente têm como única alternativa para o financiamento parcial de projetos o *Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas* (PROARTES).[20]

As dificuldades econômicas que caracterizam a produção teatral independente são apontadas pela maioria dos artistas. Segundo a diretora e atriz Maria Bonilla, “Agora temos o Estado contra nós, uma vez que o Ministério da Cultura há muitos anos não tem nem políticas

---

[18] O evento é a fusão do *Festival Centroamericano de Teatro* com o *Encuentro Nacional de Teatro* e é organizado pelo Teatro Popular Melico Salazar e realizado em Junho de 2013, San José, Costa Rica.

[19] Fundo de ajuda para as Artes Cênicas Ibero-americanas, criado em 2006.

[20] Programa Nacional para o Desenvolvimento das Artes Cênicas, criado mediante Decreto Executivo em 2007, focado em três grandes dimensões, e só uma delas se relaciona com o setor cultural independente. PROARTES publica um ou dois editais por ano. Disponível em: <http://www.teatromelico.go.cr/portal/proartes/FAQ.aspx > Acesso em: 16/05/13.

culturais nem teatrais."[21] (*ENCUENTRO*, 2012, p.21). Para David Korish, ator e diretor, essas restrições dificultam os grupos a dar continuidade a seus projetos e desenvolver uma identidade profissional (2007, p.240). Em geral, as limitações econômicas incidem na possibilidade de aprofundar projetos de pesquisa, dificultam a permanência dos grupos, limitam as probabilidades de se deslocar dentro e fora do país apresentando suas produções, e restringem a difusão de seus trabalhos. O que se percebe por parte de nossos governantes é desinteresse, ausência de uma vontade política real. Os únicos interessados são os artistas que elaboram propostas e procuram as estratégias para que se tornem leis ou programas permanentes.

Em relação à formação dos artistas de teatro, os programas das instituições superiores ainda carregam a noção de teatro como resultado de um texto dramático de autor. Na formação, focada, sobretudo na preparação de atores, ainda subjaze a construção da personagem como o grande objetivo do ator, enquanto a organização das disciplinas responde a uma visão fragmentadora dos saberes. Nesse sentido, faz-se necessário reconhecer as mudanças introduzidas em ambas as instituições, ao integrar as disciplinas de voz e corpo. Por outro lado, têm existido iniciativas, mais ou menos organizadas, que visam à revisão, discussão e reformulação dos programas de estudo. Na EAE/UNA, por exemplo, foi elaborado um estudo e, a partir deste, a *Propuesta al Plan de Estudios en Pedagogia Teatral* (2010)[22]. Um ano depois, na EAD/UCR, realizou-se o *Plan Estratégico* com o objetivo de avaliar o futuro acadêmico e de pesquisa desta Escola. Contudo, até o momento de apresentar esta pesquisa não tem sido elaborada nenhuma proposta em relação à estrutura curricular da EAD/UCR. No caso da segunda, inclusive, foi eliminado o *Seminário de Graduación: Estudios de Performance*, inserido pela primeira em uma instituição de formação teatral costarriquenha em 2008. As duas escolas contam, entre seus professores, com profissionais altamente qualificados, artistas ativos, que frequentemente decidem experimentar, incluindo mudanças e perspectivas inovadoras em suas aulas, mas se trata de iniciativas individuais, não articuladas, portanto impossibilitadas de gerar transformações significativas.

---

[21] (Trad. TSL) Original: "Ahora tenemos el Estado en contra, puesto que el Ministerio de Cultura hace muchos años no tiene políticas culturales, ni teatrales."

[22] ALZATE, Gladys e PROTTI, Giancarlo. *Propuesta al Plan de Estudios en Pedagogía Teatral*. Heredia: Cidea, 2010. (Inédito)

No que diz respeito ao campo da pesquisa e publicações especializadas, a produção ainda é escassa. Entre as revistas estão: *Escena*[23], os *Cuadernos de Teatro*[24], *Revista de las Artes Escénicas*[25] e as mais recentes, *Propuesta*[26] e *Encuentro*[27]. Na academia, são pouquíssimas as teses dedicadas à arte do ator, ínfimas à prática atoral, ainda menos a processos de ator desenvolvidos no país, e nenhuma delas tem sido publicada. Não existem instituições públicas destinadas ao financiamento de pesquisas artísticas; as faculdades não mantêm programas permanentes voltados ao financiamento de projetos de investigação em artes. Se bem que, recentemente, de modo esporádico, algum docente é pago para a realização de uma pesquisa de tipo teórico, mas como casos excepcionais e de curta duração. No mesmo âmbito, considero também importante destacar outras iniciativas recentes, focadas no resgate da memória de nosso teatro e empreendidas por artistas.[28]

Contudo, a plataforma cultural e acadêmica criada pelo Estado costarriquenho na segunda metade do século passado tem gerado experiência e conhecimentos. Artistas e especialistas procuram um olhar autocrítico, gerando propostas e levantando questões que fortalecem e projetam o movimento teatral para o futuro, mediante publicações, por exemplo, as revistas atuais antes mencionadas. Em coletâneas publicadas graças a iniciativas individuais e à colaboração do Centro Cultural Espanhol, *La tradición del presente* (2007) e *Trasescena* (2010)[29], artistas e especialistas vinculados com as Artes Cênicas abordam diversos aspectos associados ao teatro. Em relação aos grupos, Marco Guillén, ator e professor, manifesta: "Na Costa Rica, com muito poucas exceções, atualmente o conceito de grupo responde

---

[23] Publicação da UCR. Inicialmente dedicada ao teatro, sendo que a maior parte dos artigos era dedicada a artistas e tradições estrangeiras. Seus autores, quase sempre acadêmicos, poucas vezes também eram artistas. Atualmente inclui artigos sobre diversas artes.

[24] Iniciativa da EAD/UCR para a difusão de textos elaborados por seus professores.

[25] Revista publicada pelo Ministério de Cultura e o Teatro Nacional, com artigos relativos a diversas manifestações artísticas, sobretudo música clássica.

[26] Publicação nova, fruto do *Centro de Documentación y Archivo en Artes Escénicas*, iniciativa privada focada na coleta da memória recente e passada das manifestações cênicas nacionais e estrangeiras apresentadas na Costa Rica. A maioria dos textos é escrita por artistas das Artes cênicas.

[27] Revista do Teatro Popular Melico Salazar, com entrevistas, artigos e registros visuais sobre a prática teatral costarriquenha e diversas temáticas vinculadas. Como no caso anterior, os artigos e entrevistas são realizados sobretudo por artistas.

[28] Pesquisa histórica em andamento pela Mestre Paula Rojas e sustentada em depoimentos de artistas; *Historia del Teatro Universitario* (inédita) de Carlos Salazar; *Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica como formadora de la Identidad Teatral en Costa Rica* (2009), tese de Doutorado de Maritza Toruño.

[29] VINOCOUR, Fernando (edit.) *La tradición del presente* (2007) e *Trasescena* (2010)

principalmente às experiências que se desenvolvem a partir do eixo central de uma ou duas pessoas, e convidados que são adicionados para projetos específicos."[30] (2007, p.46). Por outro lado, David Korish considera que as restrições econômicas incidem na possibilidade de os grupos darem continuidade a seus projetos e desenvolverem uma identidade profissional (2007, p.240). Porém, destaca o fato de que

> Os processos estão abandonando períodos de ensaio quase sempre curtos demais, de dois meses, e tentando encontrar modos de se envolver em atividades mais extensas, de tipo investigativo, que permitem ao ator ir além das primeiras respostas para criar e comunicar uma experiência humana mais rica.[31] (p.247).

A prolongação do tempo de ensaios vincula-se com o interesse na construção da dramaturgia durante o processo e com aquilo que Korish chama de

> [...] um dos desenvolvimentos mais importantes que podem ser observados na Costa Rica - o número de atores assumindo as responsabilidades dramatúrgicas de seu trabalho [...] atores/criadores, independentes das restrições e limitações da criação da personagem articulada em uma narrativa dramática, que estão assumindo, junto com o diretor, mais responsabilidades em relação à forma e resultado de seu trabalho." [32] (2007, p.246).

Em relação à inclinação pela dramaturgia cênica, embora existam experiências prévias, como as criações coletivas realizadas pelo grupo *Tierra Negra* nos anos 1970, "Na verdade, mesmo a crítica educada, concorda que um coreógrafo é um dramaturgo cênico, mas no teatro apenas considera dramaturgia o que é impresso em papel",[33] afirma a atriz e diretora Roxana Ávila (2007, p.88). O interesse pela escritura cênica se manifesta também em contextos menos

---

[30] (Trad. TSL) Original: "En Costa Rica con muy pocas excepciones, en la actualidad el concepto de grupo responde mayormente a experiencias que se desarrollan a partir del eje central de una o dos personas, e invitados que se agregan para proyectos específicos."

[31] (Trad. TSL) Original: "Los procesos están abandonando el período de ensayos casi siempre demasiado corto de dos meses y tratando de encontrar maneras de involucrarse en actividades más extensas, investigativas que le permitan al actor ir más allá de las primeras respuestas para crear y comunicar una experiencia humana más rica."

[32] (Trad. TSL) Original: "[…] uno de los desarrollos más importantes que pueden ser observados en Costa Rica –la cantidad de actores tomando las responsabilidades dramatúrgicas de su trabajo […] un número creciente de actores/creadores, independientes de las restricciones y limitaciones de la creación de personajes articulados en una narrativa dramática, quienes están asumiendo, junto con el director, más responsabilidades en la forma y resultado de su trabajo."

[33] (Trad. TSL) Original: "Lo cierto es que, incluso la crítica educada, acepta que un coreógrafo es un dramaturgo escénico pero sólo considera dramaturgia, en teatro, a lo que está impreso en papel."

experimentais, por exemplo, na CNT, que recentemente convidou dois diretores estrangeiros para ministrar oficinas com esse foco, uma delas inclusive derivando em uma encenação.[34]

Nesta brevíssima referência ao contexto teatral do meu país, faz-se necessária uma nota acerca da atração que a arte *performance* tem suscitado sobre nossos artistas e acadêmicos. Em 2008, foi introduzido o estudo dessa manifestação, pela primeira vez em um contexto pedagógico profissionalizante (EAE/UNA), gerando experiências e artigos sobre o tema. Em março de 2010, realizou-se o evento: *Arte/Acción/Performance*[35] nas instalações do *Museo de Arte Contemporâneo y Diseño* (MACD) e em maio de 2011, ocorreu em San José - a capital - um encontro da diretiva do Instituto Hemisférico de Performance e Política, acompanhado de um bate papo com Diana Taylor[36], pesquisadora da *performance*, diretora e fundadora do Instituto, e um encontro público com artistas e público geral[37]. Esses eventos coincidem com apresentações esporádicas de *performances*, com o interesse por parte dos artistas de teatro por desenvolver projetos menos focados no resultado e simultaneamente mais ariscados, pela abertura para experimentar processos que procuram relações mais horizontais e diálogos criativos interdisciplinares.

Nas publicações acima citadas, em termos gerais, os artistas manifestam certo consenso sobre a necessidade de empreender mudanças, de elevar o nível da crítica, de criar espaços de laboratório, de criar estratégias para uma atualização constante e a percepção de estar vivendo um momento propício para renovar nosso teatro.

Entre as ruas e meu quinta

O início do processo da *Gota* se insere no contexto da polêmica política e da luta popular contra a assinatura do Tratado de Livre Comércio (TLC ou CAFTA[38]) entre os Estados Unidos, a América Central e a República Dominicana. As negociações para a aprovação desse tratado iniciaram-se

---

[34] Martin Goicoechea em 2011 e Heidi Steinhardt em 2012, ambos argentinos.
[35] Disponível em: <http://www.madc.ac.cr/joomla151/index.php?option=com_content&view=article&id=529:arte-accion-_performance-&catid=32:exposiciones-actuales>
[36] Na EAE/UNA em 26/05/2011.
[37] Realizado na CNT em 27/05/2011.
[38] *Central America Free Trade Agreement.*

em 2003 e 2004. Rapidamente começaram a se escutar as vozes que advertiam sobre os perigos de sua homologação. A população dividiu-se, e ao mesmo tempo, surgiu um forte e heterogêneo movimento popular. Participaram dessa luta grupos ambientalistas, comunidades de todo o país, artistas individuais e em coletivos[39], acadêmicos, universidades públicas, sindicatos, grupos de mulheres, organizações de agricultores. Surgiram numerosos blogs explicando as implicações do tratado, publicando artigos informativos e fotos das múltiplas manifestações que se organizaram por todo o país. Em todas as partes, e cada vez mais frequentemente, realizavam-se passeatas de protesto. As universidades tiveram papel relevante, especialmente a *Universidad de Costa Rica*, criando iniciativas informativas, por exemplo, na Radio U., e os *Kioscos Ambientales* [40] . Surgiram os *Comités Patrióticos*, um tipo de organização nova, espontânea, produto da necessidade de ampliar uma campanha esclarecedora sobre os perigos do tratado. Formou-se o *Movimento Cultural* que integrou uma ampla diversidade de manifestações artísticas e que se deslocou por múltiplas comunidades do país realizando uma campanha de informação por meio da arte. Como explica o sociólogo costarriquenho Jorge Vargas, "A assinatura e ratificação do Acordo de Livre Comércio entre a América Central, República Dominicana e os Estados Unidos [...] pelo governo da Costa Rica tem sido o assunto mais controverso e divisor na política da Costa Rica nos últimos anos." [41] (VARGAS, 2007, p. 141). Entre as principais críticas de que era objeto o tratado, constavam: o fato de ser considerado uma ameaça à soberania do país; a desigualdade em matéria comercial que se desprendia dele; o perigo de perder nossa soberania alimentar; as consequências em termos de saúde ao subir o preço dos medicamentos; a total privatização das telecomunicações, além de muitas outras questões.

---

[39] Um grupo de artistas, por exemplo, se organizou para viajar pelo país com a *Cazadora del No al TLC* (nome antigamente utilizado para os ônibus) com apresentações que visavam conscientizar a população acerca das implicações do tratado. (Mais informação em: <http://movidasocial.files.wordpress.com/2009/08/avance1.pdf> Acesso em: 19/01/2014)

[40] *Kioscos Ambientais* é um programa de ação social da UCR, criado a partir da luta contra o TLC, com o objetivo de levar informação às comunidades e contribuir com uma participação informada no *referendum* de sete de outubro de 2007. O programa continua trabalhando em problemáticas diversas relacionadas com o meio ambiente.

[41] (Trad. TSL) Original: "La firma y ratificación del Tratado de libre comercio entre Centroamérica, República Dominicana y Estados Unidos […] por el gobierno costarricense, ha sido el tema más polémico y divisivo en la política costarricense de los últimos años." (VARGAS, 2007, p. 141).

O perigo quanto à questão alimentar relacionava-se à inclusão da adesão às normas da UPOV-91 (*Union for the Protection of New Varieties of Plants*), a despeito de este projeto ter sido rechaçado em 1999 pela Assembleia Legislativa. Ser aprovado implicaria na introdução de patentes para sementes e partes de plantas que servem para a reprodução das mesmas:

> Uma semente ou planta protegida pelo UPOV-91 (ou aquela que é obtida a partir dela) não pode ser armazenada, trocada ou replantada a menos que se pague ao proprietário dos direitos. Também não é possível reproduzir, vender ou oferecer para venda, importação ou exportação, ou apenas mantê-la para um desses propósitos. [...] Essa restrição atinge também os produtos feitos a partir da colheita. [42](Carazo, 2007, p. 10-11).

O TLC estabelecia desde multas em dinheiro até penas de cadeia para aqueles que transgredissem tais normas. Estávamos, portanto, frente a um tratado que atentava contra nossa soberania alimentar; que colocava em perigo os conhecimentos milenares de nossos antepassados, além de ameaçar a permanência de nossas conquistas sociais do século XX.

Essas polêmicas estavam no ar, no nosso dia a dia, e acompanhavam o meu cotidiano cada vez que eu, com pena de jogar no lixo as sementes de mamão, pimentão e os caroços de abacate, os jogava no quintal de 2m x 2m. Assim, entre as árvores de abacate e de mamão, também foi germinando *Última Gota [conexiones]* e, entre gota a gota, vislumbrava-se, mesmo sem eu sabê-la, esta pesquisa.[43]

Última Gota [conexiones]: a obra

A apresentação da obra é responsabilidade da equipe de geradores, constituída por: Cristian Jiménez, Grettel Méndez, Marco Naranjo, Márcia Pereira, Mariela Richmond e eu, Tatiana Sobrado. Todos, menos Márcia, participaram da encenação, isto é, como *performers* realizando ações. Assim, a peça não é estritamente um *solo*, porém dois terços do processo foram desenvolvidos em dinâmica *solo* imprimindo características híbridas entre *solo* e coletivo,

---

[42] (Trad. TSL) Original: "Una semilla o planta protegida por UPOV-91 (o una que se obtuvo a partir de ella) no se puede guardar, intercambiar o resembrar a no ser que se pague al dueño del derecho. Tampoco se puede reproducir, vender u ofrecer en venta, importar o exportar, o simplemente tenerla para uno de esos fines. […] Esta restricción llega incluso a los productos elaborados con la cosecha." (CARAZO, 2007, p. 10-11).

[43] Em sete de outubro de 2007 o tratado foi aprovado em *referendum* popular convocado pelo governo, ou seja durante o primeiro ano do processo.

tanto ao processo quanto à encenação. Nas últimas semanas também recebemos a colaboração de Federico Chaves e Miguel Gutiérrez.[44] Em relação às funções específicas, Cristian se responsabilizou pelas instalações, Grettel assumiu a encenação, a dramaturgia e as aproximações à *performance*. Marco experimentou e propôs ambientes sonoros ao vivo. Márcia foi a responsável da produção e fotografia. Mariela criou a imagem gráfica, fez a fotografia e participou das instalações, enquanto eu, Tatiana Sobrado, participei da criação da dramaturgia, desempenhei funções relacionadas à produção e atuei na peça.[45]

Figura 1. Cartaz/sacola desenhado por Mariela Richmond.

Apresentamos a obra em um estacionamento para carros[46]. Utilizamos caixas plásticas semiembrulhadas em plástico preto, não fixadas no chão, que podiam ser ajustadas segundo as necessidades de quem estiver sentado. Não era um lugar cômodo, nem para os artistas, nem para quem assiste à obra. Paredes de cimento cinza, sem pintura e com algumas manchas. Chão de cimento com um polimento básico. O teto de zinco não protegia do frio nem criava

[44] Em ♦[3] explica-se a colaboração dessas pessoas. Seus nomes não foram incluídos no folheto porque sua incorporação aconteceu depois da impressão destes.

[45] Desse modo foi anotado no folheto, embora a prática do processo se caracterizasse pela flexibilidade e colaboração entre todas as áreas da criação.

[46] Embora *Gota* fosse apresentada em três lugares, as referências em relação ao espaço aqui anotadas correspondem unicamente ao primeiro, o estacionamento, pois foi na interação com esse lugar que a dramaturgia e encenação passaram pela articulação que deu forma à peça apresentada. Os outros lugares (*Escuela de Arquitectura* da UCR e Centro Cultural Espanhol da Agência Espanhola de Cooperação Internacional, AECI) envolveram ajustes, mas sem alterações significativas.

condições acústicas favoráveis à voz, que facilmente era apagada com a chuva. A seguinte foto mostra parcialmente as caraterísticas do espaço acima apontadas:

Figura 2.O estacionamento: chão de cimento, paredes sem isolamento acústico, nem pintura, caixas/assentos. (Foto: Iván Rojas)

Assim, a encenação reúne materiais e texturas “vivas” e “não vivas”. O gelo usado na encenação é descongelado pelo calor da luz dos refletores e logo cai no cimento seco. A terra está embrulhada em plástico, os vegetais são tirados de sacolas plásticas, os caroços são jogados no lixo, uma sacola plástica típica de mercado. Durante alguns minutos o corpo da atriz/*performer*, ou seja, o meu, permanece sobre o chão de cimento, enquanto gotas de água caem sobre um copo de vidro que é movimentado pela respiração sobre o abdome descoberto dela. Uma área lateral de 2m x 2m aproximadamente está cheia de pedrinhas; na parede do fundo estão penduradas bacias metálicas com caroços secos de abacate e frascos de vidro que contém grãos de milho.

Não há personagens, porque *Gota* não pretende criar ilusão nenhuma, mas partilhar a experiência das conexões vitais sementes/terra/água/vida e a preocupação acerca do futuro. O temor frente à “possibilidade” de que as sementes se tornem um motivo de confronto, como acontece na primeira sequência – um jogo pela possessão de um caroço de abacate,

Figura 3. O jogo, na primeira sequência da *Gota*, durante o ensaio geral. Participam, da esquerda para a direita: Grettel Méndez, Mariela Richmond, Cristian Jiménez, Tatiana Sobrado e Marco Naranjo. (Foto: Iván Rojas, 22/10/2009)

...que aos poucos deriva em um confronto corpo a corpo.

Figura 4. E o confronto, na primeira sequência, durante ensaio geral. Na foto, da esquerda para a direita: Grettel Méndez, Mariela Richmond, Cristian Jiménez e Tatiana Sobrado. (Foto Pablo Murillo, 22/10/2009)

A cena seguinte é a preparação de um *guacamole*.[47] A atriz/*performer*, prepara o prato, explica a origem *nahuatl* [48] do nome da fruta, suas propriedades nutritivas e outros modos de aproveitar suas qualidades. Os abacates são cortados, a polpa é tirada e misturada com outros vegetais e, devagar, ao longo da obra, se converte em um *guacamole*.

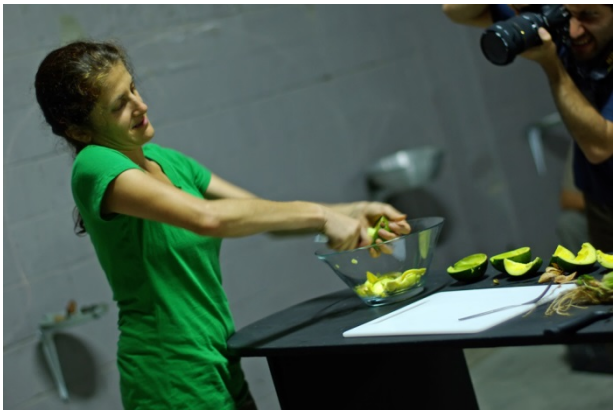


Figura 5. Preparação do guacamole. Tatiana Sobrado em ensaio geral. (Foto: Pablo Murillo, 22/10/2009)

Em determinado momento, mediante uma ação, uma mudança de luz e um efeito sonoro, a cena se "dilui", e, de modo fluido, começa a seguinte: *Primeira Visão a futuro*[49]. A comunicação direta entre a atriz/*performer* e o público se fecha. No meio das trevas, devagar, se desenvolve uma perseguição, que termina com ela, jogada pelos *performers* que procuram sementes, sobre um monte coberto de plástico. Logo que fica sozinha, ela "descobre" que embaixo do plástico há terra, tira os caroços guardados no peito e os "semeia". Quando escuta um barulho, cobre a terra e foge, e novamente, mediante uma ação, a luz e o som, realiza a passagem para continuar com a elaboração do *guacamole*. No decorrer da obra a atriz/*performer* circula entre a receita, que se torna um fio condutor, e as *Visões de futuro*.

Desse modo, a peça se desenvolve entre *o aqui e o agora* e a ficção de um futuro imaginário ou *Visão de Futuro*. No primeiro caso a iluminação é geral; de fato, se utilizam as

[47] Prato comum na América Central e México preparado com abacate amassado. Frequentemente é misturado com suco de limão e sal. Porém, também é temperado com cebola, pimenta, coentro, tomate. É muito apreciado em saladas e para petiscos.

[48] Língua dos *nahuas*, grupo de indígenas do México, espalhada até a América Central, sendo hoje em dia a mais falada das línguas nativas mexicanas.

[49] Em *El viaje de la Luz* (A viagem da Luz), roteiro elaborado para o técnico das luzes. (Ver Anexo p.286)

luzes do estacionamento. No segundo, refletores de teatro criam atmosferas e espaços. A comunicação é direta, "olho no olho" com os espectadores e os artistas não pretendem interpretar personagem nenhuma, interagindo como performers, utilizando inclusive seus nomes. E, embora exista uma ordem de ações estabelecida, não se descarta certo grau de improvisação. Aliás, o "texto" da atriz/*performer* durante a receita não é exatamente igual em cada apresentação. Nem o jogo/confronto inicial. Na *Visão de Futuro* predomina a convenção da quarta parede. Nem a atriz, nem os demais artistas interpretam *personagens* no sentido tradicional. Eu realizo as ações de uma mulher que cuida de sementes nesse futuro imaginário. Uma mulher que poderia ter minha idade e, como eu, ser mãe. Os demais artistas expandem suas atuações; como *performers*, deslocam-se pelo espaço todo. Interagem com o público, com a mulher, entre eles, com o espaço e os objetos. Assim criam imagens que não contam uma história, mas possibilitam leituras, por exemplo, no caso da cena das gotas de água a seguir. Há três estruturas ("lanternas de gelo"[50]) penduradas de modo que não é possível tocá-las. Dentro delas, gelo se derretendo e gotejando lentamente, enquanto quatro pessoas (a atriz/*performer* e três *performers*) tentam beber essas gotas, o que significa correrem entre os três pontos e empurrar a quem for necessário para poder beber pelo menos umas gotas dessa água antes delas caírem no chão.

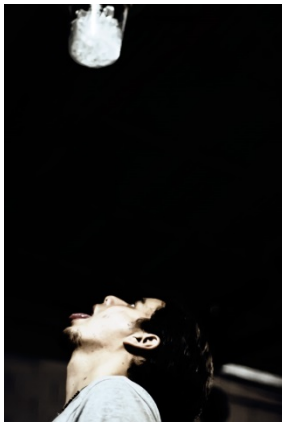


Figura 6. Cristian Jimenez. Sob uma "lanterna de gelo". (Foto: Iván Rojas)

O jogo dos *performer*s é flexível. Na interação com a mulher, mostram traços de confrontos vitais: pela água e pelas sementes. Não procuram representar ou simbolizar, embora

[50] Antigas lanternas perfuradas, de modo que o gelo colocado dentro, ao derreter sai pela parte de baixo gota a gota. Quando iluminadas o gelo reflete a luz.

suas ações possam ser livremente interpretadas. Quando se escondem entre o público ou pedem para guardar um caroço, vinculam palco e plateia. Em outros momentos, assistem à peça ao lado dos espectadores. E, próximo ao final, convidam-os a construir percursos, mandalas, desenhos, frases sobre o cimento.

As sequências que se referem ao futuro imaginário são construídas com procedimentos ilusionistas, por exemplo, a coloração do espaço com refletores e a convenção da "quarta parede", mas também com ações performativas. A *mulher* se enterra em terra real, o gelo se descongela pingando no chão. E a queda dessas gotas é imprevisível, pois depende das mudanças de temperatura ambiental, de pequenas variações na quantidade de gelo colocado e da intensidade da luz que o derrete. Outro exemplo é a cena em que a atriz/*performer* se desloca em diagonal, seguindo uma partitura de movimentos, com um copo de vidro com água sobre a cabeça. O copo não está colado nem preso de maneira nenhuma, ele realmente pode cair e quebrar, o que impediria a realização dessa cena. Não se pretende uma "façanha", mas se faz.

Figura 7. Percurso diagonal com copo com água na cabeça. Tatiana Sobrado em ensaio geral. (Foto: Iván Rojas)

O percurso é ressaltado por uma iluminação especialmente desenhada, enquanto o músico faz um acompanhamento discreto, marcando o pulso, e a atriz/performer verbaliza o seguinte texto:

VISÃO DE ÁGUA
40 graus.
Sufocante calor.
Rachaduras profundas.
Solo cinza, rachado.
Caminham: Mulheres... 3 crianças... 5
Buscam
40 graus
Empurro a alavanca
Sufocante calor
Rachaduras profundas
Solo cinza, rachado.
Caminham, buscam
Mulheres... 2 crianças 3
Dou descarga no vaso : 1, 2... 9 vezes...
Empurra a alavanca
40 graus
Sufocante calor,
Rachaduras profundas,
Solo cinza, rachado...
Dou descarga no vaso, 22 vezes
Caminham, buscam
Mulheres 1, crianças 1.
Buscam, o menino, o menino...[51]

Neste caso, a presença do performativo é mais radical. O foco está no desafio concreto de não deixar cair o copo, enquanto a justaposição da partitura física-textual, espetacularizada

[51] Original: "*VISION DEL AGUA* /40 grados. /Calor asfixiante. /Grietas profundas. /Suelo gris, resquebrajado. /Caminan: Mujeres...3, niños...5 /Buscan. /40 grados /Jala la palanca /Calor asfixiante /Grietas profundas /Suelo gris, resquebrajado. /Caminan, buscan. /Mujeres...2, niños 3 /Jalo mi inodoro: 1, 2…9 veces…/Jala la palanca /40 grados /Calor asfixiante, /Grietas profundas, /Suelo gris, resquebrajado…/Jalo mi inodoro, 22 veces /Caminan, buscan /Mujeres 1, niños 1 /Buscan, el niño, el niño…"

mediante a luz e o som, cria uma cena sustentada no aqui e agora da água em "perigo", enquanto se refere a um lugar quente e seco.

Na última *Visão de futuro,* a atuação da atriz/performer retoma o "faz de conta". A mulher coloca pequenas porções de terra pelo espaço e insere os caroços nelas, enquanto os *performers* interferem roubando-os e, por vezes, envolvendo espectadores como seus cúmplices. Ela percebe a desaparição, embora "sem se dar conta" de como aconteceu. Finalmente, compreende que o único modo de produzir alimento/vida é se autoenterrando. Assim, enquanto preparo a terra e me cubro, verbalizo meu depoimento pessoal, a narração da "gênese" do processo da obra.

> Há dois ou três anos, enquanto eu estava na cozinha preparando comida, percebi que não estava jogando as sementes no lixo. Por alguma razão, tinha começado a jogar todas as sementes no quintal: sementes de mamão, pimentão, abacate. E o quintal começou a encher com mamão, pimentão e abacate... [52]

Figura 8. " Autoenterro" (Foto: Iván Rojas outubro 2009)

Quando o corpo, exceto a cabeça, está coberto a atriz/*performer* diz, em voz baixa, quase como uma prece:

> A última gota de água... água... a última gota de vida... O último gole de vida. A última chuva de vida... A última chuva de todos... Cheiro de terra molhada... A lembrança daquele cheiro... A lembrança

[52] O depoimento originalmente é muito mais longo. Para a encenação extrai aquilo que para mim era o mais significativo e concentrava o essencial acerca do como se "iniciou" o processo. Assim, o depoimento verbalizado é mais curto que o original. Durante a temporada não registrei essas palavras, mas seguia uma sequência anotada à mão em algum papel, agora perdido. O trecho aqui reproduzido corresponde ao registro incompleto e posterior que fiz dele. Original: "Hace unos dos o tres años, mientras estaba en la cocina preparando comida, me di cuenta que no estaba botando las semillas a la basura. Por alguna razón había empezado a tirar todas las semillas al patio: semillas de papaya, chile dulce, aguacate. Y el patio comenzó a llenarse de papayas, chiles dulces y aguacates…".

> daquele cheiro... a última terra de água... Minha semente, a nossa semente... Nossa semente... Não tem semente... tem semente morta, tem semente proibida... água proibida, água privatizada. Chuva privatizada, patenteada, registrada, engarrafada, censurada. Chuva perdida, desaparecida, quase extinta.[53]

A cena é interrompida abruptamente. As luzes do estacionamento são acessas, a atriz/*performer* senta-se e pergunta diretamente à plateia se esse dia teve chuva.[54] Na sequência, sem uma organização fixa, algum performer termina o *guacamole* e aos poucos todos, artistas e público, partilham a comida. Em um canto algum espetador continua construindo/desenhando com um dos artistas, outros se aproximam da terra para tocá-la, outros procuram o prato com a comida...

Figura 9. Mandala em construção durante ensaio geral. (Foto: Pablo Murillo)

O encontro termina devagar, sem aplauso...

A presença do *solo*

Na segunda metade do séc. XX, a obra espetacular apresentada por um só artista desenvolve-se sob diversos formatos. A diversidade de nomes, mais do que diferenciações

[53] Pelo modo como foi escrito, chamo-o de texto/espiral. (Trad. TSL) Original: "La última gota de agua... agua… la última gota de vida… El último sorbo de vida. La última lluvia de vida... La última lluvia de todos... Olor a tierra mojada... El recuerdo de ese olor... El recuerdo de aquel olor... la última tierra de agua…. Mi semilla, nuestra semilla… Nuestra semilla… No hay semilla… hay semilla muerta, hay semilla prohibida… agua prohibida, agua privada. Lluvia privada, patentada, registrada, embotellada, censurada. Lluvia perdida, desaparecida, casi extinguida."

[54] A pergunta podia mudar, segundo o clima.

absolutas, reflete tendências. Destacam-se a *performance solo*, a contação de histórias[55], o monólogo[56], a *stand up comedy*, o *solo*[57]. Nos últimos anos, observam-se também, na América Latina, artistas viajando pela região com apresentações de artes circenses: números de malabares, de palhaço, em monociclos, arame etc., apresentando-se individualmente em praças, eventos, semáforos[58]. Os diversos formatos individuais envolvem modos particulares de se relacionar com o público, variedade de formas narrativas e não narrativas, finalidades diferentes, relações diversas entre o artista e seu espetáculo e, evidentemente, processos distintos. Mas, a despeito das diferenças, não existem formatos puros; os artistas tendem a explorar distintas linguagens, misturando e transformando, evitando assim fixações, escorregando das definições enrijecedoras.

A presença do *solo* se observa na cena, em festivais e eventos especialmente dedicados a formatos individuais e em contextos pedagógicos. Sendo que a prática precede a teoria, só recentemente começaram a aparecer pesquisas acerca da obra *solo*. Um exemplo é *Espetáculo Solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade*, (2005) de Nerina Dip, atriz, docente e diretora argentina, que desenvolve sua investigação a partir da observação de espetáculos *solo*, sobretudo na Argentina, e da participação em eventos do *Magdalena Project*. Dip define o *solo* como

> [...] uma forma cênica que é levada por um ator só. Emprega o monólogo como uma das estratégias discursivas, mas o diálogo não está excluído. Este formato se afirma em finais dos anos setenta do século passado. Apesar de ter um ator só, nele aparecem várias personagens que por momentos monologam, mas também dialogam entre si ou se dirigem diretamente ao espectador. Portanto concentra, através das personagens apresentadas, não somente os intercâmbios dialógicos, tão caros ao teatro realista, como também os traços monológico. (2005 p.32-33).

Vemos que Dip diferencia os termos “solo” e “monólogo”, frequentemente utilizados como sinônimos, esclarecendo que são coisas distintas. O primeiro corresponde à forma cênica,

---

[55] Nos países de língua espanhola é conhecida como *narración oral*.
[56] Como peça completa.
[57] Em espanhol é chamado de *unipersonal*.
[58] Porém, frequentemente também atuam em grupo.

enquanto o segundo refere-se a um dos tipos de discurso empregado.[59] Em relação à personagem, a pesquisadora explica que não se trata mais de uma estrutura estável e organizada mediante os rasgos distintivos de um individuo, mas de "[...] uma nova concepção de personagem mais relacionada a um sujeito pós-moderno que também deixou atrás de si a unidade e as estruturas mais ou menos fixas." (DIP, 2005, p.39). O ator representa várias personagens que o atravessam. Seu corpo/voz fragmenta-se à vista do público, mas sem que isso resulte em um "elogio à esquizofrenia, pois uma das personagens pode assumir o papel de narrador, ou seja, daquele que cria a trama unificadora e produz a coesão dos fragmentos." (2005, p.38). A presença de múltiplas e variadas personagens produz um discurso cênico que "muitas vezes toma forma de uma dramaturgia híbrida, isto é, de uma colagem de personagens e situações marcadamente épicas." (2005, p.24). Assim, o *solo* pode conter traços monológicos, dialógicos e épicos, que são realizados por personagens semelhantes ao sujeito contemporâneo, pela tendência à fragmentação que o caracteriza.

Além da caraterização anterior, Dip destaca a singularidade do processo da escrita, geralmente realizada pelo ator mediante improvisações. Consequentemente, no espetáculo *solo* "O ser humano que se encontra frente ao espectador não assume as falas de outra pessoa, mas emite as próprias. Nesse processo também se debilita a função da representação e se fortalece a de apresentação." (2005, p.49). Ao "absorver" também a função diretor o *solo* "[...] não é um relato 're-interpretado' ou materializado ou descartado já que o ator materializa o que ele próprio define como relevante para o relato cênico." (2005, p.34).

Dip não considera a autoria da dramaturgia como um rasgo distintivo do *solo*, mas observa um "processo de absorção da função da escrita" (2005, p.48). Nesses casos, os atores tendem à utilização da própria história, outorgando rasgos autobiográficos à sua obra. Em relação à encenação, a pesquisadora observa a preferência por lugares pequenos, o despojamento de cenografias e a introdução de objetos.

[59] É muito comum que tanto o público como as publicações não especializadas utilizem o termo "monólogo" para toda apresentação que supõe uma pessoa, na frente de uma plateia, realizando uma apresentação que se considere como lazer e sustentada na palavra.

À luz das propostas de Dip, se levarmos em conta a quantidade de pessoas sobre o palco, *Gota* não poderia ser chamado de *solo*. Porém, possui a maioria das caraterísticas por ela observadas nesse tipo de espetáculos: a tendência à "absorção" de funções (por exemplo, a atriz/*performer* participa também da elaboração da dramaturgia) e à fragmentação do sujeito (a circulação entre o *aqui e agora* e as *Visões de futuro* à vista do público, implicam uma mudança no registro da atuação da atriz/*performer*, passando de *performe*r à "mulher do futuro"), traços autobiográficos (no depoimento pessoal mencionado) e monológicos (o depoimento pessoal e o texto/espiral, antes citado, verbalizado em voz baixa, como uma prece, durante os últimos minutos da ação do autoenterro).

No que diz respeito ao processo, *Gota* também apresenta caraterísticas apontadas por Dip em relação ao espetáculo *solo*. Por exemplo, a escrita em ensaio mediante improvisações, gerando uma dramaturgia não tradicional, semelhante a um roteiro, isto é, com predominância da ação e da imagem sobre a palavra.

O *solo* no palco

Nos anos 1980 e 1990 o formato individual mais frequente na Costa Rica é a obra monólogo. Trata-se de montagens de textos de autor, dirigidos por diretores como *Cartas de Amor de una Monja Portuguesa* de Mariana Alcoforado[60] (1983), *Emily* de William Luce (1988), *Shirley Valantine* de Willy Russel (1992), interpretados por Haydé de Lev e dirigidos por Daniel Gallegos, ou *Partes Femeninas* de Dario Fo (1986) e *Diário de un Loco* de N. Gogol (1996), neste caso, atuados e dirigidos por Gerardo Arce. Já na última década do século passado começam a se apresentar monólogos escritos por atores e apresentados por eles mesmos. São dramaturgias escritas fora do cenário, e ajustadas durante os ensaios. Este é o caso de *Baby Boom en el Paraíso* de Ana Istarú (1996), *Noche Cadabra*[61] (1992), *Agonice con Elegancia*[62] (1994) e *Oración de la Tierra*[63] (1995) de Ishtar Yasin, e *El Cristal de mi Infancia* de Roxana

[60] Conjunto de cartas escritas pela freira portuguesa Mariana Alcoforado no fim século XVII.
[61] Escrita com Pablo Moyano.
[62] Adaptação de conto *Agonice con elegância* de Irma Prego (Nicarágua).
[63] Autoria compartida com Maria Montero.

Campos (1996)[64]. Embora a encenação de monólogos de autor não desapareça, a tendência de obras em que ator e autor coincidem se mantém na década seguinte, por exemplo, *El Nica*, de César Meléndez (2001) e *Agárrense de las manos* de Arnoldo Ramos (2006). Também é notória a presença de monólogos no chamado teatro comercial e, em alguns casos, o ator também escreve o texto.

Na década de 1990, na Costa Rica, aparecem as primeiras encenações com um ator só, cuja dramaturgia é construída parcial ou quase totalmente em processo, isto é, na sala de ensaio, e são chamadas "unipersonal". Esse o caso de Rubén Pagura, que, há mais de vinte anos, optou pela criação de *solos*, geralmente a partir de um material textual existente adaptado por ele ou utilizado para a criação de uma nova dramaturgia. A trajetória da dançarina e coreógrafa Sandra Trejos, cuja obra se inscreve numa linguagem que abrange elementos da dança e do teatro, apresenta seu primeiro *solo* como coreógrafa e dançarina, *El ojo del crepúsculo*, no fim dos anos 90. Porém, é no início deste milênio que este formato começou a atrair mais artistas. Em 2005, Ofir León estreia, como atriz e diretora, *Clavo d'Olor*, construída com diversas fontes textuais, além de improvisações das duas atrizes criadoras.[65] Em 2007, Pedro Sánchez apresenta *El Nuevo Héroe Nacional*, cuja dramaturgia é produzida entre a "mesa", a sala de aula na EAD/UCR e na solidão da sala de ensaio. Em 2008, Milena Picado e Elvia Amador realizam três apresentações de *Mí Misma*, experiência cênica[66], "*solo* em dupla", com dramaturgia construída conjuntamente, a partir de textos das duas atrizes, que atuam e assinam a apresentação. Em 2009 estreiam seus *solos* Giancarlo Protti, *Paparulo in Extremis* e Oscar González, *Renato hace y luego mira em 63',* os dois com dramaturgia em processo[67]. Nesse mesmo ano, estreamos o *solo*/coletivo *Última Gota [conexiones],* também com dramaturgia criada durante sua construção. Em 2010 Vivian Rodríguez estreia *Consuela y Agujero*. Vivian atua, realiza a dramaturgia e comparte a direção. No ano seguinte, Rolando Salas apresenta-se com o *solo Único Testigo*, sob a direção de Wendy Hall. Em 2012, Janko

---

[64] O monólogo de Roxana Campos foi estreado em 1996, na *Compañia Nacional de Teatro* (CNT), com a atuação de Tatiana Sobrado. Posteriormente Campos realiza outra encenação com seu texto, com ela como atriz.
[65] *Clavo d'Olor* foi criado por Ofir León e Nathalie Álvarez. Nas primeiras apresentações elas se alternaram.
[66] Chamada desse modo pelas atrizes.
[67] Dramaturgia construída durante o processo. O termo é abordado com mais detalhe em ♦[3].

Navarro, estreia *O Funeral* [68], partilhando a direção com Erika Mata[69]. Em 2013, o casal inverte as funções e estreiam *Cuerpo de Mar* novamente sob direção compartida. Em maio de 2013, é apresentado o *Proyecto 37 T*, uma mostra do processo realizado de modo colaborativo entre Grettel Méndez e uma equipe de artistas de diversos campos "a partir de uma 'leitura' da vida da *performer* como disparadora da construção de um *unipersonal*."[70]. Um mês depois, Laura Cordero, estudante avançada da EAD/UCR, exibe *Sobre mi (casa) una (nuvem) roja*, *solo*, dirigido por uma aluna da mesma instituição como parte de Taller de Dirección[71], disciplina do quarto ano. Ambos os processos foram partilhados durante seu percurso nas redes sociais. As atrizes/performers publicaram fotos dos encontros com seus colaboradores, às vezes acompanhados de breves comentários acerca do processo.

É importante destacar a criação de *solos,* no sentido aqui utilizado, por parte de artistas que vêm do mundo da dança. Obras que tecem linguagens, ultrapassando a tradicional separação entre o teatro e a dança. Este é o caso de artistas como Andrea Catania, Vicky Cortés, Humberto Canessa e Christopher Nuñez.

Enquanto o interesse pelo formato *solo* parece aumentar, a *Compañia Nacional de Teatro* (CNT) organiza oficinas visando, sobretudo, à escritura cênica. Em 2011, o diretor argentino Martin Goicoechea ministra a oficina *Escritura y Lenguaje Escénico*[72] com participação majoritária de atores. No ano seguinte a instituição contrata Heidi Steinhardt, diretora, atriz e professora argentina, que realiza a oficina *Hacia la poética de Jean Luc Lagarce*, "seminário de treinamento *unipersonal* para atores e espectadores"[73], ou seja, dirigido para aqueles provenientes dos campos teóricos e para os práticos que configuram a criação teatral. Entre os objetivos da oficina, a diretora aponta: "Fundar as bases para um espaço de trabalho *unipersonal* e autônomo. Exercitar ferramentas específicas para aguçar a observação e a

---

[68] Nesse momento, Janko realizava estudos de pós-graduação na Unicamp. Posteriormente apresenta o *solo* na Costa Rica como *El Funeral*.
[69] Dançarina e coreógrafa costarriquenha.
[70] Tomado do perfil que o projeto manteve nas redes sociais durante o processo. Original: "a partir da una 'lectura' de la vida de la performer como disparador de la construcción de un unipersonal." (Trad. LMOR).
[71] Disciplina optativa.
[72] Realizada nas instalações da CNT, com um total de 40 horas, de 6 a 18 de maio de 2011. Os atores participantes criaram pequenos exercícios de escritura cênica a partir das caraterísticas objetivas do espaço.
[73] Original: "seminário de entrenamiento unipersonal para actores y espectadores". Tomado de documento preparado pela diretora argentina e difundido pela CNT.

reflexão dos processos criativos. Construir um olhar próprio através de um diálogo aberto."[74] Posteriormente, Steinhardt encena *Calladito más bonito* com dramaturgia construída a partir de improvisações dos atores participantes, consiste em seis monólogos.[75]

O *solo* em festivais e outros eventos

Em 2001 se realizou o *I Certamen de Monólogos y Diálogos*, concurso organizado pela CNT e o Teatro Melico Salazar. A convocatória anunciava como único requisito a duração máxima de 20 minutos. Em relação à autoria das obras participantes não se estabelecia nenhuma limitação, assim a divulgação do evento indicava: "podem participar monólogos ou diálogos de obras nacionais ou estrangeiras, trate-se de obras completas ou fragmento" (*La Nación*, primeiro de junho de 2001)[76]. A instituição não organizou concursos posteriores.

Em 2007 o Centro Cultural de Espanha realiza o I Concurso de Monólogos. As obras podiam ser apresentadas por seus autores/atores ou não, como de fato aconteceu. O evento é repetido nos dois anos seguintes, mas mudando o nome para Concurso de *Stand up Comedy*.

Até o momento da escrita desta pesquisa, não tem sido realizado na Costa Rica nenhum evento ou festival especialmente dedicado à apresentação de *solos* ou *unipersonale*s. Porém, desde 2010 se realiza o *Encuentro de Solos: Danza Contemporánea y Artistas Muldisciplinarios del mundo. Hecho a Mano*. Os *solos* apresentados frequentemente trafegam entre a dança e o teatro.[77]

---

[74] (Trad. LMOR) Original: "Fundar los cimentos de un espacio de trabajo unipersonal y autónomo. Entrenar herramientas específicas para agudizar la observación y la reflexión de los processos creativos. Construir una mirada propia a través de un diálogo abierto." Tomado de documento preparado pela diretora argentina e difundido pela CNT.

[75] Na América Latina o formato *solo* tem sido adotado por atores de todos os países. Por exemplo, Denise Stoklos (Brasil), Luisa Calcumil (Argentina).

[76] (Trad. TSL) Original: "[...] pueden participar monólogos o diálogos de obras nacionales o extranjeras, ya sea uma obra completa o un extracto.". Disponível em: <http://wvw.nacion.com/viva/2001/junio/01/cul2.html> Acesso em: 07/10/2013.

[77] Na América Latina são realizados encontros e festivais especialmente dedicados a formatos individuais. Por exemplo, o Festival Internacional de Teatro Unipersonal*, Ni tan solos*, em sua nona edição em 2013 e o FITUU (Festival Internacional de Teatro Unipersonal Uruguai). Porém, os espetáculos oferecidos nesses encontros são muito variados. Em alguns casos as obras se assemelham àquilo que aqui chamo de *solo*. Em São Paulo, o grupo XIX apresentou em 2012 a *Mostra de Solo*s. Em 2008 realizou-se pela primeira vez o *Vértice*, Encontro e Festival de Teatro Feito por Mulheres (Florianópolis). Em 2010 aconteceu o primeiro encontro de *Solos Férteis*, Festival

O *solo* em contextos pedagógicos

O interesse pelo *solo* tem começado a aparecer também em contextos pedagógicos. A professora Lic. Luisa Pérez Walter, por exemplo, introduziu em 2006, durante os dois semestres de atuação do terceiro ano[78] da EAD/UCR, o "espaço criativo". Sua proposta ultrapassa as exigências da estrutura curricular atual[79], pois, além de realizar as cenas que o programa exige, os estudantes, junto à professora, empreendem projetos pessoais em *solo*. A iniciativa implica um aumento no tempo de trabalho, tanto dos alunos quanto da docente responsável. Os exercícios outorgam total liberdade aos estudantes e, posteriormente, são apresentados de modo separado das cenas realizadas como parte da disciplina.[80]

Na mesma instituição, entre 2006 e 2009, propus aos alunos o desenvolvimento de projetos pessoais nas disciplinas *Taller de Actuación I* e *II* do quarto ano[81]. Cada estudante desenvolvia um projeto "semente" que, no futuro, poderia ser retomado e encenado ou transformado em material de outro trabalho. Embora a proposta fosse individual, não era a única forma possível. De fato, em algumas oportunidades o processo do grupo gerou exercícios que, embora individuais, desenvolviam-se simultaneamente, criando um fluxo de contaminações mútuas. Minha função ao longo da disciplina consistia em instigar, sugerir e orientar os processos. Com o objetivo de proporcionar outros estímulos, convidei várias vezes um profissional do campo da música para trabalhar com rítmica. A cada final de semestre, os exercícios "sementes" foram apresentados para estudantes e funcionários da instituição, a fim de receber retornos.

Internacional de Mulheres no Teatro (Brasília). Ambos os eventos são iniciativas locais que surgem a partir do encontro com o Magdalena Project.

[78] Actuación V (AD-4131) e Actuación VI (AD-4231).

[79] Segundo o programa os estudantes devem trabalhar durante o semestre em textos da dramaturgia clássica, vanguarda e contemporânea.

[80] O "espaço criativo" foi uma iniciativa da professora, posta em prática unicamente durante o tempo em que ela foi a responsável pela disciplina, entre 2006 e 2013, aproximadamente.

[81] Disciplinas optativas na modalidade de oficina. A professora que atualmente ministra essas disciplinas mantém como foco a criação individual, embora com enfoque distinto.

Em 2011, ministrei, em San José da Costa Rica, o *Taller de Creación Escénica para Actores* [82] (Oficina de Criação Cênica para Atores) como parte da pesquisa de campo deste trabalho. Participaram atrizes e atores profissionais e estudantes avançados. Como na EAD/UCR, meu papel foi estimular, instigar e orientar os processos, buscando que cada participante seguisse seu impulso criativo pessoal. Neste caso foi possível convidar mais artistas para colaborar com os processos, com a finalidade de ensinar alguma técnica, propor algum exercício que se tornasse pretexto para a criação de novos materiais ou fornecer um retorno sobre os percursos. Ao fim dos oito meses, abrimos o processo apresentando os exercícios *solo* para um público "amigo" integrado por profissionais do teatro, da dança e não artistas, que proporcionaram comentários instigadores.[83]

O *solo* em pesquisas e publicações

Até o momento de encerrar esta escrita, não existia nenhuma publicação acerca dos *solos* anteriormente anotados, nem seus processos de criação.[84] Porém, destaco o *I Encuentro*

---

[82] A oficina teve duração de oito meses. O registro de todos os encontros está disponível em: <http://tallerdecreacionescenica.blogspot.com.br/search?updated-max=2011-10-31T08:55:00-07:00&max-results=7>

[83] Exemplos de incorporação do *solo* em contextos pedagógicos se encontram também no Brasil. Por exemplo, em 2002, Denise Stoklos realizou em São Paulo o projeto *Solos do Brasil*, com a participação de 15 atores. Durante um ano, os participantes cursaram 7 (sete) disciplinas visando proporcionar instrumentos para a criação de seus *solos*. Ao finalizar, os atores apresentaram as obras e ainda tiveram a oportunidade de se deslocar por outras cidades do país. Na Escola Livre de Teatro (ELT), dentro do núcleo de direção, alguns atores têm optado pela criação de um *solo.* Neste caso o núcleo se converte em um espaço de apoio para cada artista e seus colaboradores (direção e dramaturgia). Na Argentina, o diretor e professor, Alejandro Catalán realiza cursos para atores. O trabalho visa pesquisar as possibilidades expressivas de cada ator e o processo se concretiza em um *solo* após um ano. O CELCIT (*Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral* – Centro Latinoamericano de Criação e Pesquisa Teatral) em Buenos Aires, entre os cursos e oficinas que oferece, inclui propostas especialmente enfocadas em proporcionar ao ator instrumentos para a criação e gestão de espetáculos individuais (*unipersonal*). Uma perspectiva distinta em relação ao *solo* em espaço pedagógico é a proposta que Jessica Walker desenvolve em Barcelona, no *Laboratorio-Escuela de Expresión Corporal Dramática* (Laboratório-Escola de Expressão Corporal Dramática). Walker desenvolve processos que flutuam entre a arte e a terapia. Assim o *solo* é desenvolvido sob uma perspectiva de cura. Como expressa Walker: "Tenho dirigido ao longo dos anos mais de 250 processos criativos de cura em formato de solos, duetos e Hamlets." (Trad. TSL). Original: "He dirigido a lo largo de estos años más de 250 procesos creativos curativos en forma de solos, dúos e Hamlets." Disponível em: <http://www.laboratorio-escuela.com/Expresion-corporal-teatro-experimental/Equipo_docente.html. Acesso em: 20/05/2013.

[84] Como exemplo de publicação acerca do *solo* e o processo de sua construção pode ser consultado *Teatro Essencial*, de Denise Stoklos. O livro contém manifestos que se originam de sua experiência com a criação de *solos*

Centroamericano de Mujeres de las Artes Escénicas (I Encontro Centro Americano de Mulheres das Artes Cênicas) realizado em junho de 2013, que permitiu às artistas da região partilhar suas experiências. Por exemplo, Vivian Rodríguez expôs o processo de *Consuela y Agujero*, um dos *solos* aqui estudados.

Outras abordagens

A despeito da presença dos espetáculos *solo,* existem poucas investigações que abordem esse formato e, menos ainda, o percurso de sua construção. Porém, os estudos encontrados sugerem a possibilidade de problematizar o *processo solo* desde outras perspectivas, contribuindo no aprofundamento de alguns aspectos do presente trabalho. Com esse objetivo recorro aqui às seguintes pesquisas:

- *Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e contemporaneidade* (2005) de Nerina Dip,[85]
- *Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria* (2010) realizada por Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva,[86]
- *A performance solo e o sujeito autobiográfico* (2001), artigo de Ana Bernstein publicado na revista Sala Preta.

A investigação de Nerina Dip, diretora e professora argentina, cuja caraterização do *solo* aparece em páginas anteriores, está focada no resultado, isto é, no espetáculo *solo*, embora também aborde aspectos relacionados com o processo. Dip observa, em seu país e em encontros realizados pelo *Magdalena Project*, uma presença significativa de espetáculos *solo* e,

---

ao longo de 25 anos. Stoklos também mantém uma página com reflexões sobre seus procedimentos de encenação e sua visão a respeito do teatro e o ator. A revista *Open Page*, do *Magdalena Project*, também publica artigos relativos aos processos de criação. Um exemplo é o caso de Maria Porter, que partilha sua experiências na criação do *solo Ennobling Nonna – Enabling Maria* (Revista *Open Page*, N°11, 2006, p.55-60). A revista argentina *El Apuntador (Año 4* N°11, set./out./nov., 2004*)* dedicou uma edição ao concurso *Solos & Solas*, incluindo breves depoimentos dos atores participantes.

[85] Dissertação apresentada no Programa de Pós Graduação em Teatro (Mestrado) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC.

[86] Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado de Rio de Janeiro, UERJ.

instigada pelo fenômeno, decide pesquisá-lo no intuito de "[...] indagar sobre as diferentes concepções de sujeito e sociedade que se encontram de forma implícita" (p.9) nessa modalidade cênica. Seu principal instrumento teórico são as formulações do filósofo francês Gilles Lipovetsky em *El crepúsculo del deber: la ética indolora de los nuevos tiempos* (1994), especificamente a noção de *neoindividualismo*. Segundo o filósofo, na história da moral o ser humano tem passado por três momentos. No primeiro, Deus estava no centro, no segundo, o coletivo se tornou o valor mais importante e, atualmente, o sujeito contemporâneo está centrado em si mesmo e essa moral prevalece, embora as anteriores continuem tendo participação. Esse estágio se caracteriza pelo *neoindividualismo*, isto é, pela onipresença do sujeito na sociedade, "quem consegue se autodirigir e autoconstruir, mas ao mesmo tempo rechaça qualquer norma que tente controlar ou regular seu comportamento." (p.120) Nesse contexto, o coletivo parece ter perdido valor e o que se admira é a autonomia dos indivíduos. Essa atitude permeia todos os âmbitos da vida em sociedade e, segundo Dip, constitui

> [...] um terreno fértil para o para o nascimento dos espetáculos solos, pois eles são também uma expressão da autoabsorção individualista. O solo associa-se a esses conceitos, por que nessa modalidade o ator encontra espaço para se congraçar consigo mesmo, para ser chefe e senhor de seu tempo e de seu corpo, ser ator, diretor, e técnico. (p.116)

A partir dessas observações, Dip percebe o espetáculo *solo* como um formato cênico que reflete o sujeito pós-moderno, tanto no processo quanto na encenação, "[...] o solo é um formato cênico que traz a imagem de um ator solitário, propõe uma reflexão sobre a questão da solidão." (p.51) Contudo, a investigadora aponta a presença de uma tensão entre os princípios individual e coletivo. A despeito de contar com um só ator no palco, o formato é uma convocatória para fazer aquilo que a contemporaneidade dificulta: tomar tempo para observar outro ser humano. Por outro lado, se o anonimato também se impõe na pós-modernidade, o *solo* se configura como um meio de resistência. Ao introduzir elementos autobiográficos, contribui para a memória social e, simultaneamente, constitui um meio de oposição ao discurso hegemônico. Observação que constata, sobretudo na observação dos *solos* de mulheres participantes nos encontros do *Magdalena Project*. A tensão entre os princípios individual e coletivo é observada por Dip tanto no ato da apresentação quanto no processo, marcando todo

o percurso da criação de um *solo.* Essa tensão foi uma das experiências mais marcantes durante a criação da *Gota* e, embora de modos distintos, se destaca também nos processos pesquisados.

> Frente à preponderância de valores individuais como o direito à autonomia, à satisfação dos prazeres, à felicidade, à possiblidade de realizar escolhas, que caracterizam a atitude *neoindividualista*, a ideia de entregar-se aos interesses coletivos tem perdido valor. Da perspectiva do processo, isso implica que o ator é "livre" para organizar seus ensaios, não precisa fazer acordos, não necessita discutir nem explicar seus desejos, interesses ou escolhas: "observa-se uma tendência marcada a reduzir o campo de discussão, com a finalidade de garantir a supremacia do ego." (p.118).

Dip vincula a presença do espetáculo *solo* com a passagem do treinamento coletivo para a prática coletiva individualizada e com a fragmentação de grupo. Contudo, destaca também o papel de outros aspectos na escolha dessa modalidade cênica: os baixos orçamentos, os requisitos de participação em festivais e circunstâncias da vida, por exemplo, a maternidade.

Por outro lado, a pesquisadora estabelece uma comparação entre o afastamento que significa a realização de um *solo* e a Jornada do Herói, estruturada por Joseph Campbell. Nessa, o herói se retira para empreender uma viagem que, antes de tudo é uma viagem interior. De modo semelhante, a criação de um *solo* é um modo de resistir ao anonimato que tende a impor o coletivo e empreender uma viagem que proporciona "uma distância reflexiva" do ator "com relação a seu entorno" (p.97) artístico. Como no caso do herói, afastar-se não obedece à busca da desintegração do grupo. É uma ação transitória com o objetivo de "se comunicar, engajar-se socialmente, no seu ato solitário." (p.97).

A abordagem da pesquisadora brasileira Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva é processual, pois compreende o percurso da criação, produção, apresentação e acrescenta a recepção do monólogo. Dada a diversidade de encenações com um só ator que observa no Rio de Janeiro, onde realiza sua investigação, e os distintos termos com que os atores nomeiam a esses trabalhos, Silva opta pelo termo *monólogo* para se referir a qualquer espetáculo em formato individual.

O estudo é realizado a partir de uma perspectiva antropológica e sociológica. A investigadora, que também conhece pessoalmente as atrizes cujos espetáculos constituem o

recorte de sua pesquisa, parte da observação do fenômeno na cena carioca a partir de 2006.[87] Valendo-se de formulações das Ciências Sociais acerca do indivíduo, enfoca seu trabalho no assunto da autoria. Os depoimentos dos atores e atrizes acerca de suas experiências levam-na a questionar a autoria como uma qualidade que só é possível atingir mediante a elaboração da dramaturgia do monólogo. Em sua opinião, qualquer projeto de um só ator que envolva para o mesmo a criação ou a livre escolha do texto, do diretor e, em geral, da equipe artística que o acompanha, converte esses trabalhos em autorais. O importante é a relação entre as escolhas, a visão de mundo, o vínculo existencial entre o ator e o texto escolhido, a autoexploração e o modo como se realiza a autoexposição. De fato, das três experiências estudadas, uma implica a escolha de um texto pronto.

Interessada em questões relacionadas com a "autoria, autonomia e exploração da autorreferência individual na construção da obra" (p.21), Silva desenvolve a pesquisa com o objetivo de refletir sobre as possibilidades

> [...] de se estabelecer relações entre a experiência subjetiva dos atores e o seu processo de criação artística. Nesse sentido, o monólogo surge como uma experiência que dialoga com o processo de construção de si do autor, que, por outra parte, é depositário da ideologia individualista que o engloba. (p.60).

Vemos que, embora sob perspectivas distintas, as duas pesquisas dialogam entre si. As formulações de Dip e Silva observam, no formato individual, a marca do individualismo ocidental. Caraterísticas relacionadas com o processo e a encenação do *solo* presentes no trabalho de Dip foram vivenciadas durante a criação de *Gota* e observadas nos *solos* pesquisados. Silva identifica a "construção de si do autor" como um dos rasgos caraterísticos da construção do monólogo (o *processo solo* incluído), enquanto esta pesquisa tem como foco o *processo solo* como caminho para a constituição do sujeito/criador. Silva parte da observação do objeto de pesquisa e uma perspectiva ligada às ciências sociais. Já aqui, o ponto de partida é a experiência pessoal, sob o olhar da *Crítica do Processo Criador* e princípios do *Pensamento Complexo.*

---

[87] A pesquisadora tem experiência participando em um grupo de teatro, mas a investigação é realizada a partir da observação desse formato cênico.

Se a investigação de Dip apresenta uma caracterização do espetáculo *solo*, insere o fenômeno na contemporaneidade e promove discussão em relação ao processo de criação, o trabalho de Silva descobre, na obra apresentada, a possibilidade de o ator conhecer aspectos de si mesmo sobre os quais não tinha consciência e refletir sobre eles ou usá-los como estímulo para empreender novos projetos. Assim, na experiência do monólogo o ator realiza um intenso processo de "afirmação da individualidade artística" (p.254) e a obra apresentada se configura como fonte da identidade do ator (p.259). Essas formulações dialogam com as revelações que os *processos solo* costarriquenhos trouxeram a esta pesquisa.

A pesquisadora brasileira Ana Bernstein aborda a *performance solo* destacando sua tendência ao autobiográfico e, a partir de um exame comparativo da obra de Karen Finley, Peggy Shaw e Penny Arcade, afirma que "Para aqueles relegados ao silêncio dentro do discurso dominante, a *performance solo* autobiográfica tem sido instrumental para a reivindicação por diversas minorias do papel de agentes sociais e na criação de uma 'contra-esfera pública'" (2001, p.92). A despeito de seu foco não constituir especificamente o *solo*, as proximidades que se constatam entre os dois formatos me permitem trasladar essa observação ao estudo do *processo solo* e colocar a questão da marginalidade e a necessidade de reivindicações. Acaso atrás da decisão de empreender um *solo* existem necessidades reivindicativas? Em termos estritamente quantitativos, o ator não é "minoria", ao contrário. Mas nem sempre participa com sua *Voz* da encenação. Modalidades como a criação coletiva e os processos de caráter colaborativo e, em geral, todas aquelas formas de organização que envolvem interações criativas horizontais, fundam-se no direito e responsabilidade partilhada, o que abrange tanto aspectos relacionados com a produção como com a autoria da obra. Nesse sentido, cabe perguntar se o interesse pelo *solo* está vinculado com a percepção do ator de se encontrar em uma condição de marginalidade. Acaso uma das razões para optar pela criação de um *solo* reside na necessidade de fazer escutar sua *Voz*? Isto é, a personagem, como campo em que atua como criador, resulta-lhe insuficiente e ele deseja ampliar seus gestos, participando plenamente da criação da obra toda. Nesse caso, o processo de construção de um *solo* tornar-se-ia para o ator um meio para organizar suas questões e, desse modo, delinear a própria *Voz*.

2

CRIAÇÃO, COMPLEXIDADE E PROCESSO DE CONHECIMENTO: ÚLTIMA GOTA [*CONEXIONES*]

A experiência da criação artística não se explica. Experimenta-se, vivencia-se, partilha-se, respira-se, ama-se... Mas explicar? Fazer inteligível? Tornar claro aquilo que não o é, nem precisa sê-lo? Ela decorre da complexidade humana, da imbricação de seu caráter multidimensional e é no fluxo dos gestos ansiosos do *homo sapiens/demens* que vai se construindo. Assim, o processo de criação do ator tem dimensões que não podem ser explicadas e as tentativas em fazê-lo acabam fragmentando-o, gerando resistências, sensação de destruição... Não obstante, no meio do inapreensível e as singularidades de cada experiência, é possível identificar elementos recorrentes, tendências, dinâmicas, procedimentos e interações que incidem sobre a obra e, simultaneamente, marcam o artista, contribuindo à constituição deste em um sujeito/criador. Quais foram as singularidades do processo de criação da *Gota*? Acaso aquilo que por vezes temia que fosse uma bagunça, respondia a uma dinâmica particular? E se fosse assim, há alguma relação entre esta e a necessidade que impulsionava esse percurso?

Abro os diários de bordo, assisto ao vídeo, observo fotos, leio e-mails, por vezes, pergunto algo aos meus colegas da *Gota* e me coloco os óculos da pesquisadora para revisitar essa experiência.

***Última Gota [conexiones]* e complexidade**

Esta pesquisa é motivada pela vivência de um processo de criação, articulada em uma trajetória artístico-pedagógica. Constrói-se como um diálogo entre os opostos complementares: prática e teoria, indivíduo e coletivo, enquanto a escrita, linear e bidimensional, pretende apreender um fenômeno não linear e multidimensional. Seu objeto de pesquisa é uma experiência, fenômeno "bio-psicosocial"[88], singular e efêmero, portanto só acessível mediante as pegadas que deixa e a memória dos criadores, o que nunca será sua reconstrução objetiva. Dessa forma, este trabalho está marcado pela complexidade que, nas palavras do pesquisador Humberto Mariotti "[...] não é um conceito teórico e sim um fato. Corresponde à multiplicidade, ao entrelaçamento e à contínua interação da infinidade de sistemas e fenômenos que compõem

[88] MARIOTTI, 2000, p.344

o mundo natural. Os sistemas complexos estão dentro de nós e a recíproca é verdadeira." (2000, p.87).

Compreender a complexidade requer uma mudança de pensamento, isto é, reconhecer que o modelo mental linear ou causal que caracteriza o pensamento ocidental é insuficiente, pois só permite explicar fenômenos mecânicos, previsíveis, "Mas não é suficiente para resolver problemas humanos em que participem emoções e sentimentos" (MARIOTTI, 2000), como é o caso da experiência da criação artística. Essa mudança implica aceitar um pensamento aberto e flexível que reconhece o caráter multidimensional e cambiante do real e a incerteza como uma condição inerente do universo. O pensamento complexo é a teoria que aborda o mundo sob essa perspectiva. Alguns de seus princípios são:

> Tudo está ligado a tudo. O mundo natural é constituído de opostos, muitos dos quais são ao mesmo tempo antagônicos e complementares. Toda ação implica um *feedback.* Todo *feedback* resulta em novas ações. Vivemos em círculos sistêmicos e dinâmicos de *feedback*, e não em linhas estáticas de causa-efeito imediato. [...] Todo sistema reage segundo a sua estrutura. A estrutura de um sistema muda sempre, mas não a sua organização. [...] Uma parte só pode ser definida como tal em relação a um todo. Nunca se pode fazer uma coisa isolada. Não há fenômenos de causa única no mundo natural. [...] É impossível pensar num sistema sem pensar em seu contexto (seu ambiente) [...] (MARIOTTI, 2000, p.349).

Edgar Morin, um dos pesquisadores mais destacados nesse campo, explica que "O pensamento complexo também é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento." (2007, p.7) Essa tensão igualmente percorre este trabalho, que se desenvolve como uma aproximação à complexidade do processo de criação de um *solo*, enquanto procura nem a fragmentar, nem fixá-la e não pretende atingir verdade nenhuma. Norteada por esses princípios, recorro às formulações de Morin para tomar o princípio da ação *programa/estratégia* e os princípios *dialógico* e *recursivo* como instrumentos para examinar a dinâmica do *processo solo*.

Vejamos, primeiramente, a relação *programa/estratégia*. Morin entende a ação como estratégia, ela "supõe complexidade, isto é, imprevistos, iniciativa, decisão, consciência das derivas e transformações" (2007, p.81) e se opõe à palavra *programa* que implica uma sequência organizada de ações predeterminadas. Porém, *estratégia* e *programa* também se

complementam, pois em situações complexas, a primeira é requisitada, mas quando a estabilidade caracteriza os processos, a segunda é mais adequada. A *estratégia* ajuda a construir conhecimento e é conhecimento. Ela implica a presença ativa do sujeito em pleno uso de suas capacidades. A *estratégia* é a ação do sujeito que reflete, decide e age frente ao imprevisível. Ainda melhor, a *estratégia* é o sujeito em ação. A seguinte tabela procura salientar visualmente as diferenças entre esses princípios:

PROGRAMA	**ESTRATÉGIA**
"organização predeterminada da ação"	"encontra recursos, faz contornos, realiza investimentos e desvios"
"efetua a repetição do mesmo no mesmo, ou seja, necessita de condições estáveis para sua execução"	"A estratégia é aberta, evolutiva, enfrenta o imprevisto, o novo"
"O programa não improvisa nem inova"	"mas a estratégia sim"
"O programa só pode experimentar uma dose fraca e superficial de risco e de obstáculos em seu desenvolvimento"	"Para alcançar seus fins, a estratégia se desdobra em situações aleatórias, utiliza o risco, o obstáculo, a diversidade"
"O programa tolera apenas uma dose fraca e superficial de erros em seu funcionamento"	"A estratégia tira proveito de seus erros"
"O programa necessita de um controle e de uma vigilância"	"A estratégia não só necessita deles, mas também, a todo o momento, de concorrência, iniciativa, decisão e reflexão"[89]

No contexto teatral, a relação *programa/estratégia* é um instrumento que permite examinar e problematizar processos singulares, trajetórias coletivas e individuais, projetos de criação e pedagógicos, especialmente a natureza da participação dos artistas envolvidos. Por exemplo, no âmbito da criação cênica, esse princípio assemelha-se à relação *dramaturgia pronta/dramaturgia em processo.* No primeiro caso, o texto dramático configura-se como um

[89] Citações tomadas de MORIN, Edgar. *Educar na Era Planetária.* São Paulo: Cortez, 2003, p.29.

programa, um guia de ações a seguir, sem necessidade de adotar ações altamente arriscadas. Enquanto a *dramaturgia em processo* implica o desenvolvimento de uma *estratégia* durante a *criação*, isto é, um percurso de ações ou *procedimentos*[90] que deverão ser escolhidos, intuídos ou criados seguindo o pulso do processo e sem nenhuma certeza acerca de sua efetividade. Implica sujeitos em ação, artistas processando sensivelmente, refletindo, decidindo, e não executores especializados. Evidentemente, na prática, essa relação é mais complexa. O *projeto poético*[91], os *procedimentos* escolhidos, as características do texto pronto, a quantidade de artistas envolvidos e a estrutura da produção propõem diversidade de relações e dinâmicas, permitindo, por exemplo, que uma dramaturgia pronta se torne ponto de partida de um processo altamente incerto e inovador.

Segundo Morin, a *estratégia* exige uma atitude vigilante ante a possibilidade do acaso. Já o *programa*, próprio de situações pouco arriscadas, portanto estáveis, assemelha-se ao "piloto automático", pois não exige reflexão, "tudo se faz por automatismos" (2007, p.90). Assim, os processos de encenação "tradicionais", isto é, que partem de um texto dramático pronto, caracterizam-se por uma estrutura de produção vertical, procuram concretizar o projeto do produtor, autor e/ou diretor, tendem a se desenvolver seguindo um *programa*. Nesses casos, o ator é inserido em um percurso determinado e organizado previamente por outro ou outros. Desse modo, seu trabalho resulta marcado por uma lista de "certezas": da personagem, dos textos que deverá decorar, da quantidade de cenas que deverá trabalhar, das habilidades necessárias que desenvolva ou aperfeiçoe, do salário que receberá e, em geral, de todos, ou quase todos, os aspectos relacionados à encenação e produção da peça. Nessas circunstâncias, seu campo de criação tende a estar delimitado pela personagem designada por um *projeto poético* alheio e/ou a lógica da estrutura da produção. "Protegido" por todas essas certezas, seu processo tende à estabilidade que, unida à "repetição" concomitante ao teatro, traz para o ator o perigo do "piloto automático" e, com este, a "morte" do seu potencial criador. Pelo contrário, nos processos que implicam a criação da dramaturgia com envolvimento de todos os artistas, a ação torna-se um ir e vir entre *programa* e *estratégia,* exigindo do ator, e dos demais

[90] Modos como a *matéria-prima* do artista é por este transformada.
[91] O conjunto da obra do artista, "composto por princípios éticos e estéticos." (Salles, 2009, p.42).

envolvidos, uma participação ativa e atenta às necessidades de cada momento. É o caso da criação coletiva[92] e do processo colaborativo[93], que permitem e exigem ampliar o campo da ação criativa do ator muito além da personagem.

Efetivamente, a relação *programa/estratégia,* como princípios que caracterizam o desenvolvimento de um percurso de ações, caracteriza todo processo de criação teatral, sendo que, às vezes, se apresenta marcado pela tendência para o *programa* e em outras, para a *estratégia*. Não obstante, o princípio programa/estratégia permite examinar processos para, por exemplo, indagar o lugar que o ator ocupa neste: o porquê, como e do que participa? Frente ao inesperado, ao acaso, aos riscos, ao incerto, o que ele faz? Que princípios sustentam a organização do processo, que noção de teatro, de ator e, em geral, de ser humano funda esse trabalho? Nesse viés, qual é a natureza da participação do ator no *processo solo*?

A construção de *Gota* se iniciou sem experiência prévia em relação à criação de dramaturgia cênica. Embora anteriormente eu tivesse participado de processos que implicaram a construção parcial daquela em sala de ensaio, tratava-se de projetos gerados por uma individualidade (diretor) e que mantiveram essa orientação. Nesse contexto, o campo de nossa participação e contribuição, ou seja, dos atores, continuou limitado às personagens ou figuras e em geral à busca daquele artista. Portanto, principiei a *Gota* sem referentes que me proporcionassem um *programa* a seguir, circunstância à qual estava acostumada (minha experiência consistia, sobretudo, em processos em que o texto dramático tendia a funcionar como *programa*). Provavelmente, por isso o treinamento inicial significou um espaço de

---

[92] Modo de construção do espetáculo teatral, especialmente difundido na América Latina dos anos 1960-70. Procurava a participação de todos os integrantes do grupo em todas as etapas do processo. Sendo a criação da dramaturgia um de seus eixos, os atores passaram a ser cocriadores dos novos textos. Participavam das pesquisas, das discussões, das definições de conteúdo e perspectiva política e depois das improvisações e da análise destas, além de outras responsabilidades relacionadas com a produção e a gestão dos espetáculos. Historicamente, na América Latina se destacam nesse modo de trabalho o *Teatro La Candelaria* e o Teatro Experimental de Cali (TEC), ambos na Colômbia.

[93] Uma metodologia de trabalho que procura a horizontalidade das relações entre os artistas criadores do espetáculo teatral, sem privilegiar nenhuma função: "todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos." (ARAÚJO, 2006, p.127). À diferença da criação coletiva, no processo colaborativo as funções artísticas se mantém, mas todos contribuem com propostas para as diversas funções e participam da discussão do conceito da obra em construção. Segundo Araújo, diretor do Teatro Vertigem, pesquisador do processo colaborativo, esse modo de criar requisita do ator uma atitude autoral com relação a todos os aspectos da encenação.

"certeza", pois, sem chegar a se configurar em um *programa*, gerava em mim uma disposição específica para o trabalho técnico. O que, na prática, significou poder nomear o que fazia (treinar) e ter uma noção geral prévia acerca do que faria: um aquecimento, logo, uma prática de exercícios diversos, explorando combinações, desafios, variações, resistências. Isso significava preparar roupas adequadas, não comer antes do treino e focar a atenção no *aqui e agora* do meu fazer. Porém, essa "estabilidade" foi quebrada quando o desejo de criar se fez consciente, como mostra o seguinte registro: "Estou confusa... melhor ainda perdida... O que fazer agora? Treinamento ou criação? Preciso do primeiro e do segundo. Não são excludentes... mas não são o mesmo...."(D2, 05/06/2007).[94]

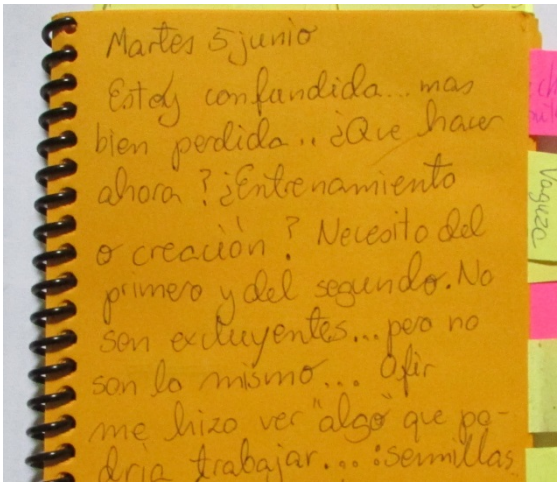


Figura 10. "Estoy confundida... más bien perdida... ¿Qué hacer ahora? ¿Entrenamiento o creación? Necesito del primero y del segundo. No son excluyentes… pero no son lo mismo..." (D2, 05/06/2007)

Queria criar, mas não dispunha de um *programa*, isto é, "algo" que me indicasse uma possível sequência de procedimentos a seguir. Em termos simples, não tinha ideia de como proceder. Continuei treinando, mas os registros mostram uma diminuição na importância dessa prática, enquanto aparecem novos *procedimentos*: listagem dos exercícios de treinamento até esse momento praticados; procura, tradução[95] e listagem de textos (narrativos); assistência a

[94] A letra *D* será utilizada ao longo da escrita para referir-se aos Diários de bordo, assim (D2, 05/06/2007) significa que o registro foi anotado no segundo diário de bordo, na data apontada.

[95] Na primeira viagem ao Brasil (2005) entrei em contato com a obra de Clarice Lispector. Seus contos me resultaram muito atraentes e considerei a possibilidade de desenvolver um projeto a partir de algum deles, o que me levou a traduzir: *As águas do mar*, *A procura de uma dignidade*, *A escritora*, *Vai chover, O corpo*, *O Líder*, *A galinha*.

vídeo sobre treinamento para o ator[96] e improvisações confrontando o material de treinamento e textos consultados. Enquanto isso, os diários registram constantes questionamentos acerca do que fazer e como continuar, por exemplo: “E amanhã?” (D2, 06/08/2007), “e amanhã?” (D2, 10/08/2007).

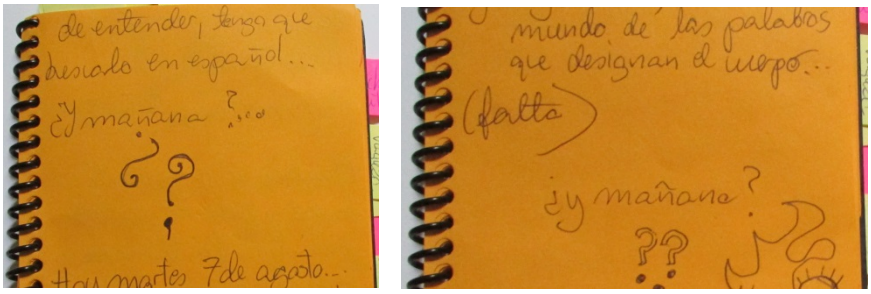


Figura 11.Izquerda: “¿Y mañana?” (D2, 06/08/2007) Direita: “¿y mañana?” (D2, 10/08/2007)

Os *procedimentos* foram levando a reflexões a respeito da necessidade de criar e do não saber como continuar, até estabelecer um vínculo entre esse desejo e a escrita, como mostra o seguinte registro: X-“Hoje, quando voltava do Giratablas, esclareci algumas ideias: que o centro, mais ou menos o eixo da minha inquietude é a ESCRITA. (continuação na página seguinte) X- Escrever para que? Como eu escrevo? O que escrevem? O que eu quero ‘escrever’?” (D2, 14/08/2007).

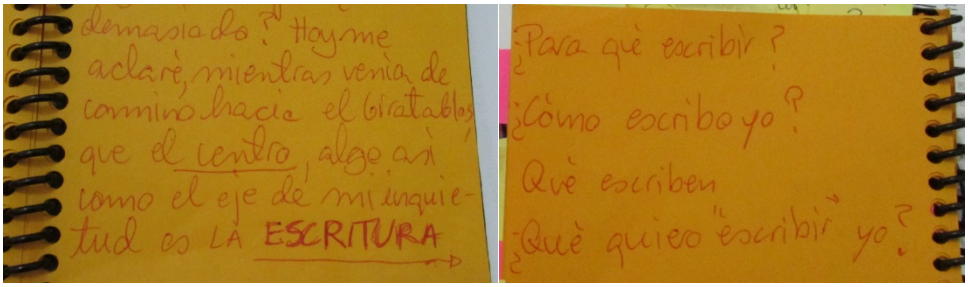


Figura 12. “Hoy me aclaré mientras venía de camino hacia el Giratablas, que el centro, algo así como el eje de mi inquietud es la ESCRITURA. X- (continuação página seguinte) ¿Para qué escribir? ¿Cómo escribo yo? Qué escriben. ¿Qué quiero ‘escribir’ yo?” (D2, 14/08/2007)

[96] *Traces in the snow* (1992), demonstração de trabalho de Roberta Carreri, atriz do Odin Teatret.

A escrita de nós, atores e atrizes, corpos no espaço desenhando percursos, sugerindo figuras, insinuando perguntas, mostrando mundos, tornando-se espelhos. Nesse sentido a leitura de *Sopro de Vida*, especificamente o fragmento: "Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio..."[97], foi chave; deu-me a consciência do impulso de criar/escrever, da "novidade" dessa experiência para mim e anunciava os "riscos" envolvidos.

Nesse contexto os *procedimentos* utilizados funcionaram como *estratégias* frente ao incerto, ao desconhecido: *pesquisa extracênica*[98] (leitura e tradução de contos), organização (listagem), experimentação e testagem (improvisação) e registros nos *diários de bordo*. Uma mudança importante aconteceu quando comecei a usar um caroço de abacate como ponto de partida para a improvisação. A interação com esse objeto ativou em mim dimensões sensíveis, ainda confusas e me fez perceber que, a partir da experimentação com ele, encontraria o caminho a seguir. Como de fato aconteceu, pois o caroço, a modo de uma matriz, rapidamente gerou material e ao mesmo tempo ativava associações emocionais. Ao perceber que isso poderia se tornar um obstáculo, retomei a *pesquisa extracênica* (busca de informação acerca do fruto do abacate) como um contorno no percurso, como ficou registrado no diário: "… um nó na garganta, lágrimas... e agora me dói a cabeça... outra vez . Ontem doeu até tarde da noite... Por isso parei e fui por uns minutos à internet e procurei o abacate."[99] (D3, 11/09/2007). Estava claro que as emoções ativadas poderiam se tornar um "obstáculo". Nesse contexto, a pesquisa permitiu contornar essa dificuldade sem abandonar as experimentações. De fato, as improvisações com o caroço continuaram ativando associações emocionais que foram aproveitadas, mas sem perder o objetivo, isto é, a criação artística.[100] Assim, em um primeiro momento, a *pesquisa extracênica* surge como uma estratégia para não perder o objetivo da criação. A dinâmica acima descrita tende a se repetir. Dessa forma, o processo se inicia como

---

[97] LISPECTOR, 1999, p.15.

[98] Utilizo este termo para designar as pesquisas que não necessariamente involucram a prática da arte do ator. Ver em ♦[3].

[99] (Trad. MP) Original: "... un nudo en la garganta, lágrimas... y ahora me duele la cabeza...otra vez. Ayer me quedó doliendo hasta la noche... Por eso paré y me fui unos minutos a internet y busqué el aguacate."

[100] A colaboração permitiu atenuar essa dificuldade, evitando o perigo da estagnação no emocional. Em ♦[3] abordo novamente esse aspecto.

um ciclo de estratégias (experimentação/organização/pesquisa). Um movimento constante entre diversos modos de experimentar, organizar materiais gerados e pesquisas extracênicas vinculadas às ideias surgidas a partir do anterior. Esse padrão não segue uma ordem, por exemplo, a experimentação pode levar à pesquisa, mas o contrário também é possível.

De tempos em tempos "apareciam" matrizes, elementos com potencial para gerar material novo e que provocavam a sensação de ter encontrado um "programa", como acontecera com o caroço, com o encontro com o escritor[101] e com as cartas[102]. Levar o caroço ao ensaio, por exemplo, proporcionava-me um campo de experimentações possíveis a realizar com esse objeto. A introdução das cartas estabeleceu a prática de improvisar distintos modos de jogá-las para atuar segundo o que houvesse sido ditado por elas. Assim, todo o percurso se caracteriza por um movimento entre *estratégias* e tentativas de *programa*. "Tentativas", pois rapidamente se revelam como *estratégias*. O jogo com as cartas, por exemplo, proporciona combinações diversas do material gerado. Porém, uma vez provadas, resulta evidente que não basta criar múltiplas combinações para depois escolher a "certa". As cartas, que sugeriam ser uma matriz a partir da qual poderia se criar um *programa*, se revelam como uma *estratégia* a mais, fundada no aleatório, para a experimentação da construção dramatúrgica, mas não para definir um programa a seguir.

Esse padrão é modificado a partir do segundo ano, quando se inicia a prática de convidar colegas para assistir aos ensaios. Os retornos recebidos incidem tanto na pesquisa extracênica, quanto no treinamento e experimentações, gerando um novo padrão que, como no caso anterior, não segue uma ordem: experimentação/colaboração/pesquisa/organização. A visita de Luisa Pérez[103], por exemplo, proporciona retornos relacionados ao espaço (excesso de frontalidade, simetria e ausência de uma proposta espacial), e aponta assuntos a investigar: "Feminino/Masculino, Ying/Yang, Criação/Destruição. [...] Indicou-me investigar sobre estas

---

[101] Como parte da busca de um elemento estruturador, convidei Fernando Contreras Castro, escritor costarriquenho contemporâneo. A leitura de seu livro *Cantos de las Guerras Preventivas* (2006) inspirou pesquisas e improvisações para a construção da *Gota*, mas não implicou uma "solução" frente ao desafio da criação da dramaturgia.

[102] Imitando o baralho, construí cartas de papel. Cada uma registrava, com palavras e/ou desenho, algum dos materiais gerados: imagens, sequências de movimentos, textos. Utilizei-as para experimentar alternativas de organização do material gerado.

[103] Atriz, diretora e professora na EAD/UCR.

dualidades que finalmente, não estão separadas. São unidade... dois aspetos da VIDA.” (D4, 18/07/2008).

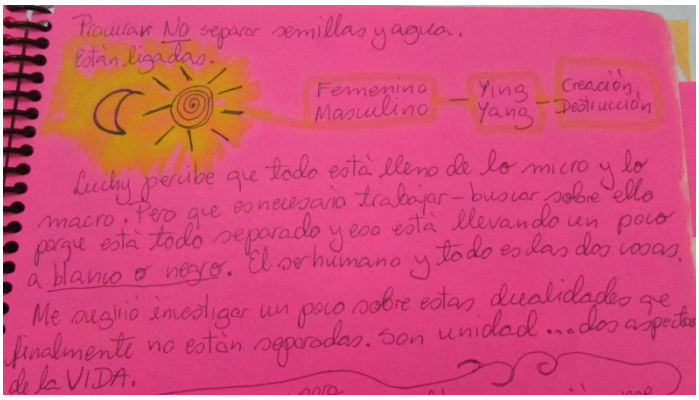


Figura 13. “Femenino/Masculino, Ying/Yang, Creación/Destrucción […] Me sugirió investigar un poco sobre esas dualidades que finalmente no están separadas. Son unidad…dos aspectos de la VIDA.” (D4, 18/07/2008)

Poucos dias depois, aparecem registros de material coletado em pesquisas extracênicas em torno da simbologia associada à espiral (transcrição de textos e desenhos de distintos tipos de espiral); informação acerca de *Ometéotl*[104], supremo deus da dualidade entre os antigos povos indígenas mesoamericanos; o conceito do *Ying* e *Yang*; a maquete do cosmos a partir da qual se construía a casa *talamanqueña*[105]*;* a espiral do DNA[106] humano; desenhos de esculturas com forma de espiral, encontrados na internet. Nos registros sobre a prática, aparecem anotações, como “Tenho estado prestando atenção aos meus movimentos e procurando romper com a simetria, explorando, sobretudo os espirais. No entanto, brinquei um pouquinho com as imagens dos espirais que encontrei...”[107] (D5, 28/07/2008) e “… e provei um pouco,

[104] Segundo o pesquisador Miguel León-Portilla, a noção de um deus dual, pai e mãe, origem de todos os deuses e dos seres humanos, perdura até hoje nos povos mesoamericanos. (1999, p.143)

[105] Talamanca é uma região localizada na zona sul este da Costa Rica, na fronteira com o Panamá. Localiza-se aí a Reserva Indígena Talamanqueña onde ainda sobrevivem grupos indígenas com suas tradições, por exemplo, a língua bribri. CHAVES, Alfredo González e VAZQUEZ, Fernando González. *La casa cósmica talamanqueña y sus simbolismos*. San José: EUNED, 2000.

[106] Ácido desoxirribonucleico.

[107] (Trad. MP) Original: “He estado también poniendo atención a mis movimientos y buscando romper la simetría, explorando sobre todo las espirales. De paso con las imágenes de las espirales que encontré, jugué un poquito sobre el espacio…”

realmente pouco, o ritual, rompendo a frontalidade. De fato até pensei que o caminho até a semente, o caminho do ritual fosse em forma de espiral."[108] (D5, 12/08/2008)

Outro exemplo desse padrão foi registrado depois de uma improvisação: "Pensei numa imagem [desenho] O copo flutua sobre o corpo, sobre o tronco, enquanto do corpo (na realidade eu) sai o som *Om*[109]. Não sei o que é… acho que tem que ver com o fato de que somos ÁGUA."[110] (D5, 14/08/2008) No mês seguinte, convido a Mariela Richmond e Sandra Trejos e anoto no diário de bordo suas opiniões sobre a introdução do *Om* em uma sequência respiratória*:* uma achou interessante; a outra um lugar comum. Imediatamente segue a transcrição de informação tomada da internet acerca do *Om*, seguida do comentário: "Não sei se entendi tudo, mas posso ver que TUDO está conectado. Que a minha intuição com o *OM* não era falida, inclusive o movimento com o copo d'água, ao mesmo tempo em que faço o *OM* e a direção do movimento têm sentido. Ainda que isso não garanta que tudo funcione em cena... E amanhã?"[111] (D5, 15/09/2008) E um mês depois aparece uma página com listas de material gerado: "Ações que tenho" (com números, como se tratasse de uma possível ordem), "Textos que tenho", "Gravações que tenho"[112] (incluem sons de água e o *Om* gravado com minha voz) (D5, 10/10/2008) e outras sem classificar.

Assim, frente às dificuldades para encontrar "algo", a partir do que pudesse ser construído como um *programa* a seguir, o processo continua se desenvolvendo como um percurso de *estratégias* que agora inclui colaborações e dessa forma será até a estreia.

---

[108] (Trad. MP) Original: "…y probé un poco, realmente poco, el ritual, rompiendo la frontalidad. De hecho se me ocurrió q'el camino hacia la semilla, el camino del ritual fuera en forma de espiral."

[109] Mantra das tradições hinduísta e budista. Como som, localiza-se no chacra do terceiro olho, lugar onde se encontram as energias feminina e masculina. Significa o Princípio da Unidade. (ASHLEY-FERRAND, 2010, p.72). É utilizado no início e final da prática dos *ássanas* e para prática de meditação.

[110] (Trad. MP) Original: "Se me vino una imagen [desenho] El vaso flota sobre el cuerpo, sobre el tronco, mientras del cuerpo (en realidad Yo) sale el sonido *Om*. No sé qué es…creo q'tiene que ver con el hecho de que somos AGUA."

[111] (Trad. MP) Original: "No sé si he entendido todo, pero puedo ver que TODO está conectado. Que mi intuición con el OM no estaba perdida, incluso el movimiento del vaso con agua, al mismo tiempo que hago el OM y la dirección del movimiento tienen sentido. Aunque eso no asegura que todo funcione en escena… ¿Y mañana?"

[112] (Trad. MP) Original: "Acciones que tengo" (com números, como se tratasse de uma possível ordem), "textos que tengo", "Grabaciones que tengo".

Vejamos agora os princípios *dialógico* e *recursividade* e suas manifestações no processo da *Gota*. O princípio *dialógico,* segundo Morin "associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos" (2007, p.74) e nos permite compreender o nascimento do Universo, a natureza, a sociedade e o ser humano de modo multidimensional. Assim, por exemplo, os elementos do binômio ordem-desordem são opostos, mas também complementares, pois colaboram um com o outro e "produzem organização e complexidade" (p.74). Sem a desordem não haveria inovação, nem criação, e simultaneamente não é possível existência nenhuma na instabilidade permanente (p. 89). O processo da *Gota*, incluindo a obra apresentada, está marcado pelas relações dialógicas: ordem/desordem, *solo*/coletivo, *faz de conta*/*aqui e agora*.

Nos primórdios do processo, enquanto revisava os textos de Lispector anotei: "Estou buscando material textual... Tenho consciência de que o estou fazendo de forma desorganizada... Não acho isso negativo... mas será que não é muito?" [113] (D2, 14/08/2007). Antes desse registro, e ao longo de quase todo o processo, os materiais criados aparecem em listas nos diários. As listas foram uma constante que se relaciona com a necessidade de poder "enxergar" aquilo que só existe enquanto é realizado, e deste modo "descobrir" uma estrutura que permitisse construir a dramaturgia. Mas, também, como um modo de organizar um material abundante, criado, sobretudo de forma solitária, no decorrer de um longo período. A necessidade de organização foi constante. Os diários guardam registros desse tipo ao longo do percurso todo.

Como já expliquei, *Gota* foi construída em um processo híbrido que transitou entre o *solo* e o coletivo. A passagem de um modo de criação para outro aconteceu de modo paulatino, gerando dinâmicas diversas que levaram à construção de um objeto artístico complexo, marcado pela dialógica *solo*/coletivo que caracterizou o percurso. A tensão entre os dois tipos de modalidades (dinâmicas) marcou: procedimentos, encenação, título e ressonâncias.

---

[113] (Trad. MP) Original: "Estoy en la búsqueda de material textual... Soy consciente de que lo estoy haciendo de manera muy desordenada… No creo que sea negativo… pero ¿no será demasiado?"

A passagem da dinâmica *solo* para a coletiva aconteceu devagar, primeiro por necessidades individuais, posteriormente do grupo. Sucedeu paulatinamente, gerando três tipos de dinâmicas de trabalho: *solo*, dupla, coletivo, consecutivas e simultâneas. De modo que, uma vez iniciados os encontros coletivos, as outras modalidades não foram abandonadas, mas aos poucos foram se tornando menos necessárias ou adequadas. Certamente uma dupla também é um coletivo, porém, na jornada da *Gota* o trabalho em dupla marcou de modo singular o processo, configurando-se como uma dinâmica distinta e ao mesmo tempo de transição. A dinâmica *solo* favoreceu a autoescuta necessária para responder às perguntas por que, para que, como e, desse modo, contribuir ao esclarecimento da *tendência*. Favoreceu um conhecimento sobre os desafios, dinâmicas e complexidade do processo de criação em geral e, especialmente, da dramaturgia criada em processo. Permitiu o autoconhecimento do eu/criadora como geradora de um processo de criação e constituiu um terreno fértil para desenvolver e modificar práticas de treinamento e procedimentos de criação a partir das próprias necessidades. A dinâmica coletiva dinamizou o percurso, evitando a estagnação, por exemplo, em procedimentos que apelam à subjetividade. Requisitou uma colocação e esclarecimento dos desejos. Diversificou o processo com a introdução de novos procedimentos, perspectivas, questões, trajetórias artísticas, corpos, ritmos, tornando-se chave para a encenação da *Gota*.

Apesar das contribuições de ambas as dinâmicas, a construção da peça se caracterizou por uma relação dialógica entre elas. Assim, tensões e resistências relacionadas com: motivações de início; tempo dedicado; identificação com a temática; pesquisa desenvolvida; interesses artísticos; experiências e conhecimentos artísticos prévios; noção de teatro e ator; expectativas em relação à obra em elaboração e tendência à concentração de funções, constituíram o processo. A dialógica *solo*/coletivo construiu o processo e ficou plasmada na encenação, por exemplo, na oposição individuo (atriz/performer) e grupo (performers) que compõe boa parte das sequências do roteiro. Aliás, a peça se inicia desse modo. O título da peça

também é um reflexo dessa oposição complementar, tanto no modo como foi escolhido quanto em sua forma.[114]

Já a dialógica *faz de conta/aqui e agora* tornou-se evidente depois da abertura de processo. Os retornos recebidos nos obrigaram a revisar tanto o material apresentado quanto a dinâmica de trabalho. Ao esmiuçar essa primeira encenação, defrontei-me com a própria contradição. Se por um lado desejava me apartar da convenção do *faz de conta*, o trabalho apresentado estava ancorado nela. A partir desse reconhecimento construímos uma nova estrutura. Esta não eliminou totalmente esse tipo de linguagem, mas se valeu dela conscientemente, originando um roteiro que circula entre o "teatral" e o performativo.

Em relação à *recursividade*, este princípio se opõe à "ideia linear de causa/efeito, de produto/produtor, de estrutura/superestrutura, já que tudo o que é produzido volta-se sobre o que o produz num ciclo ele mesmo autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor" (MORIN, 2007, p.74) que possibilita o processo de conhecimento. A *recursividade* marcou todo o caminho de elaboração da *Gota*. De fato, esta pesquisa é parte desse movimento. Um momento em que a *recursividade* operou intensamente foram as aberturas do processo realizadas seis meses antes da estreia, especialmente a primeira, realizada em um teatro para colegas e artistas de outras áreas. A experiência de apresentar, somada aos retornos recebidos, geraram autoavaliação em relação à dinâmica coletiva, a partir da qual retomamos a experimentação transdisciplinar à que não havíamos dado continuidade. Isso nos revelou possibilidades de experimentação e criação muito além do que tínhamos realizado até esse momento. Também incidiu na participação integral dos colegas das artes visuais e da comunicadora no espaço de trabalho. Os dois primeiros, inclusive, chegaram a participar da encenação, como está explicado em **♦.** Da perspectiva pessoal, a abertura de processo (produto) voltou a mim produzindo revisão do próprio fazer, reflexão, reconhecimento de contradições e elaboração de nova proposta.

---

[114] Utilizei *A Gota* e *A Última Gota* para me referir à obra em construção durante os primeiros dos anos do trabalho e boa parte do terceiro, inclusive na dinâmica coletivo, como fizeram também os colegas que entraram posteriormente no processo. Porém, quando se fez necessário definir o título, precisamos dialogar e até criar uma estratégia de consulta no exterior do grupo para testar e decidir entre uma lista de possibilidades de título criadas conjuntamente. Se bem a segunda parte do título ([*conexiones*]) pode parecer um acréscimo, também se refere às conexões artísticas e afetivas geradas no trabalho criador e às ressonâncias que ele teve para quase todos os envolvidos.

A crítica do processo criador

Desenvolvida pela pesquisadora Cecilia Almeida Salles, a *Crítica do Processo Criador* é resultado da expansão da *Crítica Genética*[115] a partir da ampliação da noção de *manuscrito* do escritor para *documento de processo*[116], permitindo a possibilidade de investigar o processo de criação muito além da literatura. Com a ajuda da semiótica peirceana e um corpo teórico entre o qual destaco conceitos do *Pensamento Complexo* (Edgar Morin), a discussão sobre sujeito, elaborada por Néstor García Canclini, e o conceito de rede de Pierre Musso, Salles elabora uma teoria sobre o processo criador como rede e propõe cinco possíveis abordagens: *ação transformadora*, *movimento tradutório*, *processo de conhecimento*, *construção de verdades artísticas* e *percurso de experimentação*.

O objetivo dessa teoria é estudar a obra a partir do caminho de sua construção. Ocupa-se do "processo através do qual algo que não existia antes, como tal, passe a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo." (2011, p.23) Não nega, entretanto, que a obra existe graças ao processo. "Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público." (p.23).

O processo criador é analisado a partir das pegadas que o artista vai deixando ao longo do trabalho, indicadores da atividade desenvolvida durante sua trajetória. O mapeamento e análise dessas ações permitem ao pesquisador uma aproximação crítica dos processos ativados pelo percurso criador e uma compreensão mais completa da obra. No caso do ator, essas pegadas geralmente aparecem em diários de bordo[117], também chamados de cadernos de trabalho. O costume de manter esse tipo anotações frequentemente é estimulado nos espaços de formação de ator. Em alguns casos os registros são pouco sistemáticos, mediante rabiscos e anotações em folhas soltas que nem sempre são arquivadas e, segundo a modalidade de processo, esses rastros podem variar. Por exemplo, no teatro sustentado pelo texto previamente escrito, os indícios do processo frequentemente aparecem em anotações sobre as

[115] Termo que aparece pela primeira vez em 1979 na coletânea *Essais de Critique Génétique*, publicada pelo crítico Louis Hay. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100002&script=sci_arttext>
[116] Os *documentos de processo* são as pegadas que o artista vai deixando enquanto constrói sua obra.
[117] Em ♠[3] amplio o diário de bordo como *procedimento*.

folhas de papel do texto impresso. É comum destacar os diálogos que correspondem à personagem designada. Às vezes se utilizam códigos para registrar indicações do diretor sobre deslocamentos e/ou sobre "intenções" das falas, anotam-se palavras-chave para lembrar estímulos, imagens, lembretes sobre aspectos técnicos e muitas outras possibilidades. Essa foi, ao longo de vários anos, a minha prática e de alguns colegas com os quais partilhei o palco. As inovações tecnológicas com as facilidades de acesso e manipulação que esta oferece e, sobretudo, a aproximação entre encenação e *performance*, têm estimulado a filmagem de ensaios, improvisações, laboratórios, workshops, gerando uma maior diversidade de *documentos de processo* de ator.

A construção da *Gota* ficou registrada em sete diários de bordo (com textos, desenhos, reflexões, notas de uma entrevista), fotografias de ensaios, uma proposta de figurino, desenhos do espaço, *e-mails* (reflexões dos artistas, cronogramas), vídeos[118], textos e fotografias coletados em *pesquisa extracênica*. Revisitar esse material, particularmente os diários, à luz *da Crítica do Processo Criador*, tem me permitido, em um primeiro momento, compreender que aquilo que por vezes percebia como uma bagunça de tentativas, na verdade estava direcionado por um busca.

Por que e para que esta teoria?

Havendo experimentado processos de criação e conhecendo a "natureza do fazer artístico" por que recorrer a uma teoria que procura a compreensão desse processo? Acaso não é uma contradição? Esta pesquisa implica uma dupla mirada, a da artista e a da pesquisadora; uma situação complicada e desafiadora para a qual as formulações de Salles me permitem revisitar a experiência e enxergar aspectos não necessariamente visíveis durante sua vivência.

O ator é sujeito e objeto de sua arte e, ao longo da criação, está focado na produção de uma nova realidade, suas percepções estão voltadas para estímulos específicos e suas pesquisas só têm como objetivo a concretização de sua obra. Ele não se ocupa necessariamente em

[118] As filmagens das duas apresentações de abertura de processo perderam-se por motivos técnicos, segundo nos informaram os responsáveis.

“pensar” seu processo, mas em fazê-lo acontecer. Isso é acentuado pelo fato de que sua obra, em qualquer estágio, não existe fora dele, exigindo que, cada vez que precise mostrá-la ou vê-la, deva ativar os procedimentos psicofísicos necessários para que ela se atualize.

“Não pensar” o processo não implica agir seguindo inspirações “divinas”, impulsos fora de controle ou criar em estado de transe, mas uma entrega integral para buscar, realizar e conduzir as operações necessárias até atingir a concretização da obra procurada no seu corpo. Nesse percurso desenvolve um processo que flutua entre o fluxo e o controle, entre a entrega e a observação de seu agir. Uma circulação constante, vinculada a procedimentos e condições de trabalho que envolvem intensamente o ator, tornando difícil a tarefa de refletir sobre o seu processo criador durante seu desenvolvimento, e na verdade ele não precisa disso para conseguir concretizar seu desejo. Na produção artística em geral, explica Salles, os percursos de criação “não conhecem [...] a consciência e explicitação da ciência. A arte vive, portanto, um encontro de método que não implica, necessariamente, em busca consciente.” (SALLES, 2011, p.66) O encontro com o pensamento de Salles significa estabelecer um diálogo entre teoria e experiência. Enquanto esta me permite compreender os alcances da teoria, aquela me permite organizar as percepções da vivência, sobretudo os aspectos que ficaram confusos no meio do percurso.

A teoria da pesquisadora é fruto do mergulho em múltiplos e diversos processos de criação, a partir do quais formula uma proposta que permite identificar os elementos que se perfilam como recorrentes na criação em campos diversos, e ao mesmo tempo reconhecer suas singularidades. Do mesmo modo, adoto suas formulações para colocar em diálogo a construção da *Gota* com outros percursos *solo* e assim distinguir os aspectos que lhes são comuns e, simultaneamente, aqueles que são característicos de cada um deles.

Além dos objetivos desta pesquisa, considero que a conceituação do processo de criação e a análise sobre os seus diversos aspectos formulados na proposta de Salles podem ainda provocar o desenvolvimento de experiências que visem o processo como obra. Essa teoria se configura, também, como um meio para a valorização da experiência criadora, sobretudo em contextos em que a obra artística continua a ser menos valorizada do que a pesquisa teórica.

O processo de criação

Salles define o processo de criação como "[...] um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final." (2008, p.15) O movimento é o fazer, a concatenação de *procedimentos* e as possíveis obras que deles decorrem. É a dinâmica entre construção e destruição, opostos complementares inerentes da criação artística. E tudo isso envolvendo mudanças constantes. Os *procedimentos* são "os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, modos de transformação."(SALLES, 2010, p.32) A escolha dos *procedimentos* vincula-se ao paradigma em que se insere o processo. Isto é, ao conjunto de ideias (princípios éticos e estéticos, ideologias, teorias) a partir do qual se pensa o mundo, o ser humano e a criação artística.

Para a elaboração da *Gota* recorri aos seguintes *procedimentos*: "isolamento", treinamento, improvisação, depoimento pessoal, pesquisa extracênica, filmagem e diários de bordo[119]. Exceto o depoimento pessoal e a filmagem, todos eram para mim conhecidos, mas sua utilização obedeceu a interesses e objetivos distintos. Consequentemente, os modos como foram empregados suscitaram maneiras distintas de manipular a *matéria-prima.*

A *matéria-prima* é "tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra." (SALLES, 2011, p.72) Entre a escolha dessa matéria e a *tendência* que guia o artista existe uma relação recíproca: a *tendência* determina a matéria, enquanto a *matéria-prima* vai moldando a *tendência*. A *matéria-prima* se caracteriza por suas possibilidades, por seus limites e por suas singularidades.

A *matéria-prima* do ator é seu corpo como um todo. Os procedimentos utilizados lhe servem para explorar as possibilidades expressivas, selecionar movimentos, intensidades,

[119] No caso do ator a escrita nos diários de bordo se configura como *um procedimento* indireto.

gestos, tons de voz etc. e aprimorar as ditas escolhas. Ele é sempre sujeito e objeto do seu processo, porém, o tipo de teatro, a noção de ator e, em geral, a concepção de mundo e ser humano determinam algumas diferenças em relação às características dessa *matéria-prima*, os procedimentos escolhidos, o modo como os utiliza e os alcances da relação sujeito-objeto.

A ideia de corpo tem mudado em correspondência às épocas e sociedades. As práticas do ator contemporâneo não se inserem mais na fragmentação cartesiana corpo-alma, instaurada pelo pensamento cartesiano. A mudança vincula-se às investigações das ciências, da filosofia e à influência das práticas orientais sobre a arte do ator ocidental a partir do século passado. Trata-se de um corpo integrado e marcado pela interação com o meio. Segundo Merlau-Ponty, somos corpo e realizamos nossa existência no corpo. Nossas percepções não traduzem o mundo, elas são o mundo em que vivemos. Assim, o corpo é todas nossas percepções entrelaçadas a partir de nosso agir no mundo: "Ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço." (2006, p.205) A experiência primordial é integral, a fragmentação é posterior, decorre da necessidade do discurso de um pensamento objetivo, porém, como escrevera o filósofo, "[...] eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo." (p.207-208) Assim, posso dizer que vivo no corpo, sou corpo e é pelo corpo que acesso o mundo, os outros, o espaço e os objetos. Nessa perspectiva, a experiência da vida mesma torna-se fundamental, pois "O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável." (p.14). E esse também é o caminho das práticas do ator hoje em dia.

A "superação" da concepção dualista do ser humano é uma realidade teórica inquestionável, embora não corresponda à experiência cotidiana. O interesse nas práticas holísticas orientais e manifestações artísticas, como por exemplo, a arte *performance,* parecem refletir essa tensão. Os desafios que a formação de atores apresenta, tanto para os estudantes quanto para seus professores, carrega ainda essa herança, visível, sobretudo na dificuldade para integrar o que é um: voz/corpo.[120]

---

[120] A formação de atores continua marcada por essa ideia, como mostram os programas organizados em disciplinas que separam corpo e voz.

A *tendência* é aquilo que direciona o processo criador, "algo" que determina o rumo do caminho a seguir, portanto o conjunto de *procedimentos* e escolhas realizadas. Uma *tendência* é como uma pergunta, ela é geradora, instigadora. É um "não saber" ou uma necessidade amorfa cuja verbalização frequentemente resulta difícil, às vezes inoportuna. É produzida por um estado de insatisfação. Ela é vaga, porém marca o rumo. Essa dualidade (rumo/vagueza) estimula o desenvolvimento do processo.

No caso dos processos coletivos Salles aponta a existência de uma complexa "inter-relação de tendências" (p.56). Pensar a *tendência* na coletividade que caracteriza o teatro exige se situar no contexto da estrutura de produção desses trabalhos, por exemplo, a partir de duas estruturas opostas, modelos que exemplificam propensões: o teatro "tradicional", neste caso aquele que supõe uma estrutura vertical, cujo vértice é ocupado pelo produtor ou pelo diretor, e o teatro "não tradicional", portanto aquele cuja produção se realiza em organizações com vínculos que tendem para as relações horizontais. Essas estruturas mostram duas situações distintas. Na primeira, a *tendência* que conduz o processo como totalidade provém de uma figura só, o produtor ou diretor. Os desejos e procuras dos atores se submetem a esse impulso e aos limites da proposta colocada. No entanto, em estruturas horizontais a busca tende a ser coletivizada. Ela é discutida, pesquisada, analisada e, frequentemente, vivenciada coletivamente. Mesmo existindo *tendências* singulares marcadas pelas sensibilidades diversas, o coletivo vai construindo o rumo e o aclarando no decorrer do processo. Inclusive no caso da diversidade de pontos de vista que caracterizam certos processos, como o colaborativo, os *procedimentos* vão concretizando o rumo coletivo. Desse modo o ator configura-se como um dos construtores da *tendência* do percurso total. No que diz respeito ao *processo solo*, a *tendência* responde às necessidades do ator ou atriz que o impulsiona.

Qual ou quais as *tendências* que direcionavam o processo de *Gota*? Ao "iniciar" o percurso que me levaria à *Gota*, obedecia a uma necessidade alimentada durante alguns anos. Lembro ter consciência desse desejo. Queria criar "algo meu", portanto devia ser de um modo distinto daquele ao qual estava acostumada. Não obedecia a necessidade de abordar um assunto. Tampouco tinha em vista uma experimentação ou pesquisa de caráter estético. Aquele impulso estava vinculado à uma insatisfação essencial, naquele momento difícil de verbalizar,

que, no decorrer da construção da *Gota,* fui percebendo como a necessidade de "ser". Precisava sentir meu ser/atriz. Os primeiros diários guardam vários indícios dessa busca, por exemplo, o seguinte: "Hoje ficou claro enquanto eu vinha para Giratablas, que o centro, algo assim, como o foco da minha preocupação é a escrita. Por que escrever? Como faço para escrever? O que escrever? O que eu quero 'escrever'?"[121](D2, 14/08/2007). Referência à noção de escrita cênica, à possibilidade de nós, atrizes e atores, escrevermos no espaço com nossos corpos. Ação que envolve objetivos (para que), escolhas (como), autoescuta e uma colocação (o quê). O desafio e desejo da escrita de atriz impulsionando à ação criativa e suscitando questões essenciais do ato criador. É um autoquestionamento na beira da jornada criativa, como preparando-se para iniciar a viagem.

O desejo/necessidade de "ser" impulsionava um fazer (treinar, improvisar, pesquisar) atento à autoescuta, um estado de autopercepção dos movimentos internos que aquele ia ativando. Assim, meses depois ao introduzir nos ensaios o caroço de abacate, percebi uma conexão complexa com esse objeto, envolvendo minha maternidade (dimensão individual, o micro) e simultaneamente meu entorno (dimensão social, o macro) e escrevi:

> E tudo isso com certeza é o que me está conectando com a Terra, o planeta, a vida e o constante e terrífico impulso dos seres humanos até a sua destruição. Como é que alguém pode ter o direito sobre uma semente e proibir aos demais que as plantem para alimentar-se? Não entra na minha cabeça, não existe um lugar em mim que possa aceitar isso, nem muito menos entendê-lo.[122] (D3, 04/09/2007)

Essas palavras estão ligadas à polémica sobre o TLC e suas disposições acerca das sementes, explicadas em páginas anteriores. Aliás, o tratado foi aceito em *referendum* um mês depois deste registro. Uma conexão primordial com a Vida, ressoando em uma espécie de revolta cidadã foi se desvendando e norteando os procedimentos, sobretudo as improvisações e a pesquisa extracênica.

---

[121] (Trad. LMOR) Original: "Hoy me aclaré, mientras venia al Giratablas, que el centro, algo así como el eje de mi inquietud es la ESCRITURA. ¿Para qué escribir? ¿Cómo escribo yo? Que escriben ¿Qué quiero 'escribir' yo?" (Trad. MP).

[122] (Trad. MP) Original: "Y todo esto seguro es lo que me está conectando con la Tierra, el planeta, la vida y el constante y terrorífico impulso de los seres humanos hacia su destrucción. ¿Cómo alguien puede tener los derechos sobre una semilla y prohibirle a otros que las siembren para alimentarse?! No me entra, no existe un lugar de mi donde pueda aceptarlo, ni mucho menos entenderlo."

Nesta tentativa por desentranhar as buscas que norteavam o processo, detenho-me nas anotações posteriores à abertura de processo. Concretamente, naquelas correspondentes à revisão do material apresentado. No dia em que comecei com essa tarefa fiz uma classificação do material procurando "resgatar *o que é* e não *o que tenta parecer*".[123] Depois escrevi: "Há alguns dias lembrei algo que tinha negado e que uma vez fiz em frente de Beta: cortar um abacate, abri-lo e tirar a semente... E em seguida pensei que poderia fazer um *guacamole* (cortar um limão e pimentão e jogar as sementes) e compartilhá-lo".[124] (D6, 23/07/2009). E alguns dias depois, lembro que no grupo comentamos acerca da terra como uma imagem a considerar e anoto: "vou trazer um vaso e uma colher para enchê-lo com terra... e provar o que acontece."[125] (D6, antes de 31/07/2009).

O desejo de experimentar fora da convenção do *faz de conta*, como já expus nas primeiras páginas desta escrita, era uma das questões norteadoras de meu trabalho como professora, não em termos de *performance* ou *performatividade*, mas em termos de o *aqui e o agora* ou "o que é", portanto não "pretender ser", como chamava para mim a convenção do faz de conta. Esse interesse também norteava minhas ações. Embora ao longo do processo não fosse sempre consciente e, inclusive, criasse propostas opostas. Agora, no contexto desta pesquisa, percebo que a tendência que norteou a construção da *Gota* configurou-se como um entretecido entre o desejo de ser/atriz- plasmado na escrita cênica, na convicção e compromisso orgânico - contra uma ação "antiVida" e uma necessidade estética.

Salles propõe também o termo *projeto poético*, um conjunto de princípios éticos e estéticos construído ao longo da vida do artista e inserido em um espaço e tempo específicos. "Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista." (2009, p.42) e simultaneamente é possível pensar cada obra com um *projeto poético* parcial. O *projeto poético* se vincula com os procedimentos e, em geral, com as escolhas que sustentam o processo. Salles explica o termo valendo-se do ator como exemplo:

---

[123] Grifados posteriores, visando os objetivos da pesquisa.

[124] (Trad. MP) Original: "rescatar lo que es y no lo q'intenta parecer" / "Y hace días recordé algo que negué y había hecho una vez frente a Beta: abrir el aguacate y abrirlo y sacar la semilla… Y luego pensé podría hacer un guacamole (abrir también limón y chile y usarlos y botar las semillas) y compartirlo."

[125] (Trad. MP) Original: "voy a traer una maceta y una cuchara para meterle tierra… y probar qué pasa."

> A opção por determinadas técnica feita por um ator teatral, por exemplo, tem estreita relação com o tipo de teatro com o qual ele está comprometido. Esse ”tipo de teatro” seria, portanto, uma ilustração de um possível aspecto que envolve a ética do projeto poético do ator. O artista compromete-se com esse projeto. (2009, p.42)

Mas qual o *projeto poético* que o ator constrói ao longo de sua vida? Este conceito, como o anterior (tendência) me parece particularmente útil, para problematizar as decisões deste artista em relação à construção de critérios, a suas escolhas, às decisões que toma. O que está norteando minhas experiências no palco? Qual será o *projeto poético* que estou construindo? Provavelmente as respostas nem sempre poderão ser manifestadas de modo claro e articulado, mas constituem um desafio à reflexão.

Continuando com Salles, o processo de criação é movimento e continuidade, um fluxo constante de ações, sem que se possa identificar um único ponto de início nem de finalização. A obra entregue ao público é só um momento do processo, uma das possíveis concretizações. O tempo da construção não se limita ao espaço de trabalho, ele é permanente. Mesmo nas situações mais cotidianos o artista permanece “conectado” com o trabalho, e desse modo, pode encontrar novas ideias ou soluções em qualquer outra ocasião e lugar que não seja o espaço de trabalho. Um ator, por exemplo, estabelece uma associação ao receber um *flyer* enquanto caminha pela calçada,[126] uma atriz escreve um texto durante a espera de sua filha na saída do treinamento de basquete,[127] e outra escolhe um material textual enquanto enxerga o nome de um hotel na rua.[128] A continuidade implica também a existência de diferentes ritmos de trabalho, esperas relacionadas com as características da *matéria-prima* e a necessidade de “amadurecer” as ideias (“tempo de gaveta”), e com simultaneidade. Esses aspectos podem se relacionar ainda com a produção de uma vasta gama de interesses, com circunstâncias externas tais como prazos para orçamentos, oportunidades inesperadas e com constantes avaliações. O movimento do processo é retroativo, portanto volta-se frequentemente sobre ideias abandonadas e/ou sobre formas esquecidas. Desse modo, o processo criador configura-se como

---

[126] Giancarlo Protti foi instigado pelos *flyers* que recebia na rua e se valeu deles em seu processo: “Inventei várias canções, misturas das palavras e ofertas que entregavam em todos os *flyers* e na publicidade.” (Trad. TSL). Original: “Inventé varias canciones, que eran revoltijos de las palabras y las ofertas que daban en todos los volantes y en la publicidad.” (Informação oral brindada por Giancarlo Protti em entrevista em 28/04/2011, San José, Costa Rica)

[127] Eu escrevi o texto/espiral enquanto esperava minha filha sair de seu treinamento.

[128] Ofir lembra que teve a ideia de se utilizar do texto de Shakespeare, Hamlet, estando na rua, ao ler o nome de um hotel (Hotel del Rey). (Em entrevista oral realizada em 11/06/2011, San José, Costa Rica)

um movimento não linear. A continuidade inclui "quebras, rupturas ou descontinuidades" (2008, p.63) provocadas pelo processo, mas conjuntamente por elementos externos, por exemplo, as responsabilidades laborais, outros projetos ou assuntos pessoais.

A despeito de tentar manter um ritmo constante de trabalho, os ensaios de *Gota* foram interrompidos em várias oportunidades, para participar de oficinas e de processos simultâneos. E para ensaiar um espetáculo de contação[129], cujos ingressos constituíram o principal, e quase único, meio para financiar a produção da *Gota*. Os diários guardam registros de "fugas" necessárias, por exemplo: "Na quinta-feira tive que dormir… e repassar → fiquei em casa. Na quarta-feira tentei resolver outro assunto → Só desculpas."[130] (D2, 10/08/2007); "Hoje decidi tirar 'folga'... assim entre aspas, porque a ideia é não fazer nada... Necessito repassar coisas... Necessito ler e... entender o que eu tenho de textos e ações, material cênico. Mas também necessito alguém que me ajude e mais, mais... Estou chateada de estar tão sozinha..."[131] (D4, 15/02/2008) e "Hoje ficarei aqui. Trabalhando, buscando. (Preciso também ensaiar contos porque tenho apresentação na próxima quarta-feira)."[132] (D5, 28707/2008).

Sempre em relação ao tempo, no teatro é possível reconhecer dois extremos: o tempo "livre" e o tempo "delimitado". A diferença é marcada pelos limites relacionados com a data da estreia e/ou cronogramas de produção. O grau de liberdade e de subjetividade implicado estará determinado pela modalidade de criação em curso e pela estrutura de produção. Os processos mais experimentais tendem a se estender no tempo, permitir um maior grau de liberdade e expansão da subjetividade, enquanto aqueles que obedecem à uma estrutura vertical tendem a limitar tanto o tempo cronológico quanto o leque de possibilidades a explorar. Não obstante, a questão do tempo no teatro é mais complexa. Ele está marcado pela dialógica entre liberdade e limite que atuam como opostos complementares. A primeira é altamente apreciada e, segundo o momento do processo, até considerada indispensável, como acontecera no processo da *Gota*

---

[129] *Cuentos Eróticos*, estreado em 2003.

[130] (Trad. MP) Original: "El jueves necesité dormir...y repasar→me quedé en casa. El miércoles intenté resolver otro asunto → Solo justificaciones…"

[131] (Trad. MP) Original: "Hoy decidí darme 'libre'...así entre comillas, porque la idea no es no hacer nada... Necesito repasar cosas… Necesito leer y… entender lo que tengo de textos y de acciones, material escénico. Pero también necesito a alguien que me ayude y más… más. Estoy aburrida de estar tan sola…".

[132] (Trad. MP) Original: "Hoy me quedaré aquí. Trabajando, buscando. (También tengo que ensayar cuentos porque tengo función el miércoles próximo)."

e nos outros aqui pesquisados. Porém, o ator precisa do público, é uma necessidade inerente à sua arte. O teatro é encontro e se cria com esse intuito. Os processos requisitam retornos que devem acontecer em momento/s marcado/s por suas singularidades, caso contrário, correm o risco de "sofrer". Existem também os prazos marcados, por exemplo, pelos cronogramas assumidos como parte de um financiamento recebido. Esses limites podem provocar resistências ou enfraquecer os alcances de um trabalho criativo, mas também instigar e gerar soluções mais criativas frente à pressão. Assim, segundo o momento, a criação de teatro precisa de um ou do outro. Contudo, o interesse pelo processual cada vez mais presente entre os artistas de teatro contemporâneo, tem relativizado o tempo. As "aberturas" ou ensaios "abertos", uma prática comum no Brasil, embora recente na Costa Rica, expandem o processo, problematizam a noção de obra, modificam a relação ator-espetador e relativizam a função do tempo na criação.

Em relação à liberdade e os limites temporais na jornada da *Gota*, identifico um fluxo que vai da liberdade total (o tempo subjetivo individual) para o tempo do mundo, determinado pela complexa interação das necessidades individuais, inseridas na realidade econômica da produção teatral independente costarriquenha.

A construção da *Gota* iniciou sem nenhuma limitação temporal imposta por financiamento recebido ou compromisso de apresentação. Ensaiava nos horários livres do trabalho, de três a cinco vezes por semana, aproximadamente. Tampouco me impôs um cronograma, o que de fato teria sido impossível, dada a incerteza do que estava fazendo e a inexperiência nesse tipo de criação. Essa liberdade total permitiu-me desenvolver, ao passo do meu ritmo pessoal, um transcurso de conexão com meu ser/atriz. Foi o tempo para entender/perceber meu corpo; para deixar acontecer os processos internos: dúvidas, incertezas, frustrações e estratégias para afrontá-las. Mas também o tempo das descobertas, satisfações e novas questões, para a autoescuta das associações pessoais e conexões com o universo pessoal. Convencida pela experiência de atriz e professora acerca da importância da continuidade no trabalho do ator propus-me a manter uma disciplina, cumprindo a constância dos ensaios, utilizando feriados, procurando o aproveitamento do tempo e o respeito dos horários pré-estabelecidos por mim mesma.

Com o processo um pouco mais avançado aparecem outros tempos, por exemplo, o tempo da espera dos convidados. Momentos de intensa expectativa, alimentados pela necessidade da presença do Outro, com sua voz, seu olhar, seus retornos e suas provocações. Tempo percebido minuto a minuto, no pulso, no ritmo dos próprios deslocamentos na sala de ensaio, na mudança na qualidade de meus movimentos, no aguçar da escuta, na espera dos passos do outro lado da porta ou uma mensagem no telefone celular. Tempo da necessidade do Outro e do alimento que este traz à criação.

Nas primeiras colaborações em dupla, sobretudo com Mariela Richmond, a liberdade temporal começou a ser abalada quando ela pediu para eu definir prazos, além de outros aspetos relacionados com a proposta artística e a produção. Foram os primeiros movimentos para colocar o pé no chão da criação teatral. O prazer da busca sensível, da experimentação, da autoconexão, da pesquisa etc, não houvesse sido profícuo, permanecendo isolado, precisava, também, escutar outras Vozes e reagir a outros tempos.

Uma vez integrado o coletivo o tempo mudou novamente, respondendo à multiplicação e diversificação das necessidades e expectativas, a certo esgotamento pelo tempo empregado e à ausência de um financiamento que pudesse cobrir os gastos que para cada um significavam os ensaios cada vez mais frequentes e as condições objetivas de produção. Uma vez escolhido e alugado o espaço para as apresentações, o processo foi atingido pela lógica de um contrato econômico. Assim, os procedimentos foram influenciados por limites relacionados com a pouca disponibilidade do espaço para os ensaios antes da temporada[133], nossos escassos recursos para cobrir o valor do aluguel por noite e as necessidades próprias da difusão. Se esses limites impediram aprofundar alguns aspectos, como a atuação, também resultaram em uma pressão frutífera, aguçando sentidos e reflexão, estreitando os laços entre nós, acentuando engajamentos e, incluso, aproximando novos colaboradores.[134]

---

[133] Lembre-se de que se tratava de um estacionamento privado em uso durante o dia.

[134] Caso de Federico Chaves, músico e estudante de arquitetura, que acabou prestando uma colaboração importante nas últimas semanas do processo de encenação. Como empregado dos proprietários do estacionamento, devia permanecer no local durante nossos ensaios. Nesse tempo observou nossas explorações na procura de resolver diversos aspectos da encenação e, aos poucos, foi se somando com sugestões e comentários, sobretudo em relação ao espaço.

Continuando com a caracterização do processo de criação, Salles considera-o falível, incerto e aberto ao acaso. Isso significa que as ações realizadas podem "não dar certo", o processo mesmo pode "não dar certo"; de fato, o "certo" não existe. Morin coloca o "problema do erro" como um das questões mais importantes para a educação do futuro, porque "a verdade" não existe, "[...] as verdades são 'biodegradáveis'; toda verdade depende de suas condições de formação ou de existência." (2003, p.28). Nós, seres humanos, não refletimos o mundo, mas o traduzimos. "As ideias não são reflexos do real, mas traduções/construções que assumiram a forma de mitologia, religiões, ideologias e teorias." (p.26). O desenvolvimento do cinema, por exemplo, reflete as transformações em relação à ideia de atuação e ator. A passagem do cinema mudo para o sonoro tornou muitos "bons" atores em verdadeiros fracassos da tela, como aconteceu com Louise Brooks (1906-1985), Agnes Ayres (1898-1940), John Gilbert (1897-1936), Lillian Hall Davies (1898-1933) e foi narrado no filme *O Artista* (2011), do diretor Michel Hazanavicius.

Os processos que envolvem a criação de dramaturgia mantêm, durante todo o seu percurso, a possibilidade de "não acertar"; de que o trabalho não ressoe no público e esse encontro, tão esperado e apreciado, resulte em malsucedido. Aliás, contar com uma dramaturgia pronta também não se constitui em uma garantia, porém supõe um risco menor. Na verdade, o ator se defronta com o caráter falível da criação a cada vez. Evidentemente, segundo a natureza do trabalho o risco pode ser menor, mas é permanente. Iniciar um novo projeto é assumir a probabilidade de que "algo" falhe e isso é vivenciado pelo ator em sua integralidade no aqui e agora do processo e do encontro com o público.

O caráter falível de todo foi por nós vivenciado na primeira abertura de processo. Os colegas nos desafiaram com observações e questões, evidenciando contradições e fraquezas em nosso trabalho. Assim, a experiência da elaboração da *Gota* trouxe para mim também a certeza da incerteza da criação artística, a despeito do tempo empregado, da pesquisa realizada e dos esforços empenhados.

Criação em rede

O processo de criação é um sistema aberto que acontece no campo relacional. Não é isolado, nem estático, ao contrário, é flexível, mutável, inacabado. A relação tensiva entre rumo e vagueza que caracteriza o percurso da criação é impulsionadora de uma busca que envolve ações como, recortar, escolher, combinar, rejeitar, desfazer, reaproveitar, que revelam o caráter não linear da criação. Salles relaciona essa característica com o conceito de rede de Pierre Musso, e propõe a dinâmica do processo criador como a construção de um pensamento em rede. A partir das propostas de Musso e Morin, a pesquisadora salienta uma das propriedades relacionadas com a interatividade, conceito associado à rede, que permite compreender melhor a criação como rede: "influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos" (2006, p.24). As interações podem ser internas e/ou externas ao processo, e se destacam pela possibilidade de incidir na expansão do pensamento criador, estimulando assim procedimentos inovadores.

A rede de interações obedece a regras de funcionamento e se constitui a partir de necessidades ou princípios norteadores que, em um movimento recursivo, aos poucos vai esclarecendo a tendência. As interações modificam e expandem o pensamento criador graças ao contato com outras perspectivas, e, nesse movimento, podem incidir na precisão da tendência. Desse modo, a rede de interações que constitui um processo reflete o percurso de construção de critérios que sustentam a tendência e se vinculam ao grande projeto poético do artista.

A rede é conformada por interações diversas, destacando-se aquelas entre indivíduos "como um dos motores do desenvolvimento do pensamento" (SALLES, 2006, p.32). Importante função cumpre também o contato com obras de outros artistas e aportes de cientistas de disciplinas diversas. Na criação de *Gota*, por exemplo, foram marcantes os *solos* observados no evento *Transit V* do *Magdalena Project* (2007) e os depoimentos das artistas criadoras, a leitura do livro *Cantos de las Guerras Preventivas* (Fernando Contreras, 2006), o filme *Children of Men*

(dir. Alfonso Cuarón, 2006) e a peça de dança-teatro de um colega costarriquenho,[135] depois da qual escrevi:

> Vi as ideias de um artista, que existiam há vários anos, finalmente plasmadas, desenvolvidas e vivas nas cenas. E pensei em mim mesma. Em que eu também tenho coisas assim e disse a mim mesma que devia confiar mais nas minhas intuições e não deixá-las abandonadas, por aí.[136] (D3, 20/09/2007)

Como sistema aberto, o percurso criador também é permeado pelo meio ambiente. "Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca." (SALLES, 2006, p.32) Na interação com o meio ambiente entram em jogo "as limitações sociais, culturais e históricas que imobilizam e aprisionam o conhecimento – *imprinting* cultural" e "as condições que o mobilizam ou liberam, isto é, as condições que permitem a autonomia e as inovações de pensamento" (p.35).

A *Gota* é uma reverberação do movimento cidadão de protesto contra o acordo do TLC, como explicado ao apresentar o contexto do processo (ver ♦), e estimulou a criatividade de artistas que se manifestaram mediante poesia, canções, grafites, pinturas, danças, fotografias, murais, desfiles com música, apresentação de paródias, "retahílas"[137], e da população em geral. Em um sentido mais amplo, faz parte das múltiplas manifestações de resistência frente à destruição cada vez mais evidente da Terra, nossa casa. A Costa Rica tem sido publicitada como o país verde, uma espécie de paraíso natural, embora as decisões políticas de nossos governantes a cada dia contradigam essa frase, gerando reação dos cidadãos, como mostram os resultados do *Estado de la Nación 2011*. Durante esse ano os protestos ambientais tiveram como principal destinatário o Estado, sendo uma das razões a persistência dos problemas ao longo dos anos, enquanto as ações coletivas denunciando faltas em relação ao mesmo assunto aumentaram. O conflito mais destacado durante 2010-2011, por exemplo, refere-se ao projeto de minério em Crucitas, com extração de ouro a céu aberto, autorizado e declarado de

---

[135] Humberto Canessa, dançarino e coreógrafo.

[136] (Trad. MP) Original: "Vi las ideas de un artista, que hace varios años ya existían, finalmente plasmadas, desarrolladas y vivas en la escena. Y→pensé en mi misma. En que yo también tengo cosas así y me dije a mí misma que debía confiar más en mis intuiciones y no dejarlas por ahí abandonadas."

[137] Improvisação falada semelhante à prática dos repentistas.

conveniência nacional e de interesse público em 2008[138], apesar desse tipo de exploração envolver um impacto ambiental irreversível e a utilização de substâncias altamente tóxicas, como o cianeto, facilmente espalhado pelas características pluviais da zona.

Organizações ambientalistas, universidades, comunidades, coletivos diversos e cidadãos em geral conformam parte de uma rede que tem conseguido deter e visibilizar numerosas iniciativas e projetos antiVida. Os artistas também constroem parte dessa resistência, como os escritores Anacristina Rossi (*La loca de Gandoca*, 1992) e Fernando Contreras (*Cantos de las Guerras Preventivas*, 2006), o projeto *Museo del Árbol*,[139] revista digital criada pelo artista Luis Fernando Quirós, ou as instalações de Lucía Madriz, com terras e sementes, são uma pequena mostra dessas manifestações.

Sob a *Gota* flui também a Vida que resiste à destruição, capturada nos gestos de minha mãe e de minha vizinha, em um colecionador de espigas de milho de cores diversas, em um santuário de sementes, em jovens apaixonados pela permacultura[140], no próprio prazer ao preparar uma composta num curso de adubos orgânicos... Imagens, encontros e experiências que vem a minha memória enquanto revisito aquela jornada.

A *Gota* faz parte da tendência à renovação da cena teatral costarriquenha que tenho percebido em anos recentes, liderada sobretudo por iniciativas independentes. Percebe-se nela a influência da dança, das artes circenses, da criação interdisciplinar e da busca de relações mais horizontais no processo criador, enquanto as redes sociais e a *web* em geral constituem seus entornos de difusão e pesquisa. Como parte destas, novos grupos têm surgido, cuja vida ainda é incerta, mas que evidenciam necessidades e decisão de se criar oportunidades, frente à, ainda prevalecente no público geral, ideia do teatro como a apresentação de uma história de fácil

---

[138] Decreto 34-801 Minaet (Ministério de Ambiente e Energia) e firmado pelo presidente Oscar Arias.
[139] Disponível em: <http://issuu.com/museodelarbol>. Acesso em: 01/12/2013.
[140] Contração de "permanente" e "cultura", o termo desenvolvido no inicio dos anos setenta por Bill Mollison e David Holmgren, para designar "uma associação benéfica de plantas e animais em assentamentos humanos direcionados, em sua maioria, para a autossuficiência doméstica e comunitária, sem excluir uma possível 'iniciativa comercial' a partir da produção excedente." (NASCIMENTO, 2008, p.109) Sua filosofia "é trabalhar com a natureza e não contra dela." (*ibidem*, p.110)

compreensão, com personagens que falam e que segue uma sequência linear de apresentação, desenvolvimento e desenlace.

Redes *amorosas*

Pela natureza coletiva, o teatro se assemelha a uma rede de indivíduos que afetam e são afetados pelo fenômeno. Artistas e amigos que contribuem de modos diversos a um sonho. Em suas origens não está o objetivo econômico. O teatro não se funda no lucro, mas em necessidades expressivas, comunicativas, sensíveis. A relação teatro e benefício econômico é posterior e envolve o grande risco da morte da arte. Como no caso extremo da indústria teatral da Broadway, sobre a qual Peter Brook disse: "Em Nova York, por exemplo, o elemento mais morto é certamente é o econômico." (BROOK, 1970, p.11). Com isso não pretendo tirar a importância das necessidades de subsistência do artista de teatro, nem ao direito e às vantagens de se dedicar completamente à sua arte. Não significa que o artista não precise comer, nem deslegitima uma obra pela qual ele recebe uma remuneração, mas aponta para a frequência com que artistas e não artistas colaboram na criação do teatro, além da possibilidade de ser pagos ou não, ou da quantidade desse valor. Os projetos amadores e os exercícios estudantis, por exemplo, conservam muito desse elemento atrativo do teatro, congregando aos seus arredores pessoas que de algum modo, colaboram na construção daquele sonho. Assim, o teatro, quanto mais "livre" das leis do mercado, quanto mais necessário em sua condição de meio de expressão e comunicação e intensa a expectativa da representação como um espaço de encontro humano, maiores as probabilidades de se constituir uma *rede amorosa* ao seu redor.

Segundo Humberto Maturana, nós, os seres humanos, somos biologicamente abertos à convivência com o outro. Essa atitude é parte de nossa natureza, tanto que para poder matar necessitamos alimentar a ideia de que o outro é diferente. Inventamos argumentos racionais mediante os quais negamos nossa condição biológica e destruímos o outro, legitimados pela cultura. Existem outras relações, por exemplo, de trabalho, hierárquicas e competição, mas elas não são sociais porque se fundamentam na negação do outro. Os seres humanos não somos

sempre sociais somente “nas dinâmicas das relações de aceitação mútua” (2002, p.71). Nossa socialização se fundamenta no amor, que não é um sentimento, “é a emoção que constitui as ações de aceitar o outro como um legítimo outro na convivência” (p.67). Ou seja, o amor é uma maneira de atuar fundada em nossa biologia. Nas inter-relações recorrentes que o amor possibilita, essa emoção é a linguagem fundadora do humano. “E é por isto que o amor é a emoção fundamental na história da linhagem hominídea a que pertencemos” (p.67), argumenta Maturana.

O teatro se constrói mediante um complexo tecido de interações, criando camadas de redes diversas, conectadas entre si. A rede *amorosa*, provavelmente é a mais preciosa de todas. Constituída por colegas, amigos, amigos de amigos, verdureiros, filhas, namorados, ex-namoradas, tios, zeladores, faxineiras, ambientalistas, sobrinhos, especialistas em alguma ciência, escritores, um menino que está aí por acaso, e todos aqueles que decidem colaborar de algum modo na construção de um desejo. Os *processos solo* pesquisados revelam como a *rede amorosa* cumpre um papel chave no percurso do esclarecimento do *rumo* e na constituição do sujeito/criador que impulsiona a empreitada dessa criação.

A elaboração de *Gota* foi possível graças a uma ampla rede de colaboradores *amorosos*. Além dos amigos, parentes, especialistas[141] e funcionários da *Vicerrectoría de Acción Social* [142] da UCR e PRIGA[143] da UNA, destaco a interação *amorosa* com um grupo de artistas que entregaram parte de seu tempo, chegando a um, dois ou três ensaios e deram seu retorno: Ofir León, Vivian Rodríguez, Luisa Pérez, Sandra Trejos, Giancarlo Protti, Esteban Pardo (Beta), Fernando Contreras. Seus comentários incidiram no desenvolvimento de ideias e de pesquisas extracênicas. Apontaram fraquezas do processo e, simultaneamente, o estimularam. Essa rede foi construída intencional e conscientemente, ou seja, as pessoas foram escolhidas, procuradas, esperadas, seus retornos anotados e comentados.

---

[141] Me. Fabián Pacheco (ativista ecologista), Dra. Heidy Villalobos (Química).
[142] Vice-reitoria de Ação Social.
[143] *Programa Interdisciplinario de Investigación y Gestión del Agua* (Programa Interdisciplinar de Pesquisa e Gestão da Água).

***Performance*, *performer*, teatro performativo e complexidade**

Chamada de arte sem fronteiras, a arte *performance* não obedece à nenhuma norma e escorrega a cada tentativa de ser definida; aliás, essa característica é uma das poucas que pode ser-lhe outorgada com certeza. Quando solicitada uma definição, teóricos e artistas coincidem em explicações porosas, flexíveis, abertas. Por exemplo, Renato Cohen, artista e pesquisador, escreve: "Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade." (2009, p. 30). Guillermo Gómez-Peña, artista do coletivo *La Pocha Nostra*, sublinha a singularidade de cada noção de *performance* quando anota,

> Para mim, a arte da performance é um 'território' conceitual com o clima caprichoso e fronteiras mutantes, um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são apenas tolerados, mas incentivados. Cada território que um artista de performance esboça, incluindo este texto, é um pouco diferente de seu vizinho."[144] (2005, p.203)

Enquanto Marina Abramović diz: "A *performance* é um diálogo da energia viva entre o artista e o público."(apud VISCONTI, 2010, p.86) e em outra entrevista amplia sua "definição" e manifesta:

> Eu poderia dizer que a *performance* é o momento em que o *performer* com sua própria ideia passa a sua própria construção física e mental na frente do público, em um tempo particular. Não é o teatro. No teatro você repete, no teatro você está no lugar de outra pessoa. O teatro é uma caixa preta. A *performance* é real. No teatro você pode cortar com uma faca e há sangue. A faca não é real e o sangue não é real. Na *performance* a faca, o sangue e o corpo são reais.[145]

---

[144] Original: "Para mí, el arte del performance es un 'territorio' conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas. Cada territorio que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeramente distinto del de su vecino." (2005, p.203).

[145] Original: "I could say that performance is the moment when the performer with his own idea steps in his own mental physical construction in front of the audience in particular time. It is not the theater. Theater you repeat, theater you placed somebody else. Theater is a black box. Performance is real. In theater you can cut with a knife and there's a blood. The knife is not real and the blood is not real. In the performance the knife, and the blood, and the body is real." Marina Abramović em entrevista. (Trad. TSL) Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY> (Acesso em: 20/10/2013).

Diana Taylor destaca o potencial do termo para abranger tudo aquilo que o logocentrismo ocidental omite e propõe:

> Acho a mera impossibilidade de definição e complexidade do termo como resseguradoras. 'Performance' traz a possibilidade de um desafio, inclusive de autodesafio, em si mesmo. Como termo que conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, excede amplamente as possibilidades de outras palavras que são oferecidas em seu lugar.[146] (2005, p.5)

Desse modo, a investigadora evidencia tanto o caráter complexo do termo, quanto o reconhecimento da complexidade na obra artística (arte *performance*) e nas múltiplas ações humanas (perspectiva antropológica). A arte da *performance* é a manifestação artística da não simplicidade. Sua linguagem híbrida, mistura de estratégias expressivas de gêneros diversos, frequentemente mediada e/ou articulada por recursos tecnológicos, permite-lhe articular e manifestar questões/sensações/perspectivas/desejos/interpretações de modo não linear e singular, evidenciando a complexidade humana e o carácter multidimensional do mundo. Suas obras se valem do acaso, do paradoxo, do incerto, da não verdade, como condição e procedimentos de criação, tornando-se desse modo a expressão artística da contemporaneidade. A *performance solo* é uma de suas manifestações mais reconhecidas.

Na perspectiva da arte *performance*, o *performer* é o criador de sua obra e simultaneamente quem a apresenta. Desenvolve sua arte trabalhando em cima de suas habilidades e apresenta "partes de si mesmo e de sua visão de mundo" (COHEN, 2009, 106), diferenciando-se assim do ator que interpreta uma personagem no teatro "tradicional". No mesmo viés Patrice Pavis, define o *performer* como

> [...] aquele que age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (2008, p.285)

Se o *Pensamento Complexo* reconhece a diversidade e singularidade humana, retoma o sujeito que tinha sido reduzido a objeto, reconhece o valor do subjetivo, da intuição, da emoção, como parte da tripla dimensão humana bio-psicosocial, o *performer* atualiza essas ideias mediante sua arte e "Ajuda aos outros a se reconectar com as zonas proibidas de sua

---

[146] *Hacia una definición de la performance*. Disponível em: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/picadero15.php> (Acesso em: 04/10/2013)

psique e de seus corpos, e a reconhecer as possibilidades de suas próprias liberdades."[147] (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.225), enquanto problematiza sua identidade, o corpo e a experiência atravessadas pela virtualidade das redes e a tecnologia.

O teatro e a arte da *performance* têm se aproximado e contaminado mutuamente, como apontam diversos pesquisadores, por exemplo, Patrice Pavis que observa a quase impossível distinção entre a encenação e a *performance* [148] e Josette Féral, que propõe o termo teatro *performativo* destacando desse modo a influência dessa manifestação na prática teatral contemporânea. Segundo a pesquisadora, "a prática da *performance* teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo" (2008, p.200), que "se beneficiou das aquisições da *performance*", adotando seus "elementos fundadores", isto é, o ator se transformou em *performer*, a descrição dos acontecimentos da ação cênica adquiriu maior importância que a representação ilusionista, o espetáculo centrou-se na imagem e não mais no texto e ganhou um "apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próximas da tecnologia" (p.198). Uma das principais caraterísticas desse teatro performativo é o fato de colocar "em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final", enquanto

> [...] o ator é chamado a "fazer" (*doing*), a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing doing*), em outras palavras a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. (p.209)

O teatro *performativo* significa, para o ator, a introdução de mudanças nos procedimentos, a expansão dos modos de atuação e a possibilidade de se colocar no processo e frente ao público de modo mais direito, assumindo explicitamente a possibilidade de se tornar fonte e objeto da criação. Na diversidade de procedimentos que possibilita o novo contexto, o termo ator, normalmente associado à ideia de mimese, resulta limitado. Nesse sentido "ator/*performer"* compreende tanto os diversos procedimentos de construção de personagens ou figuras quanto o agir em nome próprio, pois este artista circula entre procedimentos próprios da cena ilusionista e ações que enfatizam o fazer em detrimento da ilusão. Neste

[147] (Trad. TSL) Original: "Ayuda a otros a reconectarse con las zonas prohibidas de su psique y de sus cuerpos, y a reconocer las posibilidades de sus propias libertades."
[148] PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

teatro "contaminado" ou teatro *performativo* aparece o sujeito, antes "oculto" pela personagem e pela ilusão construída na cena.

O sujeito/criador

O interesse no processo de criação vincula-se aqui com o ator e o lugar que ocupa na criação do teatro: sua participação, a presença de sua *Voz* e o processo de conhecimento vivenciado por ele. Mas que ator é esse? Segundo Morin, o ser humano não pode ser reduzido ao indivíduo: "O humano define-se em primeiro lugar como trindade individuo-sociedade-espécie."[149] (2009, p.58). E a relação entre esses termos é dialógica, pois a sociedade "reprime, inibe o indivíduo e o indivíduo aspira a se emancipar do jugo social" [150] (p.58), enquanto, sendo parte da espécie, também empreende ações que atentam contra a sobrevivência. O ser humano é um e múltiplo, unidade e diversidade, pois é singular enquanto partilha os rasgos da espécie e elementos comuns à cultura e sociedade.

No decorrer dos tempos o pensamento sobre o sujeito foi desenvolvendo diversas noções sobre ele até, inclusive, propor sua desaparição ou morte, por exemplo, para Lyotard "[…] o primeiro é a linguagem. O sujeito não é nada mais do que uma posição prevista na língua que o falante pode ocupar."[151] (apud BURGER e BURGER, 2001, p.11) Para os pesquisadores Burger, a chamada "morte" do sujeito deve entender-se como uma metáfora que exige "reconhecer como exagerada a confiança moderna no poder do eu para se apropriar do mundo."[152] (2001, p.13), depois da qual o sujeito permanece, mas como um "esquema quebrado".

O antropólogo García Canclini discute a desconstrução do sujeito, afirmando que, enquanto o século passado foi o ápice de sua desconstrução, continuam existindo indícios de sua necessidade. Negar o sujeito é subestimar a história, pois "se não há sujeito evapora-se a

---

[149] (Trad. TSL) Original: "Lo humano se define en primer lugar como trinidad individuo-sociedad-especie: el individuo es un término de esta trinidad."

[150] (Trad. TSL) Original: "reprime, inhibe al individuo y el individuo aspira a emanciparse del yugo social."

[151] (Trad. TSL) Original: "lo primero es el lenguaje. El sujeto no es nada más que una posición prevista en el lenguaje que el hablante puede ocupar".

[152] (Trad. TSL) Original: "reconocer como exagerada la confianza moderna en el poder del yo para apropiarse del mundo."

possibilidade de se ter uma ação que transforme a ordem vigente e dê sentido responsável ao devir."[153] (2003, p.23). Assim, Canclini propõe pensar em um sujeito tanto condicionado pelas estruturas quanto capaz de atos criadores, um sujeito intercultural capaz de: "falar e atuar, se transformar e ser transformados. Converter os condicionamentos em oportunidades para exercer a cidadania."[154] (p.36).

As formulações de Canclini e Morin levam à pesquisadora do processo criador, Cecilia Salles, a propor um sujeito que "tem a forma de uma comunidade" (2008, p.152) sem que isso signifique seu apagamento absoluto. Assim, no meio das infinitas interações e condicionamentos, o sujeito consegue manter rasgos de singularidade.

Morin propõe uma definição do sujeito a partir de uma base *bio-lógica*, estabelecendo antes de qualquer coisa, que o sujeito é "autônomo em dependência", pois sua autonomia "depende de seu meio ambiente, seja ele biológico, cultural ou social." (2011, p.118). Como seres vivos precisamos dos recursos do ambiente biológico para nossa sobrevivência, enquanto no âmbito cultural e social "só podemos ser autônomos a partir de uma dependência original em relação à cultura, em relação à língua, em relação a um saber." (p.118). Para Morin, sujeito e indivíduo estão vinculados; ser um supõe o outro (2009, p.81). Ainda,

> Ser sujeito é colocar-se no centro de seu próprio mundo, é ocupar o lugar do 'eu' [...] O fato de poder dizer 'eu', de ser sujeito, significa ocupar um lugar, uma posição onde a gente se põe no centro de seu mundo para poder lidar com ele e lidar consigo mesmo. É o que se pode chamar de egocentrismo. Claro, a complexidade individual é tal que quando nos colocamos no centro de nosso mundo, nós ali colocamos também os nossos: isto é, nossos pais, nossos filhos, nossos concidadãos. (2007, p.65-66).

O modo como o sujeito se posiciona e lida consigo e com o mundo é singular e é nesse ato que ele se constitui.

A partir das colocações anteriores proponho o *sujeito/criador* como aquele que se coloca no centro do processo de criação como o "eu", que é intransferível. Aquele que age e se expressa a partir do que lhe é próprio, ou seja, a partir de sua singularidade. Colocar-se nesse centro significa desenvolver um percurso de gestos a partir das próprias questões e necessidades. O que, para o ator, significa conhecer ou encontrar quais são essas questões e

---

[153] (Trad. TSL) Original: "si no hay sujeto se evapora la posibilidad de que haya una acción que transforme el orden vigente e dé un sentido responsable al devenir."

[154] (Trad. TSL) Original: "hablar y actuar, transformarse y ser transformados. Convertir los condicionamentos en oportunidades para ejercer la ciudadanía."

quais os seus interesses e necessidades como artista. Mas, se o sujeito é autônomo em dependência, como diz Morin, o que se entenderia pelas "próprias questões e necessidades" do sujeito/criador? E se o sujeito ao colocar-se no centro de seu mundo, leva consigo também sua família, amigos e sociedade é possível que, dentro dessa complexidade, possa existir algo de si próprio?

Reconhecer a própria singularidade e se permitir agir a partir dela não significa alcançar a "originalidade", mas possibilitar a autoescuta daquilo que mobiliza, que provoca a necessidade e o desejo de fazer, que se instala como pergunta, que se percebe como insatisfação, mesmo que vaga, e confiar nela. É reconhecer e aceitar o percebido e agir em concordância com isso, mesmo inserido em um ambiente de constantes interações. Assim o sujeito/criador coloca-se no centro de um processo artístico pessoal, mantendo-se fiel e sincero consigo mesmo, enquanto lida com as incertezas, com a vagueza de sua necessidade, o caráter falível de cada um de seus gestos, as condições de produção e, simultaneamente, com as próprias dúvidas, os bloqueios, o medo, a sensibilidade alterada e, às vezes, até com decisões que envolvem colocações políticas, o que produz consequências significativas.

Como atingir esse estado de autoescuta? Como discernir, entre toda a "comunidade" que nos acompanha e o nosso "eu"? Como não trair o próprio impulso? No caso da *Gota*, o "isolamento" e a escrita foram fundamentais. O primeiro contribuiu para a autoescuta, o segundo à organização e registros de uma parte desse estado. Enquanto os retornos dos colaboradores foram a chave para esse processo amadurecer.

Processo solo **e processo de conhecimento**

Se, como explicam os biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela "[...] todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer" (2001, p.32), todo processo de criação é um processo de conhecimento. Nas manipulações da *matéria-prima* o artista realiza diversos processos cognitivos que se revertem em conhecimento. Assim, o fazer vincula-se ao pensamento em um movimento recursivo: fazer⇆pensamento. Os procedimentos constroem conhecimento que transforma o fazer, isto é, os procedimentos podem ser modificados, ajustados, trocados, pelo conhecimento gerado. O processo de criação é "conhecimento obtido por meio da ação"

(SALLES, 2011, p.127). Salles distingue o desenvolvimento de conhecimentos em relação a quatro aspectos: o mundo, a obra, a *matéria-prima*, e de si mesmo. (2011, p.127-135)

O elemento singular da experiência criativa do ator/*performer* é seu envolvimento corporal. O fazer significa estar plenamente presente e entregue. Seus pés não se limitam a serem suportes, os olhos não observam uma matéria sendo moldada, mas são parte dela, porque a *matéria-prima* do ator é ele mesmo. O ator/*performer* conhece mediante seu corpo como um todo em ação, em um fluir de emoções, sentimentos e pensamentos, que envolve a acentuação das percepções dos sentidos, a precisão dos movimentos, modulações da voz, ajustes no eixo gravitacional, ajustes no tônus muscular... Assim, para o ator/*performer* o conhecimento da *matéria-prima* equivale ao conhecimento de si mesmo em um processo acentuado pelo envolvimento corporal consciente. É nesse aspecto que se enraíza a singularidade do processo de conhecimento, que para ele implica a criação.

Nesse sentido o *processo solo* não se diferencia de outras modalidades de criação teatral. Porém, configura-se como um contexto que tende a expandir as áreas de conhecimento, a se revelar como um autodesafio que ultrapassa o estritamente artístico, e a gerar um processo de empoderamento do artista, fortalecendo-o ou o constituindo como sujeito/criador.

No intuito de examinar mais detalhadamente as singularidades do *processo solo*, tomo o conceito *autopoiesis*, de Maturana e Varela, pela perspectiva "individualizada" que possibilita, frente à complexidade das interações que caracteriza os processos coletivos. "Poiesis" vincula-se ao ato criativo, *autopoiesis* é autoprodução. Os biólogos definiram os seres vivos como sistemas em constante produção de si mesmos. É a capacidade dos seres vivos de se autoproduzir. Somos sistemas que continuamente nos produzimos a nós mesmos, recompondo nossos componentes desgastados (MARIOTTI, p.71, 2000). Esse processo acontece dentro do indivíduo e em interação com o meio. Nesse sentido, os seres vivos são ao mesmo tempo autônomos e dependentes.

No *processo solo* o ator/*performer* também se autoproduz. Ele adquire e desenvolve novos conhecimentos e habilidades, muda conceitos e perspectivas, mas isso só é possível

graças às interações próprias de todo processo de criação e que não necessariamente são conscientes. Por exemplo, a tradição teatral em que se insere, os conhecimentos e experiências prévias, a própria história, seu cotidiano e as condições de produção teatral que caracterizam o meio. Mas também às interações que estabelece consciente e intencionalmente mediante pesquisas extracênicas, obras de outros artistas e colaborações diversas. Assim, a construção do *solo* implica um processo de conhecimento (*autopoieis*) que se desenvolve enquanto se age (os *procedimentos*), interagindo e decidindo.

A decisão não necessariamente é um rasgo singular do *processo solo*, mas é uma caraterística inerente e fundadora dessa modalidade de criação. Por exemplo, em trabalhos coletivos que supõem processos alimentados e construídos por todos os participantes, a decisão individual se insere no tecido de desejos, decisões e necessidades do grupo. Essas modalidades de criação precisam de propostas, de pontos de vista, de diversidade. Nesse contexto, a decisão individual converte-se em uma imposição, contradizendo o acordo de criação.

Vinculado à decisão, o envolvimento emocional cumpre uma função fundamental no processo de conhecimento ao facilitar sua integração (MORAES, 2002, p.1), pois o pensamento não está desvinculado das emoções. Segundo Maturana o corpo é um todo de sistemas e funções interconectadas. Assim, o racional não pode ser separado do corpo, ao contrário ele se fundamenta nas emoções que

> [...] não são o que correntemente chamamos de sentimento. Do ponto de vista biológico, o que conotamos quando falamos de emoções são disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos. Quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação. (MATURANA, 2002, p.15)

As disposições corporais são as alterações químicas, energéticas e neuronais, que acontecem na interação do organismo com o meio. Elas incidem em todas as ações humanas, incluído o pensamento. Portanto, emoções, ações e pensamento não são funções separadas. Em outras palavras: “O que chamamos de racional é o resultado de nossas percepções. No início, elas surgem como sentimentos e emoções. Só depois é que se transformam em pensamentos, que geram discursos, que por fim são formalizados como conceitos.”(MARIOTTI, 2000, p.346)

3

ATOR/SUJEITO: PROCEDIMENTOS E VOZ

Nas páginas seguintes examino os procedimentos mais recorrentes nos *processos solo* pesquisados e a relação entre sua utilização e a presença da *Voz* do ator na encenação. Pretendo evidenciar qual a relação entre sua escolha, as necessidades que impulsionaram os processos e a presença da *Voz* do ator no *processo solo*. Os procedimentos citados com mais frequência pelos entrevistados e nos próprios diários de bordo são: o "isolamento", o *treinamento, a improvisação, o depoimento pessoal, a pesquisa extracênica, a filmagem* e o *diário de bordo.* Na prática, esses procedimentos não se desenvolvem totalmente separados, ao contrário, realizam-se de modo imbricado. O treinamento envolve improvisação. A improvisação pode partir ou gerar um depoimento pessoal, ou ter como objetivo pesquisar material coletado em pesquisa extracênica. A filmagem pode ser utilizada para registrar improvisações, treinamentos, pesquisas extracênica, para criar material espetacular. Enquanto os diários de bordo vinculam-se a todos os procedimentos utilizados. A separação que aqui faço responde aos objetivos da pesquisa e às limitações da linearidade da escrita. Examino-os de modo separado a fim de facilitar a identificação das dinâmicas neles envolvidas. Em cada caso, revisito o desenvolvimento desses procedimentos na experiência pessoal da construção da *Gota,* procurando os elos entre o "como" se deu sua utilização e as ressonâncias que essa vivência envolveu para mim.

"Isolamento"

Na prática da meditação budista se distingue o isolamento corporal (*kaya-viveka*) do mental (*citta-viveka*). O primeiro, quando mantido por um período prolongado provoca sensação de solidão que facilmente deriva em sentimentos de "vazio e perda". [155] Precisa-se de "paz interior" para experimentá-lo plenamente. O importante é a "atenção plena", "estar totalmente atento a cada passo do caminho, às ações praticadas, sensações e pensamentos", desse modo é possível enfrentar esses sentimentos.

---

[155] Citações tomadas de KHEMA, Ayya. *Todos Nós. Assediados pelo Nascimento, Envelhecimento e Morte* (1987). Disponível em: <http://www.acessoaoinsight.net/arquivo_textos_theravada/todos_nos.php#T8> (Acesso em 22/12/2013)

O isolamento mental é necessário para a prática da meditação, é a condição para realizar a introspecção que possibilita "descobrir as mudanças dentro de si" que a pessoa precisa fazer, isto é, "a autoinvestigação." Não implica rejeição do outro, mas a capacidade de "não ser dependente de aprovação de terceiros" e atingir "independência mental". O "isolamento ideal" é atingido quando a pessoa consegue "operar a partir do próprio centro" inclusive no meio da multidão. O que se procura é uma mente tranquila, que não é perturbada pela "conversa fútil" e não precisa de apoio nenhum, "como uma árvore sólida que não necessita suporte", e desse modo ela consegue realizar o *Dhamma*.[156] A "plena consciência" e a "atenção plena" proporcionam "direção e objetivo". Caso o rumo não esteja claro, a "conversa fútil" reaparece. A consciência e atenção plenas podem ser praticadas mediante ações simples, por exemplo, "aprender algo novo, memorizar uma sentença de *Dhamma*, memorizar uma estrofe de um sutta, um novo *insight* acerca de si mesmo, a compreensão de um aspecto da realidade".[157] Uma prática importante é a renúncia voluntária, graças à qual se conquista a "autoconfiança".

O objetivo do teatro não é o isolamento. É uma arte coletiva que procura o encontro. Contudo o trabalho individual não é totalmente estranho ao ator. É o modo em que muitas vezes elabora/pesquisa/aprimora sua parte dentro de uma produção em grupo, seja a caraterização de uma personagem, uma partitura de movimento, um texto, uma habilidade técnica específica. Portanto supõe elementos concretos sobre os quais é preciso trabalhar em função de um projeto poético definido por outro, trate-se de um grupo ou diretor.

No caso do *processo solo* o "isolamento" aparece como uma condição inerente e um procedimento, dado que gera estados que incidem na criação do ator. Como procedimento ele é voluntário, provisório, parcial e envolve trabalho sobre si. Responde ao impulso de satisfazer uma necessidade que, por alguma razão, não é possível de satisfazer em coletivo e implica a renúncia. Voluntariamente o ator renuncia à presença de outros corpos e à interação, ao olhar e suportes externos. Sustenta-se na experiência e conhecimentos prévios. A "paz interior" não é uma condição, mas o processo poderia ser pensado como a busca dessa paz.

---

[156] *Dhamma* ou *Dharma* é uma palavra com uma ampla abrangência de significados, sendo o mais apontado "os ensinamentos de Buda, a Doutrina, Verdade, Lei", "a verdade sobre o nosso ser". (SILVA, 1999, p.38)
[157] Os *Sutta Nipata* são as escrituras Budistas, cada *sutta* é um verso.

O “isolamento” tende a ser mantido só o tempo necessário para atingir um esclarecimento mínimo do rumo a seguir. O mínimo para visualizar/perceber quais os princípios básicos que norteiam a necessidade, com quem se deseja trabalhar, o que se espera dessas pessoas, como desenvolver o processo. O tempo da autoescuta básica para logo “voltar” ao trabalho coletivo, com uma proposta, ainda vaga, mas que proporciona um solo para desenvolver o caminho para o *solo*.

O que se procura é o afastamento de algum aspecto do teatro, sejam teorias, textos dramáticos, tradições, grupo, projeto poético, estruturas de produção, modos de criação ou outros. O isolamento é parcial, não se procura o afastamento do mundo cotidiano como um ermitão ou monge, mas a autoescuta, a autoinvestigação, a auto-observação relacionada com a necessidade/desejo de criação. É a escuta do centro, da *Voz* do ator. Assim, precisa-se de uma “atenção plena” para não perder o que, nessa circunstância, se produz (processos mentais, organização e articulação de ideias, ações, processos sensíveis, associações). A “atenção plena” e a “plena consciência” são presentes, o aqui e agora da prática do ator, portanto, para ele necessárias. Na solidão do trabalho individual esses estados podem ser percebidos como o terceiro olho, substituto do olhar externo do encenador e/ou como um autocontrole excessivo que dificulta o livre jogo do ator.

Pela renúncia, pela possibilidade de se defrontar com o “vazio”, com as “vozes” da dúvida, pela autodisciplina e a perseverança que requisita, o “isolamento” configura-se também como um “trabalho sobre si”.

O “isolamento” da *Gota*

O “isolamento” durante a construção da *Gota* foi um procedimento dialógico, marcado por tensões entre a necessidade e convicção acerca de sua conveniência e os sentimentos de frustração e imobilidade que provocava. Os diários de bordo têm múltiplos registros nesse sentido e a escrita esteve fortemente associada à condição solitária inicial, compensando temporariamente a ausência de interações.

Foi uma decisão voluntária e, ao mesmo tempo, vinculada às circunstâncias. Respondia a uma necessidade/desejo pessoal, inserido em um contexto: projeto coletivo instigador que foi cancelado, a não coincidência entre colegas com a mesma urgência para desenvolver um processo criativo e a disponibilidade para uma empreitada sem um objetivo claro.

Implicou uma separação do entorno profissional que tinha marcado minha trajetória, garantindo e facilitando uma atividade constante, sem obrigações significativas em relação à gestão e produção do teatro. Um afastamento do "teatro", isto é de dinâmicas de criação, de procedimentos e, sobretudo, dos métodos que tradicionalmente se associam com Stanislavski, utilizados na construção de personagens. Um afastamento das *Vozes* que não a minha, para intentar escutar a própria. Adotado não como negação, mas de modo temporário, com a finalidade de voltar ao "teatro", mas de outro modo e com uma nova bagagem, como de fato está acontecendo com esta pesquisa.

Implicou um processo de conhecimento acerca do processo de criação, particularmente em relação à escrita cênica ou dramaturgia cênica. Não no sentido de desenvolver uma sistematização, mas como uma descoberta experimentada no corpo acerca da complexidade dos procedimentos que envolvem esse tipo de encenação e os desafios que oferece.

Os processos internos desatados no isolamento possibilitaram a autoescuta das questões mobilizadores (estéticas e pessoais) e a autopercepção da dimensão emocional (imbricação do pessoal e o artístico), necessárias para a criação. Ao mesmo tempo significaram um trabalho sobre mim, para suportar a frustração da solidão prolongada de mais e outros processos mentais que, de algum modo, podiam prejudicar a criação. Nesse sentido o isolamento se configurou como uma das provas mais fortes da criação do solo. Um modo de testar e fortalecer minha resistência frente à frustração. Uma prova frente às incertezas, aos riscos, à carência de referentes e de experiência para afrontar a empreitada. Como na jornada do herói, o isolamento foi uma prova, umas das mais intensas, arriscadas e simultaneamente profícuas do percurso da *Gota*.

Contudo, a experiência mais marcante durante o isolamento foi a necessidade do Outro, o desejo da presença de outros corpos, de outras vozes, olhares e Vozes, sem os quais a minha não conseguia "ser".

Treinamento e *Voz*

Nós, atores, utilizamos termos como exercício, aquecimento, treinamento e ensaio para nos referir às práticas que, geralmente, realizamos fora do palco, não à vista do público. O exercício é a prática concreta, que aprendemos e repetimos com objetivos específicos. Pode ser parte do treinamento e do aquecimento, e seus objetivos mudam segundo o contexto. Chamamos de aquecimento às práticas que realizamos com o objetivo de nos preparar para a apresentação ou para o ensaio, portanto depende das exigências da cena e das inclinações de cada ator. Ele pode ter um caráter físico, funcional, lúdico, ritual e/ou espiritual. Ser realizado de modo individual, coletivo ou ambos. Durar alguns minutos, uma hora, às vezes mais. Consistir em ações simples próprias da organização pessoal do ator ou vinculadas à construção das figuras/personagens, por exemplo, o ato de se vestir e maquiar. Em geral, trata-se de uma passagem do cotidiano para a situação de representação. Para alguns artistas o aquecimento abrange também o espaço, como para Erik Lacascade, ator e diretor francês, que afirma: "O aquecimento é associado com o lugar, dado que o lugar onde a gente aquece também é aquecido."[158] (apud MÜLLER, 2007, p.102).

Vinculado aos dois anteriores, o termo treinamento é utilizado para se referir às mais diversas práticas, sob perspectivas e funções distintas. Provavelmente, o único consenso é a convicção sobre a necessidade de praticá-lo. O termo é utilizado nos contextos pedagógico (formação, oficinas, cursos de curta duração), espetacular (visando à encenação de uma obra específica) e da arte do ator (práticas relacionadas com a pesquisa, o aperfeiçoamento e, em geral, a manutenção do ator pronto para a criação). Três contextos distintos e simultaneamente vinculados, como revelam os processos aqui pesquisados, incluída a própria vivência em *processo solo*. De acordo com os objetivos desta pesquisa, abordo o treinamento no fluxo entre

[158] (Trad. TSL). Original: "El calentamiento está asociado al lugar, ya que el lugar donde uno calienta también se calienta".

os contextos espetacular e da arte do ator, concebido como a prática continuada de exercícios diversos visando o desenvolvimento e a pesquisa de princípios da arte do ator.

A ideia da necessidade do ator manter uma prática de pesquisa-experimentação-aprendizado constante, além dos requisitos específicos de cada encenação, é relativamente nova em relação à história do teatro. De fato, a utilização dos termos treinamento e *training* no contexto teatral é recente e sua difusão data a segunda metade do séc. XX, como mostra Josette Féral (2007) ao examinar a origem e passagem de um para outro nos textos dos pesquisadores europeus e estadunidenses.

Com o termo ensaio habitualmente chamamos cada sessão dedicada ao processo de criação/preparação de uma peça. Porém, no teatro contemporâneo, a separação entre treinamento, aquecimento, ensaio e apresentação tende a se diluir. A contaminação do teatro com elementos da *performance* relativiza as fronteiras entre processo e apresentação, expondo cada vez mais o primeiro, ao ponto de "quase" eliminar as diferenças entre os dois. O Théâtre du Soleil, por exemplo, tem realizado espetáculos em que o tempo para se vestir e maquiar cumpre uma aplicabilidade que ultrapassa a funcional. Assim, enquanto o público entra no local de apresentação, os atores vestem-se e se maquiam às vistas dos ingressantes, evitando conversações desnecessárias entre o elenco. Nessa sequência, semelhante a um ritual, efetuam a passagem do cotidiano para o estado criador individual e coletivo necessário para o encontro com o público.

Notamos que o abrir das portas e mostrar ao público momentos distintos do processo contemporaneamente também são acompanhados, às vezes até substituídos, pela difusão de *documentos de processo* na internet ainda anteriormente à apresentação da obra.[159] Os processos em que a dramaturgia é criada em sala de ensaios, por exemplo, os *processos solo*, se caracterizam, particularmente, por essa continuidade própria de uma perspectiva processual.

Retomando o treinamento, os primórdios da ideia da necessidade do ator manter uma prática de pesquisa-experimentação-aprendizado constante, que levaria à paulatina introdução

[159] Neste caso o conceito de *documento de processo* se relativiza. As fotos e/ou vídeos publicados, passam previamente por um processo de escolha, talvez manipulação. Assim, se por um lado registram o processo, por outro tendem a se tornar novas obras.

do termo, encontram-se nas pesquisas de Konstantin Stanislavski (1863-1938) e Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que implicaram colocar o ator no centro das investigações do teatro do século XX. Experimentações vinculadas à função diretor e à encenação em geral também tiveram um papel importante ao longo do século, porém, no ator é que se centram as pesquisas dos mais importantes diretores/pedagogos, que na procura de mudar o teatro, começaram a criar *estratégias* para formar um ator novo.

Stanislavski explora e propõe exercícios visando o caminho para a construção orgânica da personagem, porém seus esforços vão além, visando à formação integral do artista. Toda sua proposta em relação ao ator foi concebida como um trabalho sobre si mesmo, aliás, a tradução literal do livro conhecido como *A preparação do ator* [160] é *O trabalho do ator sobre si mesmo* [161]. O exemplo mais evidente é a importância que Stanislavski dedica à ética e à disciplina do ator, fundamentais para a constituição de relações harmoniosas e respeitosas, necessárias para a criação em coletivo. Maria Ósipovna Knebel (1898-1985), atriz, diretora e professora, discípula do mestre russo, lembra que uma de suas preocupações mais importantes sempre foi a formação de um ator criador, não submisso ao diretor. Assim, no aperfeiçoamento de seus métodos, Stanislavski chega a reconhecer que o "trabalho de mesa",[162] tal e como estava sendo realizado no Teatro de Arte de Moscou, desenvolve no ator uma atitude passiva, pois, "ao invés de procurar ativamente desde o início do trabalho um caminho que lhe aproximasse do papel, confiava no diretor a responsabilidade da criação desse caminho."[163] (KNÉBEL, 2003, p.14) Deste modo, o aporte de Stanislavski ultrapassa a pesquisa e sistematização de exercícios para o

---

[160] Provavelmente o livro mais difundido de Stanislavski.

[161] *Rabota actora nad soboj*. Em *A "verdade" de Stanislavski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra a* construção *da personagem* de CAMARGO, Robson Correa de e MAUCH, Michel. Disponível em: <https://www.academia.edu/193246/A_VERDADE_DE_STANISLAVSKI_E_O_ATOR_CRIADOR_ELOS_PERDIDOS_NA_TRADUCAO_AO_PORTUGUES_DA_OBRA_A_CONSTRUCAO_DA_PERSONAGEM._Michel_Mauch_e_Robson_Correa_de_Camargo> . Acesso em: 01/08/2013.

[162] Também chamado de "ensaio de mesa", o procedimento foi uma "norma de trabalho" (KNÉBEL, 2003, p.13) no Teatro de Arte de Moscou. Atores e diretor, sentavam-se ao redor de uma mesa durante vários dias para ler o texto dramático e escutar o diretor que "explica, relata, seduz, enquanto o ator se adapta as respostas que o diretor-chefe da em seu lugar a todas as perguntas relacionadas com a obra e o papel."(Trad.TSL) Original: "explica, relata, seduce, mientras el actor se adapta a las respuestas que el director-jefe da por él a todas las preguntas relacionadas con la obra y el papel."

[163] (Trad. TSL) Original: "en lugar de buscar activamente desde el comienzo del trabajo un camino que le acercase al papel, encomendaba al director la responsabilidad de la creación de ese camino."

ator, como explica Renato Ferracini, ator e pesquisador do Lume Teatro[164], "A partir do momento em que o pedagogo russo coloca o trabalho sobre si mesmo como condição precedente para o trabalho com a personagem, ele re-inaugura um reinado que tinha se perdido na Commedia Dell'Arte: o ator como senhor do espetáculo."(1999, p.62)

Embora de modo distinto, Meyerhold também desenvolve uma pedagogia dedicada ao ator como indivíduo. Contrário a seu mestre, a personagem não conduz suas investigações, mas o ator, o elemento essencial do teatro, como expressado por ele mesmo: "Mesmo se tirarmos do teatro a palavra, os figurinos, a ribalta, as coxias, o edifício teatral enfim, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continuará sendo o teatro." (Meyerhold apud PICON-VALLIN, 2006, p.54) Sua pesquisa se fundamenta na noção de um ser humano não fragmentado, corpo-mente e emoções conectadas e na valorização da singularidade do sujeito. Se os registros audiovisuais acerca do trabalho físico por ele conduzido dão a impressão de seres privados de humanidade, quase "bonecos", as seguintes palavras proporcionam outra perspectiva, "O mais valioso de um ator é sua individualidade. [...] Eu acho que, no início, cada um possui uma individualidade: nenhuma criança é igual ao outra. Toda educação tende a apagar o individual, mas o ator deve se defender esse nivelamento."[165] (MEYERHOLD, 2008, p.129)

Meyerhold desenvolve uma formação que se caracteriza por um trabalho corporal intenso que combina "diferentes esportes, acrobacia, esgrima, boxe, dança clássica e popular, ginástica rítmica, ginástica em pares"[166] (PICON-VALIN, 2013, p.74). A biomecânica, série de exercícios desenvolvidos conjuntamente com seus ajudantes de laboratório entre 1921 e 22, exige exatidão, controle, força, organização. Os movimentos são desarticulados, evidenciando e precisando seus distintos momentos. Por exemplo, o início e o fim de cada um é marcado com exatidão. O *otkaz* é um pequeno movimento oposto e prévio ao movimento que será realizado,

---

[164] Coletivo teatral brasileiro, com sede em Campinas (SP), fundado a partir de um período (1985-1993) de investigações lideradas por Luís Otávio Burnier (1956-1995). Tem criado mais de 20 obras e mantém 14 em repertório. A partir de 1994 recebe apoio da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas).

[165] (Trad. TSL) Original: "Lo más valioso del actor es su individualidad. […] Yo creo que, al principio, cada uno posee una individualidad: ningún niño se parece a otro. Toda educación tiende a borrar lo individual, pero el actor debe defenderse contra esa nivelación.".

[166] *Revista Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2012/03/SITE-piconvallin_artigo03.pdf> Acesso: 18/12/13.

constitui um impulso para o movimento e, simultaneamente, é um sinal para os outros atores. Essa fragmentação detalhada produz um movimento não realista, desarticulado, altamente organizado, que facilmente sugere a imagem do ator como um corpo-máquina. De fato, Meyerhold "foi acusado de ter 'matado o ator', de ter feito dele um 'boneco'." (PICON-VALLIN, 2006, p.54). Porém, a biomecânica, somada a outros treinamentos permite ao ator realizar um trabalho consciente, ele mesmo organizando detalhadamente seus movimentos e impulsos, enquanto é organizado por essa prática. E, ainda mais, para Meyerhold o ator não podia se contentar com o treinamento de sua musculatura; ao contrário, essa prática "[...] só tem valor se ele o completar por um treinamento verbal e intelectual, se ele cultivar o espírito e, sobretudo, o 'pensamento por imagens' (visuais ou sonoras), se continuar esse 'treinamento' em museus (quadros), concertos, bibliotecas." (PICON-VALLIN, 2006, p.47)

A partir das pesquisas de Stanislavski e Meyerhold o treinamento torna-se uma das grandes questões da arte do ator do século XX, e continua sendo até hoje. Nesse viés, destacam-se os aportes das investigações realizadas pelos artistas do Teatr Laboratorium junto ao seu diretor, Jerzy Grotowski, e pesquisas, registro e difusão realizados pelos atores do Odin Teatret e Eugenio Barba, seu diretor, que não esquecem as fontes das quais eles beberam. Grotowski foi grande conhecedor e admirador do trabalho de Stanislavski e afirmou ter se alimentado de Dalcroze e Delsarte.[167] Barba treinou[168], acompanhou e registrou o trabalho do diretor polonês ainda antes de fundar seu grupo, para posteriormente nutrir-se do teatro oriental. Aliás, o treinamento do ator e em geral o teatro ocidental do séc. XX deve muito às tradições orientais, das quais tomou técnicas cênicas, de artes marciais e meditação. Em geral, buscou uma técnica codificada não sustentada no psicológico.

---

[167] LIMA, Tatiana. 2008, p.132

[168] "Com Eugenio Barba foi diferente. No início dos anos 60 esteve conosco por dois anos. Ele treinou com a gente sem perguntar para que." (Trad. TSL) Zygmunt Molik em entrevista em Noruega, 30/05/1995. Original: "Z Eugeniem Barbą było jeszcze inaczej. Na początku lat 60 był z nami przez dwa lata. Trenował z nami nie pytając, po co." Disponível em: <http://www.grotowski.net/performer/performer-2/jak-przekazywana-jest-tradycja-o-mojej-pracy-z-jerzym-grotowskim> Acesso em: 24/10/2013

Já na segunda metade do séc. XX, no meio da diversidade de práticas e noções acerca do treinamento do ator no ocidente, Josette Féral[169] identifica a presença de princípios recorrentes:

- A necessidade de encontrar um mestre que norteie o processo de treinamento do ator ao longo dos anos. Por sua vez, Yoshi Oida, ator japonês que durante anos tem trabalhado com o diretor Peter Brook, acredita na necessidade de um mestre, mas considera que "A relação exclusiva de um professor com seu aluno não produz nada; encontrar um bom grupo é fundamental."[170] (OIDA, 2007, p.94) O ator polonês Andrzej Seweryn, que trabalhou durante vários anos com Peter Brook, também expressa a conveniência da relação mestre-aluno, porém observa que hoje em dia isso é uma utopia. (SEWERYN, 2007, p.100) Zygmunt Molik, um dos atores do Teatr Laboratorium, concorda com a necessidade de ter um mestre que introduza o ator em seu campo, e logo que o ator tem os fundamentos, torna-se livre para escolher o que quiser, acrescenta.[171]

- A importância de realizar o treinamento de modo continuado ao longo do tempo. Oida compara-o com a meditação: "No treinamento acontece o mesmo que com a meditação: se lhe dedicamos uma hora por dia, não atingimos o seu objetivo, mas se lhe consagramos tempo, o corpo, aos poucos, começa a entender."[172] (OIDA, 2007, p.95)

- O perigo de trabalhar a técnica como um fim em si mesmo e como consequência o ator se tornar em um "'atleta' da cena" (FÉRAL, 2007, p.22).

---

[169] FÉRAL, Josette, 2007, p.13-27

[170] (Trad. TSL) Original: "La relación exclusiva de un maestro con su discípulo no produce nada; encontrar un buen grupo es fundamental."

[171] "Normalmente, cada um precisa de seu próprio mestre, professor ou treinador. É bom se alguém te introduz em um campo, seja qual for. Pode ser teatro, pode ser canto, ópera, ou mesmo de pingue-pongue. Mas quando você já tem a base, você é livre". (Trad. TSL) Original: "Zazwyczaj każdy potrzebuje własnego mistrza, nauczyciela czy trenera. To dobrze, jeśli ktoś wprowadza cię w jakąś dziedzinę – czymkolwiek by ona nie była. Może to być teatr, może być śpiew, opera, czy nawet ping pong. Ale oczywiście, gdy masz już fundamenty, jesteś wolny". Zygmunt Molik, em encontro depois de oficinas em Grenland Friteater em Porsgrunn (Noruega), em 30 de maio de 1995. Disponível em: <http://www.grotowski.net/performer/performer-2/jak-przekazywana-jest-tradycja-o-mojej-pracy-z-jerzym-grotowskim > (Acesso em: 25/10/2013, 14:58).

[172] (Trad. TSL) Original: "En el training sucede lo mismo que con la meditación: si le dedicamos una hora diaria, no alcanzamos su objetivo, pero si le consagramos tiempo, poco a poco el cuerpo comienza a comprender."

- A passagem por distintos momentos ou fases ao longo da prática de treinamento. Por exemplo, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski diferenciam entre uma primeira fase dedicada a aprender e dominar os exercícios, levando em conta seus objetivos e atingindo a maior perfeição. Na segunda fase o ator continua com os mesmos exercícios, mas procura-se que "[...] aumente o desafio e se prove, coloque à prova suas próprias energias dando-lhes forma, modulando-as, controlando-as, deixando-as sair."[173] (Barba apud FÉRAL, 2007, p.25)

- A necessidade de lembrar que o importante não é o exercício, mas o que este provoca. O pesquisador e membro fundador do ISTA (*International School of Theater Anthropology*)[174], Nicola Savarese, aponta para o erro de se considerar o exercício como a chave para o desenvolvimento do ator. Eles são "apenas parte tangível e visível de um processo maior, unitário e indivisível. A qualidade do treinamento depende da atmosfera do trabalho, dos relacionamentos entre indivíduos, da intensidade das situações, das modalidades de vida do grupo."(Savarese *apud* BARBA, 1995, p.250)

- A transição do treinamento coletivo para o individualizado. Esse princípio aparece nos textos de Grotowski. Posteriormente, essa ideia é difundida pelo Odin Teatret. A esse respeito, Eugenio Barba explica que, depois de vários anos de treinar em grupo, "[...] percebemos que o ritmo é diferente para cada indivíduo. Alguns têm um ritmo vital rápido, não no sentido de uma batida regular, mas de variação, pulsação, como o ritmo do coração." (1995, p.244) Essa observação leva-o a propor a prática individualizada de acordo com as singularidades de cada ator.

As pesquisas práticas e teóricas sobre o treinamento mudaram a noção de ator, ampliaram seu campo de ação e possibilitaram sua participação plena no processo de encenação, visto que é um procedimento que possibilita a existência do ser/ator além do espetáculo, implica um trabalho sobre si, e, como instrumento de criação, contribui para o empoderamento do artista frente à sua arte.

---

[173] (Trad. MP) Original: "aumente el desafío y se pruebe, ponga a prueba sus propias energías modelándolas, modulándolas, controlándolas, dejándolas ir."
[174] Criada em 1979 por Eugenio Barba, sediada em Holstebro.

Treino logo existo

O treinamento possibilita a existência do ator fora do tempo de ensaio e de apresentação. É o lugar onde fazemos algo que tem como único objetivo nossa arte e o futuro encontro com o público, seja de modo direto, quando a prática visa uma encenação concreta, ou indireto, por exemplo, quando se trata de pesquisar a utilização dos ásanas da Hatha Yoga para a prática do ator, como fizeram os atores do Teatr Laboratorium com seu diretor. É uma prática que não produz bens materiais, o que lhe assemelha ao jogo, mas requisita do ator uma presença plena, no aqui e agora. O espaço/tempo do treinamento é o lugar do ator como um e múltiplo, onde o ser humano/artista tem o privilégio, e o desafio, de desenvolver o encontro ativo consigo mesmo.

A obra do ator é efêmera, só existe quando o jogo da cena é reativado. Mas nem sempre estamos no palco. Existem períodos de muita atividade e outros, como o momento da maternidade, no caso da mulher, ou durante a elaboração de uma pesquisa como esta, que dificultam a prática artística. Nesses momentos aparece o "buraco da intermitência", o "vazio"[175]. Se a arte do ator é a arte da ação, ele é enquanto faz, isto é, enquanto ensaia e/ou apresenta. O treinamento proporciona-lhe, em tempos "vazios", a sensação de continuidade. É a possibilidade de realizar ações "próprias" de um ator e, desse modo, existir como tal. Simultaneamente, o treinamento é o espaço/tempo da ação expectante. O ator trabalha nele porque pretende, deseja, espera algum dia, o encontro com o público.

Por outro lado, também é certa a importância que tem adquirido esse procedimento ao gerar pesquisas, eventos, oficinas, publicações, discussões e novas propostas, por vezes convertendo o treinamento em um fim em si mesmo. As demonstrações de trabalho, "[...] gênero teatral, meio do caminho entre a situação pedagógica e a performativa" (Francesca Romana Rietti apud CARRERI, 2011, p.207), sugerem esse deslizamento.

Nas demonstrações, criadas e apresentadas por atores em primeira pessoa, convergem aspectos técnicos e princípios de sua arte, mas também a dimensão pessoal desses artistas. Nas explicações, às vezes, surgem comentários relacionados a momentos de vida, interesses,

[175] LACASCADE, 2007, p.103.

desejos artísticos e singularidades de seu corpo/voz. Assim, na convergência entre o pedagógico e o performativo, entre o artístico e o pessoal, a demonstração de trabalho é o espaço/tempo do ator/performer. Um lugar em que o ator existe, além do espetáculo. Um gênero que lhe permite afirmar sua identidade de ser ator, pois não se refere a mais nada do que aos "segredos" de sua arte, neste caso, seu treinamento pessoal. A situação de representação converte a experiência do treinamento, agora organizada e formatada para ser vista, em um contexto em que a *Voz* do ator se manifesta explicitamente em relação à sua arte. Nesse sentido, é muito revelador o depoimento de Julia Varley, acerca do primeiro trabalho *solo* que fez, precisamente uma demonstração de trabalho:

> [...] Eu tinha que ir com alguma coisa, apresentar algo do meu trabalho para não estar aí simplesmente ministrando uma oficina ou falando. Eu acho que é como um cartão de visita, certo? Que a gente utiliza. [...] É como se dissesse: 'Eu também existo por meio de isto e não porque falo, porque faço a festa, por que... ' É uma necessidade de estar presente através do ofício. Assim, a minha ideia era que eu iria preparar uma demonstração de trabalho. [176]

Impõe-se assim, o processual ao espetáculo, o performativo à ilusão, o performer ao ator.

A yoga do ator

Além dos exercícios específicos, dos desafios e das pesquisas durante o treinamento, o ator realiza um trabalho sobre si mesmo, que envolve um processo de autoconhecimento, necessário para ir ao encontro do outro. Evidentemente isso se vincula à natureza das práticas realizadas e ao "como".

O treinamento pode ser realizado de modo coletivo ou individual. O coletivo pode ser conduzido por um diretor ou um especialista em uma técnica específica, mas também pode estar sob a responsabilidade dos atores, segundo suas especialidades. A prática individual pode

[176] (Trad. TSL) Informação oral. Original: "[…] yo tenía que ir con algo, presentar algo de mi trabajo para no estar ahí simplemente haciendo un taller o hablando. Quería como… Creo que muchas veces es como un cartón de visita, ¿no? Que uno utiliza. […] Es como para decir: 'Yo existo también a través de esto y no porque hablo, porque hago la fiesta, porque…' Es una necesidad de estar presente a través del oficio. Entonces mi idea era que iba a preparar una demostración de trabajo […]" (Julia Varley em entrevista piloto realizada em 22/11/2010, Brasília).

ser desenvolvida em coletivo e/ou em solitário. No primeiro caso o grupo de atores realiza seus exercícios no mesmo espaço/tempo, embora cada um desenvolva seu trabalho individualmente. A presença dos colegas pode influenciar os atores e se tornar um estímulo para vencer o cansaço e/ou para desenvolver uma pesquisa, como acontecera a Roberta Carreri:

> Eu me cansava, sentia haver atingido o meu limite e era tentada a ceder ao desejo de parar. Nesse ponto eu me perguntava: o que existe além do cansaço, para além de meus limites imediatos? [...] A presença de Eugenio na sala [...] e a dos companheiros, com seu exemplo, me ajudaram por anos a explorar essa possibilidade. (2011, p.83)

A prática individualizada em espaço/tempo partilhado implica liberdade e responsabilidade individual, como explica Julia Varley, ao lembrar essa fase no Odin: "o caminho de crescimento, a escolha dos exercícios e do ritmo a seguir pertencia a cada um." (2010, p.82), enquanto o acompanhamento coletivo fornece um estímulo. Nesse contexto cada um percebe o trabalho dos outros, embora se ocupe do próprio. O espaço transforma-se, a energia é movimentada pelo empenho de cada um que, pelo *princípio da recursividade*, é, por ela, transformado. A coincidência espaço/tempo contribui também para a permanência e autodisciplina. Assim, marcar coletivamente um horário e um lugar para treinar, mesmo que de modo individual, constitui um compromisso consigo mesmo e com o grupo. Esse modo de treinar envolve também outras vantagens, por exemplo, a possibilidade de solicitar ajuda prática, retorno verbal, registro (filmagem, gravação de áudio, escrita de sequências) ou de combinar um treinamento coletivo e individual.

O treinamento solitário radicaliza as circunstâncias anteriores. Liberdade e responsabilidade totais, mas nenhum ponto de apoio externo. Portanto, o ator deve encontrar as estratégias internas e externas para se sustentar na solidão da prática diária. O trabalho com objetos e a música constituem possibilidades para sobreviver à situação. Acerca dos objetos, Varley elucida: "[...] faziam-me companhia quando trabalhava sozinha, sem um colega com quem dialogar ou mestre que me observasse [...]" e acrescenta: "A música foi outro apoio para vencer a solidão e ter um parceiro com o qual pudesse interagir." (2010, p.81)

Manter, de modo prolongado, uma prática individual e solitária, altamente envolvente, sempre desafiadora, exige perseverança e estratégias para permanecer, já que essa circunstância facilmente provoca cansaço, monotonia, dúvidas e enfraquecimento das motivações. Paradoxalmente, é justamente por isso, que permite "superar os próprios limites" (VARLEY, 2010, p.87), desenvolver uma "força de vontade" (CARRERI, 2011, p.85), adquirir "segurança em si mesmo" (CARRERI, 2011, p.48), ensina a "estar presente" (CARRERI, 2011, p.98). A experiência com o cansaço leva Carreri a afirmar, "Com o tempo e a experiência, compreendi que o treinamento físico é, na verdade, um treinamento mental." (2011, p.83) Na solidão do treinamento individualizado, desenvolver um trabalho pessoal envolve um processo de pesquisa a partir de e para si, portanto singular. Assim, cada um deverá encontrar seu caminho, isto é, "aprender a aprender". A esse respeito, Carreri afirma: "A meu ver, uma das funções essenciais do treinamento é a de não nos permitir perder a capacidade de aprender." (2011, p.85)

O treinamento individualizado implica uma atitude ativa constante. No coletivo é possível "entregar-se" às propostas de quem conduz, à energia do grupo, às ideias dos companheiros. No treinamento solitário, tudo depende do indivíduo: a escolha dos exercícios, a ordem a seguir, o nível de exigência no desempenho, o objetivo do treinamento, o tempo de trabalho com cada exercício. A passividade é seu oposto. E supõe que o indivíduo tem as bases suficientes para se defrontar com esse desafio enquanto proporciona as condições necessárias para seu desenvolvimento pessoal. Nesse sentido, o treinamento individual em solitário é o contexto adequado para transitar do "aprender", no sentido passivo de receber, para o "aprender a aprender", como expressado por Barba em *A Arte Secreta do Ator*.

O trabalho sobre si mesmo, que o treinamento individualizado possibilita, decorre também dos "perigos" que este envolve, por exemplo, a construção de "clichês" e o abandono ao "piloto automático", a tendência de ficar fechado em si mesmo e a se entregar ao "falso sucesso". Carreri, ao perceber que realizava seus exercícios automaticamente, isto é, com a mente ocupada em outros assuntos enquanto reproduzia os clichês por ela mesma criados no decorrer dos anos, decide mudar seu trabalho, pois, explica a atriz, "[...] no terreno mesmo do treinamento, eu tinha a possibilidade de buscar novos modos de obrigar a minha mente a

dançar com o meu corpo, e vice-versa" (2011, p.87) Atuar seguindo o "piloto automático" é um dos constantes perigos do ator, pela "repetição" do ato cênico. A repetição automática de ações atenta contra a felicidade e realização não só do ator, mas do ser humano em geral. Assim, identificar os automatismos e criar uma estratégia para abandoná-los, transcende as necessidades da cena e contribui para o processo de autoconhecimento do sujeito. Nesse sentido, como sugere Varley, o treinamento se assemelha à meditação ativa. B. K. S. Iyengar,[177] reconhecido como um dos grandes mestres da yoga, define esse tipo de meditação como "[…] um movimento dinâmico no corpo que envolve a mente e o si mesmo. Quando uma pessoa se integra totalmente, não havendo diferença entre o corpo, a mente e eu, é meditação ativa." [178] (IYENGAR, 2008, p.304)

Assim, o treinamento implica, para o ator, lidar consigo mesmo como um todo. E isso é especialmente patente no caso da prática individual e solitária. Consequentemente, acaba se assemelhando à prática da yoga, pois como esta, requer de quem a pratica "[...] disposição de pensar por si mesmo, de observar e corrigir, de superar eventuais contratempos. Exige honestidade, aplicação constante [...]" (IYENGAR, 2007, p.22) A comparação que De Marinis[179] faz entre o trabalho de Grotowski e a yoga, guardadas as diferenças, é valida para a prática do treinamento individual realizada ao longo do tempo. A prática do treinamento é a yoga do ator.

Conhecimento que emancipa

O treinamento, seja coletivo ou individual, é um instrumento desenvolvido e radicado no corpo. Ele é "objetivo": estruturado por exercícios e sequências concretas, composto por um

---

[177] Bellur Krishnamachar Sundararaja Iyengar, nascido em 1918, fundador do Iyengar Yoga.

[178] Original: "[…] un movimiento dinámico en el cuerpo que implica a la mente y el sí-mismo. Cuando una persona se integra por completo, sin que exista diferencia entre cuerpo, mente y sí-mismo, es meditación activa." (Trad. TSL)

[179] Marco de Marinis afirma: "O elemento de continuidade mais importante é o conceito stanislavskiano de trabalho do indivíduo sobre si mesmo, fio condutor dos diferentes momentos do trabalho de Grotowski e que temos definimos como o desenvolvimento de uma 'yoga' do ator (uma yoga construída a partir do saber profissional do ator." (2004, p.39). (Trad. TSL) Original: "El elemento de continuidad más importante es el concepto stanislavskiano del trabajo del individuo sobre sí mismo, hilo conductor de los diferentes momentos del trabajo de Grotowski y que hemos definido como la elaboración de un 'yoga' del actor (un yoga construido a partir del saber profesional del actor."

léxico (próprio, recriado e/ou herdado) para nomear as práticas[180], por princípios técnicos e éticos e por estratégias de trabalho que podem ser repetidas, mas também reorganizadas e radicalmente transformadas. É um conhecimento alojado no corpo do ator e que pode ser transmitido, abrindo, para esse artista, um espaço de atuação e pesquisa. Esse caráter "próprio" do treinamento se evidencia na trajetória de vários atores do Teatr Laboratorium. Depois que Jerzy Grotowski, diretor e líder dessa organização polaca, decidira abandonar o teatro como espetáculo e até dissolver o grupo, a maior parte dos atores continuou ministrando oficinas dentro e fora da Polônia. Ryszard Cieślak, por exemplo, acompanhou Grotowski durante alguns anos em suas palestras pelo mundo, realizando demonstrações e também participando das pesquisas parateatrais. Quando Grotowski decidiu prescindir dele em suas pesquisas, Cieślak continuou ativo ministrando oficinas, cursos e estágios na Europa e nos Estados Unidos da América do Norte, onde participou do filme *Body Speaks* (1975, dir. John Musilli), em que é entrevistado acerca do treinamento desenvolvido no Laboratorium e comenta fragmentos do documentário *Training at Grotowski's Laboratorium in Wrocław*.[181]

Mediante o treinamento o ator pode adquirir habilidades, desenvolvê-las, criar novos desafios e instrumentos de trabalho (princípios), pesquisar e manter um estado de disponibilidade para a criação. Se por um lado é uma necessidade, como explicara Cieślak na entrevista antes citada, "Para os atores o corpo é como um instrumento [...]. Se eu quiser dizer que meu corpo é meu instrumento para a atuação, eu devo preparar o corpo, eu tenho que treinar. Eu não posso acreditar apenas no talento, em algo que cairá do céu"[182], também é uma possibilidade. A possibilidade de ser e criar, sem "depender" do autor, nem do diretor. Um meio que nos outorga autonomia, como expressa Julia Varley, "O training é o tempo de minha autonomia". (2010, p.78) Nele, o ator tem a liberdade de decidir e escolher seguindo unicamente as necessidades e interesses pessoais, como manifesta a mesma atriz. Para ela, o treinamento "É o interstício de independência do diretor e dos interesses e objetivos que

---

[180] Julia Varley e Roberta Carreri explicam as experiências que as levaram a elaborar um léxico mediante o qual pudessem nomear o trabalho desenvolvido e simultaneamente partilhá-lo em situações pedagógicas.

[181] Documentário filmado no Odin Teatret (Holstebro, Dinamarca), que apresenta a Cieślak transmitindo seu treinamento a atores dinamarqueses em 1972.

[182] Original: "For the actors body, it is as instrument […]. If I would like to say that my body is my instrument for acting I have to prepare the body, I have to train. I can not believe only on talent, on something which would come from air" (Tomado de entrevista registrada em *Body Speaks*, 1975). (Trad. TSL)

prevalecem naquele momento no Odin Teatret." (p.77) Vale esclarecer que autonomia não implica auto-suficiência, pois "nunca se pode fazer uma coisa isolada" [183]. A prática de um treinamento individual e solitário, por exemplo, depende de conhecimentos e experiências prévias adquiridas com/de outros e de uma estrutura de grupo e/ou pessoal que garantem o tempo e o espaço adequado, enquanto se realiza uma prática que não proporciona uma retribuição econômica.

Treinamento/criação

O ser humano é um e múltiplo. Um todo composto de dimensões e sistemas interligados. Nossas emoções resultam das alterações químicas, energéticas e neuronais que acontecem na interação do organismo com o meio. Elas incidem em todas as ações humanas, incluído o pensamento. Portanto, emoções, ações e pensamento não são funções separadas, ao contrário, "todo sistema racional tem um fundamento emocional." (MATURANA, 2002, p.15) Essa conexão foi observada por Stanislavski, ao explicar o caráter psicofísico das ações identificando o fenômeno da memória sensorial, e na sua proposta final, do método das ações físicas. Também por Meyerhold, que muda radicalmente o procedimento inicial de seu mestre, ao partir do corpo, isto é de fora para dentro, como uma estratégia para dominar os excessos da emoção. O conhecimento dessas conexões está no cerne das pesquisas da arte do ator no ocidente.

As alterações químicas, energéticas e neuronais que acontecem durante o treinamento, produto da atividade do ator em interação com o meio (espaço, objetos, som, outros atores), mudam nossas emoções, promovem associações e produzem um corpo visivelmente "distinto". De modo semelhante, se sucede com acrobatas ou esportistas. De fato, alguns treinamentos têm como propósito, mediante a exaustão, o desbloqueio de condicionamentos sociais, e, desse modo, permitem o aparecimento de manifestações de nossa natureza multidimensional; isto é, nossas conexões primordiais com a natureza, com nosso homo *demens*/*ludens*, com as memórias biográficas, as imagens arquetípicas. Grotowski, por exemplo, insistiu no

[183] MARIOTTI, Humberto. *Complexidade e pensamento complexo*. (Texto Introdutório) Faz parte, com modificações, de *As paixões do ego* do mesmo autor. Disponível em: http://www.geocities.com/pluriversu/introdut.html

aproveitamento de estados extremos como o *esgotamento* e o *risco* como meio para alcançar a "organicidade". Sob a influência de Grotowski, Luís Otávio Burnier, trabalhou com o Teatro Lume o *treinamento energético*, uma prática física intensa e ininterrupta (Burnier *apud*, FERRACINI, 2000, p.94) que, mediante o esgotamento, pretende "... provocar um 'expurgo' de suas [do ator] energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas." (BURNIER, 2009, p.27). As mudanças energéticas atingidas mediante o cansaço extremo geram estados propícios à criação, estimulando, desse modo, o fluxo de propostas "desconhecidas", enraizadas na natureza singular de cada ator. Mas a fadiga não é o único meio possível para atingir uma disposição criadora. A interação com os colegas, quando realizada em coletivo, com o espaço, os objetos (em caso de treinamentos que se utilizam de objetos, por exemplo, os bastões) e o som/música também estimulam a elaboração espontânea de associações. A improvisação e o jogo, que em determinados momentos fazem parte do treinamento, e às vezes são até considerados como parte deste, também contribuem no desenvolvimento de associações e fluxos energéticos distintos daqueles do cotidiano.

Assim, seja pelo cansaço, pela repetição, pelas ondas sonoras, pela liberdade que outorgam a improvisação e o jogo, ou tudo isso junto, a prática do treinamento torna e revela o ator como fonte de criação. As mudanças energéticas e as associações geram materiais que podem ser armazenados para posteriormente se converterem em matéria-prima de processos de encenação, trate-se de ideias concretas, por exemplo, uma imagem/objeto/texto "matriz" que permitem o desenvolvimento de um conjunto de movimentos, ações, pesquisas, ou de "achados" técnicos que, integrados pelo ator em seu corpo, são incorporados em processos futuros.

Dessa forma, a prática continuada do treinamento é um espaço/tempo de perguntas, que não se fecham com respostas definitivas, ao contrário, são geradoras de um movimento de possíveis respostas e novos questionamentos. São perguntas recorrentes acerca da ação: o quê, o porquê, para que, como, quanto, até onde. Perguntas sobre o próprio desempenho: o que posso fazer, o que não sei fazer, o que faço facilmente, o que faço com muito esforço. Constantes autoavaliações e diálogos consigo mesmo. A atenção do ator precisa estar focada na

ação corporal e nos movimentos internos que esta lhe provoca (mecanismos de resistência, sensações de sucesso, esgotamento, monotonia, dúvidas, confusão, associações). E isto supõe um sujeito que toma decisões, cria alternativas, transforma aprendizados prévios. A prática modifica a relação entre o ator e sua arte, gerando um processo de empoderamento: o ator "se conhece", sabe-se capaz e se sabe fonte de criação, reconhecendo em si a existência de possibilidades para a construção da encenação. Desse modo, o treinamento revela-se como um instrumento que contribui à inserção do ator no processo de encenação como um criador pleno, mas não a garante, pois a presença da *Voz* do ator vincula-se à complexidade das interações dos processos coletivos, inserida em estruturas de produção e sob a influência de tendências artísticas que caracterizam o entorno.

Nos últimos anos, a noção de treinamento como uma prática continuada de exercícios intensos, executados durante horas, herança "simplificada" das experiências do Teatr Laboratorium e do Odin Teatret, está sendo relativizada. A influência da arte da *performance* e em geral da expansão do *paradigma da complexidade* se manifesta na consideração e incorporação de outras perspectivas. Por exemplo, no teatro Malayerba do Equador, atores com trajetória em treinamentos rigorosos, encontraram outros caminhos para sua criação. Santiago Villacís "Considera o trabalho de treinamento como fundamental para o ator, mas na atualidade compreende que sua natureza trabalha a partir das ideias e é esse mundo que gostaria de priorizar." (TORAL, 2010, p.70-71). Daysi Sánchez, a partir do processo de *A Moça dos livros usados* (2003), deixou completamente o treinamento: "Sua concepção de treinamento de ator ampliou-se para a busca de outros mecanismos [...]. Ela se reconhece agora em um momento de reconstrução. Sua prática é sistematizar e organizar todos seus diários de trabalho levados desde que cursou o Laboratório Malayerba." (TORAL, 2010, p.73) Para Mamoud Saïd, ator e diretor que trabalhou no Théâtre du Soleil, os "lavores" que habitualmente realizam os atores nesse grupo, por exemplo, trabalhos de manutenção na cozinha, preparativos para receber o público e outros vinculados com o figurino e administração "[...] cumprem uma função de training, tanto físico quanto mental, porque provam a coesão do grupo, consolidam o sentimento de pertença à mesma aventura, comprometem para o esforço, a humildade,

valorizam revelam tal sensibilidade”[184] (Saïd apud LABROUCHE, 2007, p.85-86). Para Eric Lacascade, “o *training* é tanto aquecimento, treinamento e desenvolvimento das capacidades sutis do ator”[185] (2007, p.103) e “Mesmo sem um *training* físico preciso antes da apresentação, toda jornada do ator é *training* [...] A jornada do ator que atua é um *training* mental e psíquico.” [186] (p.101) O pesquisador, ator e diretor brasileiro, Daniel Reis Pla, contrário à supervalorização da técnica, “propõe explorar algumas das perspectivas que os estudos sobre a meditação budista podem trazer para o pensamento acerca do treinamento de atores como prática de formação” (2010, p.xi). Enquanto o pesquisador Cassiano Sydow Quilici, interessado no treinamento do ator/performer, examina as práticas de Marina Abramović e identifica

> [...] práticas ascéticas encontradas em diversas tradições e reinventadas por ela. Testes de resistência física, tolerância da dor, mudança dos hábitos alimentares, do sono, da sexualidade, exercícios de silêncio, práticas que colocam a performer em situações limite e que por isso mesmo poderiam fazer emergir uma nova qualidade de consciência e de comunicação. Ao mesmo tempo, tais práticas de treinamento têm uma espécie de continuidade na própria performance. Elas preparam o artista para uma situação de apresentação que intensificará o próprio processo do treinamento.[187]

Finalmente, me parece importante lembrar que o surgimento da noção de treinamento responde à introdução da atitude de pesquisa que caracteriza as transformações do teatro do século XX e se desenvolve a partir de necessidades estéticas e pedagógicas, em momentos específicos de artistas e grupos em diálogo com tendências artísticas. Assim, cada noção de treinamento, e a ideia de sua necessidade, vinculam-se a projetos poéticos, mas também à vida de um grupo e de artistas singulares. Portanto, a decisão de optar por essa prática não deveria obedecer a uma decisão “vazia”, produto de uma “cópia” mecânica ou sustentada em argumentos estritamente racionais. É conveniente “escutar” qual é a necessidade desse grupo

---

[184] (Trad. TSL) Original: “[...] cumplen una función de training tanto físico como mental, porque prueban la cohesión del grupo, consolidan el sentimiento de pertenencia a una misma aventura, comprometen al esfuerzo, a la humildad, valorizan o revelan, tal sensibilidad.”

[185] (Trad.TSL) Original: “el *training* es a la vez calentamiento, entrenamiento y desarrollo de las capacidades sutiles del actor”

[186] (Trad. TSL) Original: "Aun sin un training físico preciso antes de la repesentación, toda la joranda del actor es training. [...] La jornada entera del actor es un training mental y psíquico.

[187] QUILICI, Cassiano, 2008. V Congresso Abrace. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cassiano%20Sydow%20Quilici%20-%20O%20treinamento%20do%20ator-performer%20e%20a%20inquietude%20de%20si.pdf>

ou artista nesse momento, e a partir disso, escolher e/ou criar as práticas de treinamento necessárias.

Treinar ou criar? O treinamento no percurso da *Gota*

A tendência geral ao longo de todo o processo de *Gota* foi o treinamento realizado de individualmente e em solitário. Porém, mesmo durante a dinâmica *solo*, aconteceram várias tentativas de partilhar a prática de treinamento. Frequentemente, elas se misturaram com a procura por conhecimentos específicos. Por exemplo, o encontro com Marco Naranjo: "Hoy retomé el entrenamiento pero en grupo: Lili Biamonte, Luchy e yo con Marco Naranjo. Quedamos de hacer, por ahora, dos sesiones de trueque. El nos enseña de música y nosotras de teatro."(D2, 23/07/2007). Um mês depois aparece o registro de outra tentativa,

> Hoje me encontrei com Madelaine[188]. Ela me ensinou alguns exercícios aprendidos recentemente numa oficina que recebeu na UNA[189], e depois eu lhe ensinei alguns passos aprendidos na Dinamarca com A. Wolf [190] [...]. Ela estava entusiasmada, a vi se divertir, desfrutar... eu também curti. Espero que volte a participar... Sempre espero que alguém mais participe. (D3, 24/08/2007)[191]

Porém, a colega teve uma lesão no joelho, impedindo-lhe de participar de mais treinamentos conjuntos. Posteriormente houve outros treinamentos partilhados, mas sempre com objetivos em curto prazo, por exemplo, os realizados com Gina Monge[192], que partilhou conosco seus conhecimentos em relação à voz (Luisa Pérez[193] e eu) em janeiro de 2008 e, um ano depois, desta vez com a dupla Grettel-Tatiana, participou de improvisações.[194]

---

[188] Madelaine Martínez, atriz, locutora e professora de voz. Ministra disciplinas de voz em várias instituições públicas e privadas.

[189] *Universidad Nacional* (Universidade Nacional), instituição pública que conta com curso de Artes Cênicas. Nesse momento Madelaine era professora nesse departamento.

[190] Ana Wolf, atriz argentina.

[191] Trad. MPS. Original: Hoy me encontré con Madelaine. Ella me enseñó ciertos ejercicios aprendidos recientemente en un taller que recibió en la UNA, y luego yo le enseñé algunos pasos aprendidos en Dinamarca con A. Wolf. […] Ella estaba entusiasmada, la vi divertirse, gozar… yo también la pasé bien. Espero que vuelva a apuntarse… Siempre espero que alguien más se apunte. (D3, 24/08/2007)

[192] Atriz e diretora costarriquenha que, nesse momento, realizava seus estudos de Mestrado na ECA/USP. Atualmente é Doutora em Artes Cênicas pela mesma instituição.

[193] Atriz e diretora costarriquenha. Professora na EAD/UCR.

[194] Registrado em D5, 16/01/2009 e 22/01/2009.

A despeito da tendência do treinamento solitário, os registros mostram como, segundo a dinâmica do processo, surgem variantes. Antes de continuar, faz-se necessário distinguir entre a dupla Mariela-Tatiana e a dupla Grettel-Tatiana.[195] A primeira realizou encontros antes do grupo ter se organizado durante o segundo ano de trabalho, e foi simultânea com a dinâmica *solo* e, inicialmente, Enquanto a segunda iniciou os encontros em 2009, uma vez constituída a equipe de artistas. É simultânea com a dinâmica *solo*-coletivo e visa a conceptualização da encenação e a organização da dramaturgia. Na dupla Mariela-Tatiana os encontros, mais do que constituir uma prática de treinamento, implicaram a experiência de "ensinar", dado que esse foi, inicialmente, o pedido de Mariela. Rapidamente, no entanto, a vivência se transformou, para mim, em aprendizagem, como explico adiante ao abordar a improvisação. Já na dupla Grettel-Tatiana, o treinamento implicou me colocar no lugar de quem "aprende".

Quando a dinâmica *solo*-coletivo vai se impondo, o treinamento individual, aos poucos, vai se encurtando, por causa das prioridades que caracterizavam aquele momento do processo (produção e encenação/dramaturgia). Assim, nos últimos três meses tratava-se de um aquecimento, uma preparação rápida para o trabalho, como ficou registrado neste dia: "Bem, depois de alongar um pouco, algo de voz, pouquinho sapateado, 2 min. (não seguidos) de dança do vento e diagonais em quadripedia, fiz o que me propus." (D7, 10/08/2009)[196] No coletivo, mais do que treinamento, realizávamos práticas com o objetivo de atingir uma sintonia de grupo e criar condições para que a equipe de artistas pudesse participar da obra.[197] Essas experiências foram conduzidas pela diretora.[198]

Retomando o treinamento individual em solitário, as práticas anotadas evidenciam um conhecimento diverso acumulado ao longo dos anos. Aparecem exercícios tomados de técnicas diversas, por exemplo: yoga, método Tadashi Suzuki, sapateado flamengo, biomecânica, Étienne

---

[195] Os encontros realizados com colegas colaboradores não tiveram a improvisação como objetivo, portanto não são examinados aqui.

[196] Trad. MPS. Original: "Bien, luego de estirar un poco, algo de voz, poquito zapateado, 2 min (no seguidos) de danza del viento y diagonales en cuadripedia, hice lo que me propuse." (D7, 10/08/2009)

[197] Nem o músico, nem os artistas visuais tinham experiências de trabalho com seus corpos. Nenhum deles praticava sequer um esporte.

[198] Essas experiências foram realizadas no espaço de encenação durante as últimas semanas de trabalho coletivo, ou seja, quando o volume do trabalho foi maior e ainda estávamos tecendo a dramaturgia/encenação, o que dificultou os registros nos diários de bordo.

Decroux, dança contemporânea, exercícios com bastões, e outros. Nenhum deles foi aprendido na faculdade. Evidentemente, tratando-se de práticas mais recentes, estariam mais "frescas" no corpo. Contudo, considero que a "ausência"[199] de técnicas aprendidas durante meus anos de aprendizado inicial relaciona-se, também, com o tipo de formação que minha geração recebeu, como várias posteriores, e cujos fundamentos permanecem nos programas de formação teatral dos quais se utilizam ainda na Costa Rica, isto é, a interpretação de personagens de texto dramático de autor como o grande objetivo do ator.

A diversidade de práticas foi acentuada pelas oficinas realizadas simultaneamente. (Durante o processo de *Gota* participei de nove oficinas[200], além dos breves encontros com colegas que partilharam comigo seus conhecimentos.[201]) Os diários de bordo guardam registros da incorporação de exercícios tomados dessas experiências. Como aconteceu em fevereiro de 2007, "Depois do Transit 5 Festival... Volto a tr4einar. Recordo o que tinha do flamengo (a grosso modo) e depois os passos da Técnica de Tadashi Suzuki (os pés) que aprendi com A. Wolf [...] E os da oficina de Clerk..." (D2, 13/02/2007).[202] Poucos dias depois do encontro com Gina Monge, registrei: "Recuperei, quase tudo o que fazia no treinamento e acrescentei – provei algumas coisas que vimos com Gina, sobre tudo sons." (D3, 07/01/2008)[203] Depois da oficina com Maria Falkembauch, com quem trabalhamos princípios do movimento de Laban, escrevi: "Alonguei um pouquinho [...] depois procedi com Laban. Respiracao – centro do corpo – coluna

---

[199] Em termos técnicos reconheço a permanência de princípios aprendidos nas disciplinas focadas no corpo ("Expresión Corporal"). Evidentemente não seria possível iniciar o processo de *Gota* sem o conhecimento dos princípios da ação, recebidos durante os primeiros anos de formação e afiançados ao longo da minha trajetória de atriz e professora.

[200] Com Ana Wolf (Técnicas de Tadashi Suzuki: janeiro 2007), Claire Heggen e Helen Chadwik (*Movement and song*: janeiro 2007), Felisberto Sabino (Dramaturgia contemporânea: uma experiência a partir do corpo e da máscara, fevereiro 2007), Ivonne Durán (dança contemporânea: setembro 2007), Maria Falkembauch (Dramaturgia do corpo -princípios de Laban: janeiro 2008), Antônio Januzelli (Presença & Transfiguração, fevereiro 2008), Katarzyna Bartoszek (Rítmica: agosto-setembro-outubro-novembro 2008), Carlos Simioni (Voz: novembro 2008), Rafael López (Voz: novembro2008).

[201] Milena Picado (sapateado flamengo: 2007), Marco Naranjo (rítmica: 2007), Gina Monge (voz: janeiro 2008), Esteban Pardo (malabares: novembro 2007).

[202] Trad. MPS. Original: "Después del Transit 5 Festival... Regreso a entrenar. Recuerdo lo que tenía del flamenco (a grosso modo) y luego los passos de la Técnica de Tadashi Suzuki (los pies) que aprendí con A. Wolf. […] Y los del taller de Clerk…" (D2, 13/02/2007).

[203] Trad. MPS. Original: "Recuperé, casi todo lo que hacía en entrenamiento y añadí-probé algunas cosas que vimos con Gina, sobre todo sonidos." (D3, 07/01/2008)

– ar – movimento – relacao + articulações e depois direções...” (D4, 12/02/2008).[204] Também aparecem anotações da incorporação de exercícios aprendidos na oficina de rítmica, por exemplo, “...hoje me propus trabalhar a sequência aquática e os ritmos que trabalhamos ontem no treinamento del Rítmica. Específicamente o compasso de 12 que fizemos com O Dragão.” (D5, 09/09/2008)[205] Depois do primeiro ensaio com Grettel, anotei: “Partimos do inicio da oficina com Simioni: o desequilibrio, o abismo, a beira [...] Exploramos outros exercícios para sentir o ‘centro’ e brincamos com abismos reais (com cadeiras e com a torre no pátio). (D5, 09/01/2009) [206] [207]

A despeito da diversidade de práticas e a constante incorporação de exercícios, com certa tendência à somatória, percebo também a presença de critérios, embora nem sempre conscientes, como no caso dos exercícios que têm como foco os pés. O porquê da combinação de sapateados flamengos com os passos da Técnica Suzuki e aqueles do repertório da dançarina Claire Heggen não é claro para mim. Mas percebo que tem alguma conexão com as sementes.[208] A introdução dos exercícios de voz se deve a frágil formação que eu tinha nesse campo. Nesse sentido, uma listagem de exercícios no primeiro ano me fez escrever, “O mais evidente é que não há nada sobre a voz... ☹ Assim que…?”(D2, 05/06/2007).[209] No decorrer do processo também percebi que necessitava aumentar a resistência muscular, consequentemente decidi, incorporar exercícios aprendidos em oficina de biomecânica e, a caminho do ensaio, passar pela academia para fazer musculação.

A incorporação de exercícios não foi mecânica, por exemplo, os sapateados de flamengo foram adaptados às minhas necessidades: tirei os sapatos[210], adicionei movimentos de braços que não pertenciam ao flamenco, e voz, explorando mudanças de sentido nos percursos,

---

[204] Trad. MPS. Original: “Estiré poquito [...] Luego procedí con ‘Laban’. Respiración – centro del cuerpo – columna – aire – movimiento – relación ÷ articulaciones y luego direcciones…” (D4, 12/02/2008).
[205] Trad. MPS. Original: “…hoy me propuse trabajar la secuencia acuática y los ritmos q’trabajamos ayer en el entrenamiento de Rítmica. Específicamente el compás de 12 que hicimos con El Dragón.” (D5, 09/09/2008).
[206] Grettel Méndez também tinha participado da oficina com Simioni.
[207] Trad. MPS. Original: “Partimos del inicio del taller con Simioni: el desequilibrio, el abismo, el borde […] Exploramos otros ejercicios para sentir el ‘centro’ y jugamos con abismos reales (con sillas y con la torre en el patio)” (D5, 09/01/2009).
[208] Talvez fosse isso o que percebeu Ofir Leon na primeira sequência que lhe mostrei.
[209] Trad. MPS. Original: “Lo más evidente es que no hay nada sobre la voz...☹ ¿Asi que...?” (D2, 05/06/2007).
[210] A necessidade de não estragar o chão de madeira do cenário também incidiu nessa decisão.

misturando com deslocamentos da técnica de Suzuki. A partir da oficina de rítmica criei exercícios que me permitiam trabalhar sobre a presença, a voz e os ritmos, por exemplo,

> Para o treinamento tive a ideia de um exercício novo: com os compassos em 1 respiro, 2-3 e 4 caminho abrindo os bracos e extraindo vogais, preenchendo o espaco. Em 4/4. Em c/compasso uma vogal, mas também uma vogal em 2 compassos. Gosto porque além da voz se trabalha presenca, projeção total e concentracao (tempo). (D3, 01/11/2007) [211]

Explorei muitas opções, mas não posso afirmar que tenha me aprofundado em nenhuma. Não construí um treinamento codificado, nem me tornei especialista em alguma técnica. Um olhar em retrospectiva me faz considerar àquilo como uma exploração livre, um pouco desorganizada, a partir de um conjunto híbrido de exercícios conhecidos e outros recriados e nenhum deles associado ao método de Stanislavski, fundamento de minha formação inicial. A carência de rigor e, sobretudo, de aprofundamento em relação ao treinamento, talvez se deva à falta de experiência com um mestre e/ou à ausência de uma prática coletiva continuada. Ou simplesmente ao desejo de criar. De fato, as necessidades próprias do processo foram o principal critério na escolha e criação de exercícios de treinamento. Por exemplo, a caminhada com um copo de vidro com água sobre a cabeça ou as adaptações de deslocamentos tomados da Técnica Suzuki (deslocamento com bandeja com copo de vidro cheio de água).

Anotações feitas antes de um ano de prática mostram essa tendência, por exemplo: “Estou confusa... melhor dito perdida... O que fazer agora? Treinamento ou criacao?” (D2, 05/06/2007)[212] E dois meses depois, escrevo: “na realidade não quero só treinar… Passei para o outro lado…quero criar e isso é ainda mais difícil sozinha… (D2, 14/08/2007)

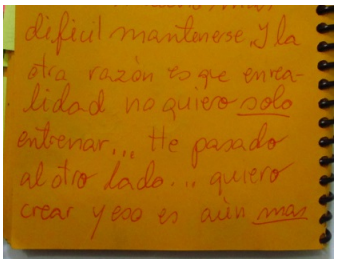


Figura 14. “...en realidad no quiero solo entrenar... He pasado al otro lado...quiero crear y eso es aún más difícil sola…” (D2, 14/08/2007)

---

[211] Trad. MPS. Original: “Para el entrenamiento se me ocurrió un ejercicio nuevo: con los compases, en 1 respiro, 2-3 y 4 camino abriendo los brazos y sacando vocales, llenando el espacio. En 4/4. En c/compás una vocal, pero también una vocal en 2 compases. Me gusta porque además de la voz se trabaja presencia, proyección total y concentración (tiempo).” (D3, 01/11/2007)

[212] Trad. MPS. Original: “Estoy confundida...mas bien perdida... ¿Qué hacer ahora? ¿Entrenamiento o creación?” (D2, 05/06/2007)

Se o objetivo real não foi o treinamento, qual foi a função dessa prática no contexto da criação de *Gota*? Não constituiu um meio para eliminar bloqueios, nem uma prova para ser aceita por um diretor para ingressar em um grupo, como acontecera durante anos no Odin Teatret, nem se desenvolveu como uma pesquisa de treinamento. Mas, muito provavelmente esteve permeada pelo conhecimento de experiências alheias acerca da relação treinamento-criação.

A experiência do treinamento constante mostrou-me a disciplina e a perseverança como atitudes imprescindíveis na jornada da criação, como mostra o seguinte registro: “Insistir, insistir e insistir... não tem mais”. (D3, 09/11/2007)

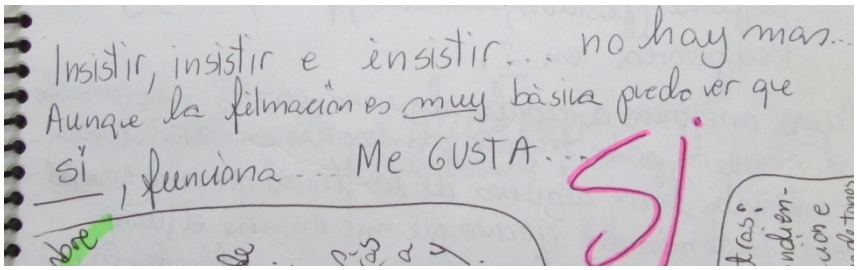


Figura 15. “Insistir, insistir e insistir... no hay más…” (D3, 09/11/2007)

Colocou-me frente à necessidade de criar estratégias para não sucumbir aos processos emocionais que se ativaram na passagem entre o treinamento e a improvisação. Significou um reconhecimento de fraquezas e simultaneamente um empoderamento, construído no reconhecimento de que existem coisas que sei e outras das quais não sei, mas posso trabalhar sobre elas. Enquanto isso, experimentei-me como criadora e fonte de criação.

A despeito do que tenho escrito acima, considero que o treinamento também se tornou uma “zona de conforto", como consequência da ausência de desafios externos e pelo “controle” que sobre este eu exercia, pois os horários, a escolha do lugar, as práticas realizadas, os níveis de autoexigência e até o orçamento do aluguel da sala, dependiam unicamente de mim.

A improvisação

A improvisação é a atitude primordial do ator, e em geral, de todo aquele que pratica uma arte cênica. Antes de possuir uma técnica, antes de construir uma forma, o *performer,* no

seu sentido mais abrangente, improvisa. Sem prévio preparo, pelo simples prazer de se mover/cantar/dançar/pular/contar, o *performer* faz. Esse é seu impulso primordial, visível nas crianças antes de ser cerceados pela educação e as convenções sociais. A atuação preparada, ensaiada e repetida é posterior, própria de um estágio menos marcado pelo impulso e mais pela objetividade. A investigadora Sandra Chacra[213] afirma que, dada sua natureza imediata, vivida no aqui e agora de atores e público, a improvisação está presente sempre, sem importar o grau de formalização nem a tendência estética do teatro. O ator não pode repetir suas ações exatamente iguais a cada vez, mesmo quando tem preparado, meticulosamente e com exatidão, cada gesto, cada deslocamento, cada tom. Nem o ator, nem os espectadores, permanecem os mesmos, portanto sempre existe um grau de imprevisibilidade. O contrário implicaria assumir uma noção robotizada do ator.

A partir desse princípio e depois de examinar o histórico da improvisação teatral, mostrando como esta tem ressurgido no século XX, sobretudo, a partir da necessidade de renovar a cena, Chacra afirma, "O teatro continua se alimentando e respirando através dela e com ela. Mesmo em seu grau mais elevado, complexo e independente, a improvisação continua sendo o seu sopro de vida." (2010, p.40) Certamente, atores e público "acordam" quando a improvisação, seja por acidente ou de modo premeditado, ingressa no palco. A atenção é aguçada e surge uma expectativa que liga os participantes do encontro ao imprevisível daquele instante. Nesse momento todos recebem, mesmo que por segundos, um "sopro de vida". O teatro do século XX "redescobre" o potencial vital da improvisação, que passa a ser utilizada conscientemente, com objetivos específicos e diversos, nos contextos pedagógicos, espetacular, e de treinamento.[214] No caso do contexto espetacular, a improvisação ingressa como procedimento durante a etapa preparatória e/ou como parte da linguagem estética, ou seja, como fim em si mesmo, como no caso dos *Match* de improvisação.[215]

---

[213] *Natureza e sentido da Improvisação Teatral*, São Paulo: Perspectiva, 2010.

[214] Durante o séc. XX as artes em geral se interessam pela improvisação como procedimento de criação. Foi introduzida como parte de experimentações nas artes plásticas, na música, na dança.

[215] "Match de Improvisação, jogo de improvisação no qual dois times se enfrentam através de regras específicas arbitradas por um juiz e cujo resultado final quem decide é o público através de votação." (MUNIZ, 2007, p.3) Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/A%20relacao%20ator-publico%20na%20improvisacao%20como%20espetaculo.pdf> Acesso em: 18/12/2013

Visando o objeto de pesquisa deste trabalho, interessa-me examinar a relação entre improvisação como meio e o processo de criação da obra. Quando o processo de encenação se desenvolve dentro da lógica de *programa* partindo de uma dramaturgia pronta, as funções ator, diretor, autor estão claramente definidas e separadas e o objetivo é a obra acabada. Nesse caso extremo, o grau de improvisação é mínimo, limitada aos acidentes e à impossibilidade real para o ser humano de se repetir com exatidão. Ocasionalmente, se introduzem práticas improvisacionais para ajudar os atores na compreensão de suas personagens e sobre as interações entre elas, para esclarecer situações em que interagem, como meio para desenhar seus movimentos ou para criar um ambiente de trabalho positivo, propiciando vínculos entre eles que alimentem as interações sobre o palco. Nesse contexto, a improvisação não será desenvolvida a ponto de colocar em dúvida o *programa*, mas aproveitada para gerar uma sensação de bem estar e permitir aos atores introduzir aportes relacionados com suas personagens que não contradigam o *programa* estabelecido, ou seja, o texto dramático e projeto de direção e/ou de produção.

Quando o processo é desenvolvido na lógica da *estratégia*, o interesse e a confiança são depositados no processo, outorgando, assim, um papel relevante aos atores. A ausência de dramaturgia pronta introduz a improvisação como o procedimento privilegiado para sua criação. Esse processo envolve múltiplas e variadas práticas improvisacionais dependendo das necessidades estéticas, da singularidade dos atores e do coletivo, do ponto de partida do processo, por exemplo, trechos de textos diversos, depoimentos autobiográficos, uma notícia, um objeto, da realização ou não de pesquisa extracênica. Assim, a improvisação como procedimento de criação pode ser utilizada para criar a dramaturgia, incluindo personagens ou figuras, para investigar e criar uma estética, para elaborar uma proposta cênica em relação a um assunto de interesse. Como no caso da *criação coletiva* e do *processo colaborativo* cujos desenvolvimentos estão marcados pela tendência à *estratégia*, que se utilizam, embora de modo diferente, da improvisação como o procedimento privilegiado.

Em geral, a improvisação, permite criar novos materiais, explorar novas possibilidades e aprofundar propostas. Mas, além de tudo, é o espaço de domínio do ator, onde ele imprime sua marca mediante seu corpo. A improvisação, aplicada a quaisquer dos materiais produzidos ou

encontrados em pesquisa, é instrumento fundamental para a construção da dramaturgia e, portanto, da encenação. Simultaneamente, ela abre a porta para o fluxo do mundo interior do ator. Frequentemente, é relacionada com espontaneidade e com a possibilidade de, mediante sua prática, alcançar a liberação total frente às normativas sociais, à cultura, à educação, à ideologia, e contra os bloqueios inconscientes vinculados à vida pessoal. Nesse viés Chacra coloca como exemplos Augusto Boal (Teatro do Oprimido), que procura uma "liberação coletiva" e José Celso Correa (Teatro Oficina), que acredita na improvisação como um meio para alcançar a "liberação individual". (2010, p.35) Essa perspectiva é criticada pelo fato de conceber o indivíduo como um depositório de conteúdos a liberar e, por conseguinte, descobrir sua "verdade" e "originalidade", atingindo a espontaneidade total. À luz da complexidade humana, de seu caráter multidimensional, essa ideia resulta simples demais. Sem esquecer o caráter restaurado de todo comportamento (SCHECHNER, 2008, 34-35), o que nega a possibilidade de pensar em termos de "original". Um exemplo contundente observado em improvisações, sobretudo entre grupos amadores costarriquenhos, é a tendência à atuação fundada em estereótipos tomados da televisão, particularmente das novelas. Porém, a despeito da impossibilidade do "original", facilmente se reconhecem singularidades tanto em relação às habilidades inatas, quanto em aspectos vinculados aos rasgos distintivos do individuo, por exemplo, a tendência para certos tipos de propostas: verbais, rítmicas, corporais, sustentadas na imposição ou, ao contrário, no aproveitamento de ideias alheias. Outras focadas na consecução do efeito cômico a qualquer preço; às vezes profícuas em possibilidades de desenvolvimento etc.

A improvisação, uma vez reconhecida como um procedimento para a formação, criação e pesquisa teatral, tem sido objeto de amplo desenvolvimento e aplicação, inclusive além do contexto artístico (Educação, terapia). Jean-Pierre Ryngaert, que trabalha com a improvisação como jogo no contexto de formação aberta, não limitada à profissionalização, descarta a ideia da espontaneidade e sustenta sua noção admitindo que "os conteúdos das improvisações passam por subjetividades que os iluminam diferentemente." (RYNGAERT, 2009, p.89) Nesse contexto define a improvisação como "o instante de confronto entre uma subjetividade assumida como tal e elementos objetivos" (p.89). E acrescenta a importância do momento da

experiência do sujeito. (p.91) Antônio Januzelli, ator, diretor e mestre de atores, que propõe a improvisação como parte de um laboratório, espaço de trabalho permanente para o ator, destaca a variável tempo, especificamente o fato de se tratar de uma ação realizada "sem preparo... e quanto mais inesperado o que se apresenta, tanto mais espontânea e franca resultará a resposta." (2003, p.62) Esse contexto estimula respostas inusitadas, tornando a improvisação em uma prática que propicia ao ator a "exploração de si mesmo." (Hodgson & Richard apud JANUZELLI, 2003, p.63).

Viola Spolin, para quem a improvisação também se vincula à espontaneidade, compreende-a como um jogo sustentado na estrutura dramática: "onde-quem-o quê", aberto à participação de qualquer um, sem importar idade nem grau de especialização. Longe da ideia de "talento", a improvisação em sua metodologia de trabalho é um jogo que persegue a busca da autodescoberta e da liberdade individual, distante de preocupações relacionadas às emoções e à dimensão social do jogo.

Chacra, que também relaciona a improvisação com a espontaneidade, considera que seu fundamento é "a capacidade espontânea, simbólica e criativa do homem" (2010, p.48) e destaca o momento, isto é, o aqui e agora, como uma de suas características, componente distintivo do teatro e principio de todo ato criador, o "momento de ser, viver e fazer" (p.45).

A partir da experiência pessoal, como atriz e como professora, percebo nos aportes de cada um dos pesquisadores antes citados, pontos de encontro com minha própria vivência. Não pretendo estabelecer uma definição fechada da improvisação teatral, pois, como afirma Catherine Mounier, "A improvisação é uma prática de grupo da qual é inútil generalizar as propriedades; ela só adquire todo o seu sentido num determinado contexto. O objetivo que lhe é atribuído é uma consequência direta da ideologia daqueles que a adotam." (apud RYNGAERT, 2009, p. 89). O que pretendo é, alimentando-me das elaborações desses pesquisadores e da experiência pessoal, propor uma aproximação escrita de uma experiência que, na verdade só pode ser compreendida mediante a vivência. No contexto da criação teatral, desenvolvida sob o princípio da *estratégia*, isto é do sujeito-ator frente à incerteza do ato criador, a improvisação é um procedimento flexível, plástico, que lhe permite revitalizar suas relações de produção, participando da autoria da cena. Nesse contexto, a improvisação é o instante do encontro

inesperado entre o sujeito-ator, como ser "bio-psicosocial" e o elemento externo (o Outro, um objeto, uma situação, um princípio, uma imagem, uma melodia, um texto etc.), em um tempo/espaço determinado. Entendo tempo/espaço em termos externos (espaço físico, convenções instauradas, tempo cronológico disponível) e em termos internos (momento de vida e experiência do sujeito-ator).

Ryngaert considera que o sucesso da improvisação no fim dos anos 1960 deve-se ao lugar outorgado ao ator como executor e autor, com potencial para estimular sua imaginação e, no caso da França, pela introdução do corpo como "a própria fonte da invenção criativa" (2009, p.86). Nesse momento, essa estratégia criativa e mostrou uma possibilidade distinta frente à prática vinculada à estética naturalista e realista.

A despeito das mudanças do teatro contemporâneo, a improvisação continua sendo potente, graças ao "sopro de vida" que lhe é inerente como um dos procedimentos de criação da cena. Nesse sentido, é necessário apontar que, por estar ancorada na natureza humana, a improvisação, como procedimento de criação, é tão flexível, ilimitada e incerta quanto os artistas que se valem dela. Mas sua estruturação de partida marca seu desenvolvimento. Por exemplo, as improvisações de Viola Spolin, sustentadas na estrutura dramática "onde-quem-o quê", tendem a gerar materiais cênicos amparados na linearidade, na causalidade e em uma noção tradicional de personagem. Já as improvisações *livres,* propostas por Januzelli como parte do Laboratório Dramático [216] do ator, abrem espaço para interações e jogos inesperados, menos ou nada limitados aos códigos de comunicação cotidiana, permitindo um envolvimento intenso do *homo ludens*, beirando entre o lúdico e o ritual, entre a dança e os pequenos gestos, entre o individual e o coletivo, o fechado e o interminável. Nesse contexto, a improvisação produz sensações prazerosas de liberação e de espontaneidade que mudam os corpos dos atores e geram um estado de disponibilidade para a interação e criação, objetivos norteadores de todo processo teatral.

Em geral a improvisação é considerada como uma prática coletiva, vide as ideias de Ryngaert, Januzelli e Spolin, portanto marcada pela interação, seja como uma dinâmica em

[216] JANUZELLI, 2003, p.49-75

dupla ou mais atores, ou de um ator só e um observador (diretor, espectador, ator colaborador, dramaturgo). Realizada em grupo, comporta uma vivência de trocas sensíveis, sociais, lúdicas, corporais que a torna desafiadora, profícua e altamente prazerosa. No contexto da criação de obras *solo,* as práticas improvisacionais individuais e solitárias aparecem como um dos procedimentos mais recorrentes, especialmente no início do processo. Evidentemente, tratando-se de uma inciativa individual, a improvisação solitária será parte de seus inerentes desafios.

A improvisação na construção da *Gota*

A improvisação foi o procedimento mais recorrente durante a construção de *Gota,* como mostram os registros dos diários ao longo de quase todo o processo. Ela aparece vinculada também a outros termos, por exemplo: jogar, provar, buscar, criar, explorar e treinar. Em alguns casos aparece como sinônimo, como acontece frequentemente com o binômio "improvisar-jogar", por exemplo: "Depois pus música (celta) e comecei a brincar – improvisar. Pus um caroco no centro e: caminhei em direcao dele desde uma espiral [...]" (D3, 10/09/2007).[217] Mas, sobretudo, como "continuidades" ou como se um termo "manchasse" o outro. De fato, a vivência do processo foi desenvolvida como um tecido de procedimentos flexíveis, entretecidos, transformando e "se manchando" mutuamente. Os seguintes registros sugerem essa flexibilidade do processo de criação: "Hoje sim tive mais tempo, mas foi um pouco difícil me conetar na improvisação – criação – busca" (D3, 29/10/2007), "Improvisar-buscar-criar" (D6, 04/02/2009), "Improvisar/ brincar com fichas de ontem..." (D6, 24/02/2009).[218] Vê-se que a improvisação foi experimentada como um meio para criar, buscando, explorando, provando sempre sob a sensação de liberdade que proporciona o jogo. Experimentando uma fascinação lúdica ante as conexões que eu ia descobrindo, e, ante as ilimitadas possibilidades, que percebia na minha frente.

---

[217] Trad. MPS.Original: "Luego puse música (celta) y empecé a jugar-improvisar. Puse una semilla en el centro y: -caminé hacia ella desde una espiral […]" (D3, 10/09/2007).

[218] Trad. MPS. Original: "Hoy sí tuve más tiempo pero me costó un poco conectarme en la improvisación-creación-búsqueda" (D3, 29/10/2007) / Improvisar-buscar-crear" (D6, 04/02/2009) / "Improvisar/Jugar con tarjetas de ayer…" (D6, 24/02/2009).

Nem todos os registros acerca das práticas improvisacionais contém o termo “improvisação”, assim, para evitar os “enganos” da memória, os exemplos aqui citados se limitam àqueles que fazem referência explícita ao procedimento.

Embora a improvisação se mantivesse durante quase todo o processo, as mudanças na dinâmica de trabalho (solo, solo-dupla, solo-coletivo) mudaram também seus objetivos, o modo de os pôr em prática, os materiais gerados e as ressonâncias no meu processo. As improvisações em dinâmica *solo* refletem o desejo de esclarecer o *rumo* e gerar material cênico. As práticas realizadas impulsionaram processos de pesquisa, tanto dos assuntos que se revelavam como questões a abordar (maternidade, água, terra, sementes e Vida), quanto de autoconhecimento. As improvisações desenvolvidas partiram da prática de treinamento, de objetos e de textos achados em pesquisa. A música também foi utilizada, mas como estímulo para provocar um estado, uma disponibilidade durante a improvisação, não como ponto de partida. Durante a dinâmica *solo*-dupla se mantêm as improvisações solitárias, porém, os registros mostram uma diminuição do termo, aparecendo mais vezes como “provar” e “buscar”. As improvisações em dupla envolveram uma quebra de paradigma, proporcionaram outros ângulos de abordagem e se valeram da “troca de papeis”, outorgando-me a possibilidade de passar de atriz a observadora. Ingressa, também, a improvisação individual com olhar externo. A dinâmica *solo*-coletivo diminuiu as improvisações solitárias e mudou seus objetivos. Enquanto as coletivas, planejadas pela diretora, envolveram toda a equipe e foram direcionadas a integrar o grupo como um coletivo artístico, para explorar juntos os conteúdos que o processo já estava tratando, pesquisar uma dinâmica multidisciplinar, elaborar a dramaturgia e criar soluções de encenação no espaço da apresentação.

No início do percurso, quando ficou claro que o treinamento não constituía mais um objetivo que pudesse satisfazer minhas necessidades, a improvisação se impôs como meio para elucidar o caminho e gerar material, pois para construir a obra, necessita-se criar, mas isso requer um norte, isto é um *rumo* claro, que só será esclarecido mediante uma sucessão de gestos criativos.

No percurso inicial desse movimento recursivo criar⇆esclarecer o *rumo*, os diários mostram o desenvolvimento das improvisações como camadas cada vez mais complexas,

entretecidas, integrando elementos de improvisações anteriores, de outros procedimentos e, em geral, de tudo o que envolvia o processo, e a mim dentro dele.

Como parte das primeiras tentativas de esclarecimento, os diários registram improvisações a partir de objetos: caroços de abacate, copo com água, copo com água e planta dentro, folhas verdes de plantas, grãos de milho, conta-gotas. A despeito de me ser sugerida a introdução de grãos de milho, o primeiro objeto testado foi um caroço de abacate. Provavelmente porque naquela época tinha o costume de jogar no quintal, diretamente da tábua de picar da minha cozinha, todo tipo de sementes. Muitas delas germinavam, porém, o caso mais evidente foram os caroços, pelo tamanho, mas também pela impossibilidade real de continuarem a se desenvolver naquele espaço.

As improvisações com esse objeto criaram conexões internas e associações a partir das quais fui escolhendo os outros objetos. O caroço e o copo com água permaneceram durante todo o processo, como "matrizes" para múltiplas improvisações. De fato, concentraram significados e questões que nortearam todo o trabalho.[219].

Durante a dinâmica *solo* foi construído o solo de *Gota*. O treinamento colocou o foco nos pés em busca de um enraizamento com o chão, e nas mãos, aquecendo-se entre si e aquecendo o corpo, e como na procura de alguma coisa a mais. As improvisações introduziram objetos instigadores já citados que provocaram pesquisa extracênica, pesquisa de campo e um processo de autoconhecimento. Nesse sentido, a improvisação configurou-se em uma prática de autoescavação em conexão com o contexto pessoal (a decisão de não ter mais filhos), nacional (Luta contra o TLC) e global (a questão ambiental, a problemática alimentícia e o perigo latente de conflitos vinculados à carência de água). E é nesse terreno que se enraíza *Gota*. Assim, o percurso que se desdobrou a partir do caroço de abacate foi revelador como um reflexo da relação entre mim, atriz/performer, e os procedimentos utilizados. Por exemplo, o caminho do abacate. Em maio de 2007, Ofir León [220] assiste a um treinamento, após o qual anoto: "Disse

[219] A partir das folhas verdes não foi desenvolvido nenhum material significativo e rapidamente desaparecem dos ensaios. Os conta-gotas foram utilizados pela artista visual em uma instalação realizada para a primeira abertura de processo.

[220] Convidei-a, nos primórdios do treinamento, procurando a colaboração com uma partitura de movimentos.

que veio uma imagem à sua mente: me sugeriu procurar semente de milho...” (D1, 28/05/2007).

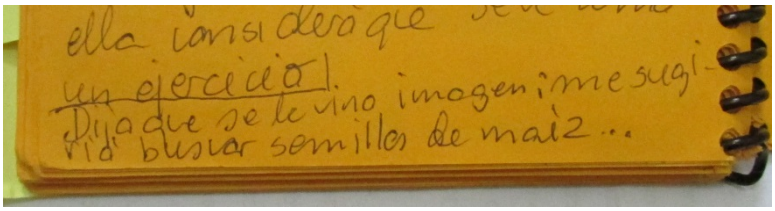


Figura 16. “Dijo que se le vino la imagen: me sugirió buscar semillas de maíz...” (D1, 28/05/2007).

Embora não tenha seguido a indicação imediatamente, aquilo ficou ressoando e uns dias depois aparece no diário, “Ofir me fez ver ‘algo’ que poderia trabalhar...: sementes. Sementes – milho. Sementes – ovários. Sementes – terra. Sementes – todas as sementes. As minhas sementes.” (D2, 05/06/2007).[221] No mês seguinte, depois de uma improvisação a partir de treinamento, surge um texto pessoal, acerca de minha decisión de não ter mais filhos e segue:

> Hoje entendi melhor… Hoje improvisei com dor e lágrimas… E isto seguramente é o que está me conectando à terra, o planeta, a vida e o constante e assustador impulso dos seres humanos fazerem sua destruição. Como alguém pode ter os direitos sobre uma semente e proibir a outros que as plantem para poder se alimentar?! (D3, 04/09/2007)

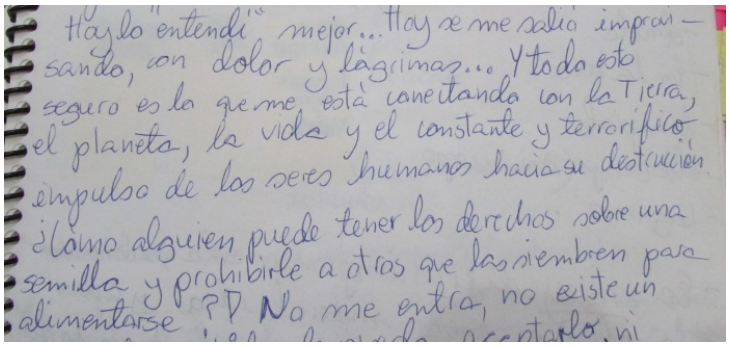


Figura 17. “Hoy lo entendí mejor... Hoy se me salió improvisando, con dolor y lágrimas… Y todo esto seguro es lo que me está conectando con la Tierra, el planeta, la vida y el constante y terrorífico impulso de los seres humanos hacia su destrucción. ¿Cómo alguien puede tener los derechos sobre una semilla y prohibirle a otros que las siembren para alimentarse?!” (D3, 04/09/2007)

[221] Trad. MPS. Original: “Ofir me hizo ver ‘algo’ que podría trabajar...: semillas. Semillas –maíz. Semillas-ovarios. Semillas-tierra. Semillas-todas las semillas. Mis semillas.”(D2, 05/06/2007).

A proposta de introduzir sementes teve ressonâncias pessoais que, aos poucos, foram se concretizando quando uma semente, neste caso um caroço de abacate, entra no processo pela primeira vez,

> Depois pus música (celta) e comecei a buscar – improvisar. Pus um caroço no centro e: caminhei em direção dele desde uma espiral e antes de tocá-lo saí. –Mostrá-lo em palma, entre dedos. –Aquecê-lo com mãos e hálito. –Esondê-lo em meu corpo: mãos, axilas, costas, seios. Escondêlo de alguém, -oferecê-lo. –na boca. –limpâlo. –Passá-lo em meu corpo. –Lágrimas. (D3, 10/09/2007)[222]

Dois dias depois, o registro revela movimentos internos: "Hoje não trouxe o caroço... Ontem não fiquei bem... Estão se mexendo coisas em mim... e eu aqui sozinha... Não sou masoquista, necessito que alguém me ajude." (D3, 11/09/2007)[223] Em seguida aparece uma informação tomada de internet com o nome científico da planta, *persea americana*, a origem da palavra, ã*huacatl*, em língua nahuatl e outros nomes utilizados na América Latina para essa fruta. Umas linhas mais abaixo aparece registro sobre improvisação com Suzuki[224], flamengo e música, após do qual anoto, "E comecei a improvisar... Senti em certo momento o impulso de dizer um texto ('Tenho medo de escrever...') de Lispector.[225] Não sei porquê, saiu sozinho e também com um nó na garganta, lágrimas... [...] Por isso parei e procurei durante uns minutos na internet o abacate". (D3, 11/09/2007)[226]

---

[222] Trad. MPS. Original: "Luego puse música (celta) y empecé a jugar-improvisar. PUSE una semilla en el centro y: caminé hacia ella desde una espiral y antes de tocarla me salí. –Mostrarla: en palma, entre dedos. –Calentarla con manos y aliento. –Esconderla en mi cuerpo: manos, axilas, espalda, busto. Esconderla de alguien. –ofrecerla. – en la boca.- limpiarla. –Pasarla por mi cuerpo. –Lágrimas." (D3, 10/09/2007)

[223] Trad. MPS. Original: "Hoy no traje la semilla… Ayer no quedé bien… Se me están moviendo cosas mías… y yo aquí sola… No soy masoquista, necesito a alguien que me ayude." (D3, 11/09/2007)

[224] Tadashi Suzuki é diretor da companhia SCOT (*Suzuki Company of Toga*) e criador do Suzuki *Method of Actor's Training*. Neste caso o registro se refere a exercícios tomados desse método, segundo me foram ensinados durante o encontro do Magdalena Project, Transit V, Holstebro, Dinamarca, 2007.

[225] Trecho do livro *Sopro de Vida* de Clarice Lispector. Traduzido no início do processo como parte da busca de materiais acerca da escrita.

[226] Trad. MPS. Original: "Y me puse a improvisar... Sentí en cierto momento el impulso de decir un texto ('Tengo miedo de escribir…') de Lispector. No sé por qué, salió solo y además con un nudo en la garganta, lágrimas... […] Por eso paré y me fui unos minutos a internet y busqué el aguacate… (D3, 11/09/2007)

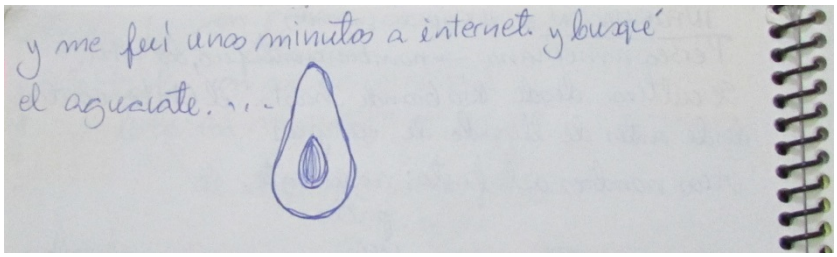


Figura 18. "...y me fui unos minutos a internet y busqué el aguacate…" (D3, 11/09/2007)

Percebem-se movimentos de "escavação" pessoal que rapidamente levam à pesquisa extracênica. Três dias depois, após improvisar com elementos técnicos, anoto: "Novas ideias: folhas verdes e, a melhor ou a que mais gostei: copo com água que logo se enriqueceu passando a ser (desenho)." (D3, 14/09/2007)

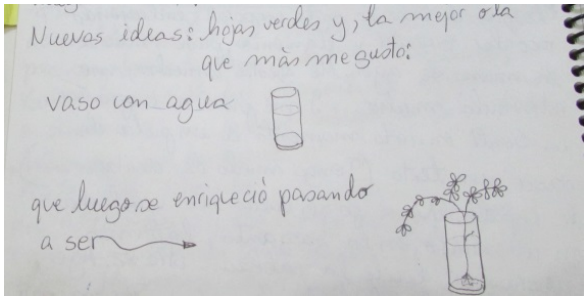


Figura 19. "Nuevas ideas: hojas verdes y, la mejor o la que más me gustó: vaso con agua que luego se enriqueció pasando a ser…" (D3, 14/09/2007)

E logo, "Pareciera que es por ahi que debo seguir." As anotações seguintes guardam novas ações com o caroço e com copo com água produzidas em improvisações, que se caracterizam pelo corpo/voz e objetos se encontrando e deixando acontecer. Novamente aparecem registros de pesquisa, neste caso destaco um trecho de um texto longo: "Há alguns dias investiguei mais sobre o abacate. Do seu caroço se faz tinta (conhecimento milenário) entre marrom e vermelho. Existem três razas de abacate…" (D3, 20/09/2007).[227] Na página seguinte, um texto em espiral que me lembro de ter escrito sem pausa, quase como um exercício de escrita automática.

[227] Trad. MPS. Original: "Hace unos días investigué más sobre el aguacate. De su semilla se hace tinte (conocimiento milenario) entre café y rojo. Existen 3 razas de aguacate…" (D3, 20/09/2007).

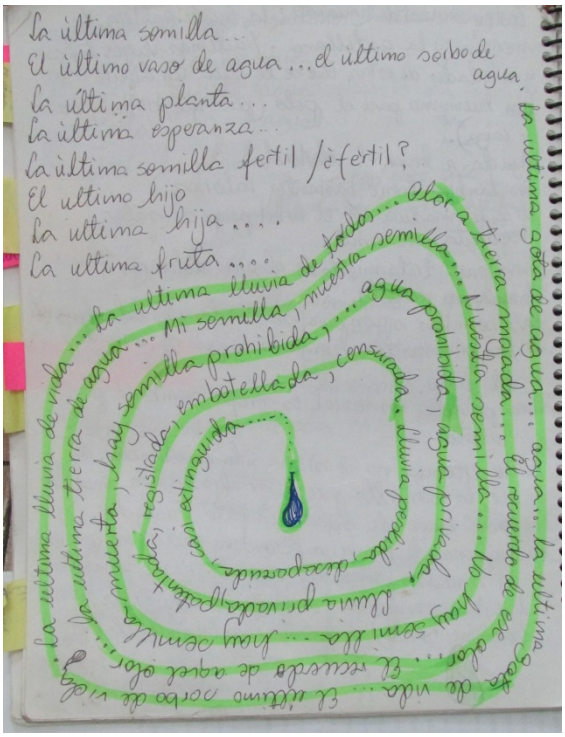


Figura 20. Texto/espiral

O texto, que se inicia na parte de fora, começa com uma imagem de esgotamento da água (“A última gota de água”), e faz um percurso que passa pela referência às próprias sementes (“Minha semente, nossa semente”), pela problemática da comercialização da água, até terminar com a ideia da extinção da chuva (“Chuva privada, patenteada, registrada, engarrafada, censurada. Chuva perdida, desaparecida, quase extinguida”). Esse texto, verbalizado nos últimos minutos da encenação, quase como uma prece provavelmente inaudível para o público, concentra o húmus que alimentou a jornada. Contém as questões que foram pesquisadas dentro e fora da sala de ensaio e que deram sentido à criação, além de uma necessidade puramente estética.

Poucos dias depois, a partir de outra improvisação, o copo com água se desdobra em uma nova ação: “Hoje ao improvisar senti desejos de introduzir a voz. [...] Também provei um movimento mais livre e provei caminhar um pouquinho com o copo na cabeça.” (D3, 24/09/2007)

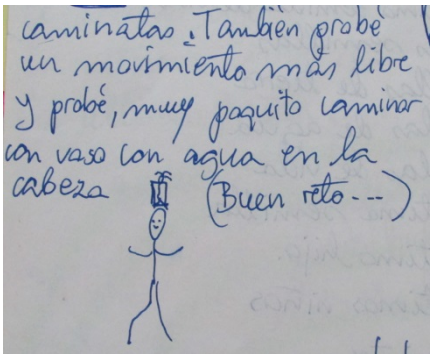


Figura 21. "Hoy al improvisar sentí deseos de introducir la voz. […] También probé un movimiento más libre y probé, muy poquito caminar con vaso con agua en la cabeza. (D3, 24/09/2007)

E continua:

> Caminhava com um copo c/planta e água e simultaneamente 'cantava' [...] Ao início fou um pouco difícil... claro, mais elementos para controlar... Mas gostei, um novo desafio... e a sensação de estar mais completa, mais integrada na ação... (Estou me sentindo bem brincando com a voz! Com calma, ao meu ritmo... e com minha voz...) (D3, 24/09/2007)[228]

Além do fato de realmente conseguir ou não uma integração com a voz, a caminhada com o copo de vidro com água sobre a cabeça exige uma série de sutis ajustes de postura, enquanto o foco da atenção se mantém no aqui e agora. Assim, das improvisações e pesquisas decorreu um material (a caminhada com o copo com água) que, posteriormente, seria parte da encenação e ao mesmo tempo foi um exercício mediante o qual eu atingia a organização interna necessária, sobretudo com o processo avançado, quando o tempo disponível para treinar tornou-se cada vez mais escasso.

Seguem mais registros sobre investigações, por exemplo: "Li coisas interessantes: A guerra do abacate, conflito econômico ÷ USA e o México pelo mercado do abacate. Cochabamba: organização de cidadãos para evitar que lhes tirassem a água-vida."[229] e "A água é

---

[228] Trad. MPS. Original: "Caminaba con vaso c/planta y agua y simultáneamente 'cantaba' […] Al inicio fue un poco difícil… claro, más elementos a controlar… Pero me gustó, un nuevo reto… y la sensación de estar más completa, más integrada en la acción… (¡Estoy jugando a gusto con la voz! Con calma, a mí ritmo… y con mi voz…") (D3, 24/09/2007).

[229] Informações tomadas da internet. "Oscar Oliveira, portavoz de la Coordinadora de Defensa del Agua y la Vida de la Cochabamba." Em Cochabamba, cidade boliviana, houve em 2000 um conflito relacionado com a privatização da água e que acabou com mortes. (Inicialmente não registrei as fontes utilizadas na pesquisa).

um bem comum, é de todos os seres vivos e não pode ser apropriada por ninguém." (D3, 23/10/2007)[230], e outras relacionadas com as propiedades químicas da água, a imagen de uma torneira gotejando e o registro de ideias que se desdobram dessa imagen. Por exemplo, "Ideias a partir de tubo que goteia. Contagotas… tipos, buscar. […] Haverá algo parecido a um relógio de areia, mas com água?" (D3, 30/10/2007). [231]

O constante contato entre o caroço e o corpo, e a percepção de certa semelhança entre a pele dessa semente e a pele humana, provocaram, no meio de "explorações e provas", reflexões pessoais, "Fui aos caroços, os coloquei por aí e fui ao meu Corpo... Foi muito doloroso… e belo… Estranho momento da vida em que posso lembrar, tenho de lembrar e ainda tenho para viver, mas agora sei que algum dia só haverá lembranças..." (D4, 11/02/2008)[232]

Assim, as improvisações que partem do caroço estimularam a pesquisa em relação à problemática da água, à manipulação das sementes, à invenção e imposição de direitos intelectuais sobre sementes, enquanto alimentaram um processo introspectivo relacionado com a maternidade, com a idade e geraram um material (ações e textos) potencialmente plausível de se converter em linguagem para uma encenação.[233] Produto desse desdobramento registrei ações como:

> […] seducir o caroço [...] o caroço gira ao redor da cabeça. Preparar o caroço: o aqueço com meu hálito, o aqueço com minhas mãos, com meus punhos, o aqueço com o sol [...] Embalo o caroço em minha axila, o mostro – apresento ao público, o conecto com a terra, o escondo atrás de mim, busco um lugar, o preparo (limpo) e coloco sementes e espero, ponho gotas a semente e espero [...] (D4, 17/03/2008)[234]

---

[230] Trad. MPS. Original: "Leí cosas interesanes: La guerra del aguacate: conflicto económico ÷ USA y México por el mercado del aguacate. Cochabamba: organización de ciudadanos para evitar que les quitaran el agua-vida." (D3, 28/09/2007) / "El agua es un bien común, es de todos los seres vivos y no puede ser apropiado por nadie."(D3, 23/10/2007)

[231] Trad. MPS. Original: "Ideas a partir de tubo que gotea: gotero…tipos, buscar. […] ¿Habrá algo parecido a un reloj de arena pero con agua? (D3, 30/10/2007).

[232] Trad. MPS. Original: "Fui a las semillas, las coloque por ahí y me fui a mí-Cuerpo... Fue muy doloroso...y bello... Extraño momento de la vida, en que puedo recordar, tengo que recordar y aún tengo para vivir, pero ahora sé que algún día sólo habrá recuerdos…"(D4, 11/02/2008)

[233] Como consequência das colaborações, foram desenvolvidas mais pesquisas.

[234] Trad. MPS. Original: "[…] seducir la semilla [...] la semilla me da vueltas alrededor de la cabeza. Preparar la semilla: la caliento con mi aliento, la caliento con mis manos, con mis puños, la caliento con el sol [...] Arrullo semilla en mi axila, la muestro-presento al público, la conecto con la tierra, la escondo tras de mí, busco un lugar, lo preparo (limpio) y coloco semillas y espero, pongo gotas a semilla y espero […]" (D4, 17/03/2008)

O mesmo acontece com o copo com água, que deriva das experiências com o caroço. Dessa forma, nos diários aparecem registros da caminhada com o copo na cabeça, a sequência "aquática"[235] e posteriormente variações com o copo sobre meu ventre, movimentado pela respiração, enquanto eu estava deitada, por exemplo: "... e é possível coloca-lo sobre diferentes partes do corpo, por exemplo posso fazer→ (Desenho) (D%, 05/08/2008) e "O copo paira sobre o corpo, sobre o tronco, enquanto do copo (na verdade Eu), sai o som Om. Não sei oque é... acho que tem que ver com o fato de que somos ÁGUA." (D5, 12/08/2008)

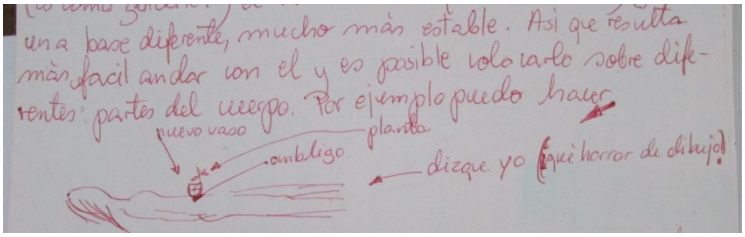


Figura 22- "…y es posible colocarlo sobre diferentes partes del cuerpo. Por ejemplo puedo hacer →(Desenho)"(D5, 05/08/2008)

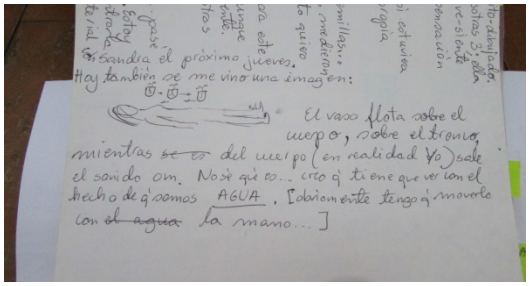


Figura 23. "El vaso flota sobre el cuerpo, sobre el tronco, mientras el cuerpo (en realidade Yo), sale el sonido *Om*. No sé qué es…creo que tiene que ver con el hecho de q'somos AGUA." (D5, 12/08/2008)

Nas dinâmicas *solo*-dupla e *solo*-coletivo, a caminhada com o copo de vidro na cabeça foi desenvolvida, também mediante improvisações, até se tornar uma sequência da encenação "final".

Vejamos agora o que aconteceu na dinâmica *solo*-dupla com esse material. As improvisações Mariela-Tatiana envolveram a "desconstrução" da atriz/professora. Ou seja, o princípio tradicional, segundo o qual quem é professor "sabe" e quem não é, não sabe, foi totalmente invalidado. Nesse momento, Mariela era estudante de Artes Plásticas (UCR) e nunca

[235] Não integrada no roteiro da obra apresentada.

tinha tido aproximação à prática teatral, nem a curso ou oficina relacionada com o corpo. Enquanto eu tinha mais de 10 anos como professora de atuação, além da experiência cênica de atriz. Ou seja, Mariela estava na mesma condição, em relação ao teatro, que meus alunos. A despeito disso, a interação no espaço se revelou muito produtiva para mim. Nosso primeiro encontro prático partiu do princípio da troca. Assim, após executarmos, em dupla, jogos básicos como "espelho" e "escultor-escultura", colocamos objetos (caroços, copo com água) no chão e improvisamos com eles. Sobre essa experiência escrevi: "Na realidade surgiu um espaço de improvisação livre e fluido... C/uma fazia algo e em alguns momentos interagíamos." (D4, 18/04/2008)[236] e anotei uma listagem de ações e, sobretudo, imagens. Em um encontro posterior, Mariela levou "novos" materiais e juntas,

> [...] brincávamos com os caroços de abacate, grãos de milho, cabelo de milho, tecido branco transparente, tintas, luz, meus pés, mãos e ao final toda eu [...] Al final Mariela me pediu que fosse definindo para quando, onde e, sobretudo, um conceito [...] Agrada-me muito que me pedisse isso... Acredito que o necessito. (D4, 30/05/2008)[237]

Meses depois, anoto outro encontro em que improvisamos com o copo com água e o caroço: "Logo lhe propus que provasse ninar o copo. […] Mari começou a buscar-sentir-fazer. O passou de mão em mão envolvendo-o [...] Depois tentei de fazer mais ou menos o mesmo para que ela o visse..." (D5, 16/10/2008)[238]

Esses encontros, além de abalar meu "lugar" como professora e colocar em questão os meus "conhecimentos", resultaram em experiências transdisciplinares, termo que, nesse momento, nem conhecíamos. Até aí, minha experiência em processos cênicos tinha se desenvolvido sob o paradigma da fragmentação. Isto é, cada artista e/ou especialista

---

[236] Trad. MPS. Original: "En realidad surgió un espacio de improvisación-libre y fluido... C/una hacia algo por aparte y en algunos momentos interactuábamos." (D4, 18/04/2008)

[237] Trad. MPS. Original: "[…] jugamos con las semillas de aguacate, granos de maíz, pelos de maíz, tela blanca transparente, pinturas, luz, mis pies, manos y al final toda yo. [...] Al final Mariela me pidió que fuera definiendo para cuándo, dónde y, sobre todo, un concepto. […] Me agrada mucho que me haya pedido eso…Creo que lo necesito. (D4, 30/05/2008)

[238] Trad. MPS. Original: "Luego le propuse que probara 'acunar' el vaso. [...] Mari comenzó a buscar-sentir-hacer. Se lo pasó de mano en mano envolviéndolo [...] Luego traté de hacer más o menos lo mismo para que ella lo viera…"(D5, 16/10/2008)

encaminhava suas propostas, elaboradas previamente em seu ateliê ou escritório para ser justapostas ao trabalho dos atores e do diretor.

Nas improvisações com Mariela também experimentei a mudança de perspectiva, ou seja, a circulação entre “fazer” e “observar” o feito, para me deparar com as transformações que nesse movimento vivem os materiais elaborados. Em certo sentido, desse modo consegui “provar” o gerado e perceber seu potencial, iluminado por outro corpo. O prazer daquele jogo, no meio da solidão que ainda marcava o processo, me fez desenhar/escrever o seguinte: “Hoje foi assim... duas e uma... Umas e duas… A maravilhosa energía criativa dos humanos reunidos... Fluindo… Depois de tantos anos de fazer teatro, até agora, graças à solidão deste processo, descubro e me admiro... e me emociono com a ‘descoberta’ CORPORAL, VIVENCIAL da MARAVILHOSA COLETIVIDADE DO TEATRO.” (D5, 16/10/2008)[239]

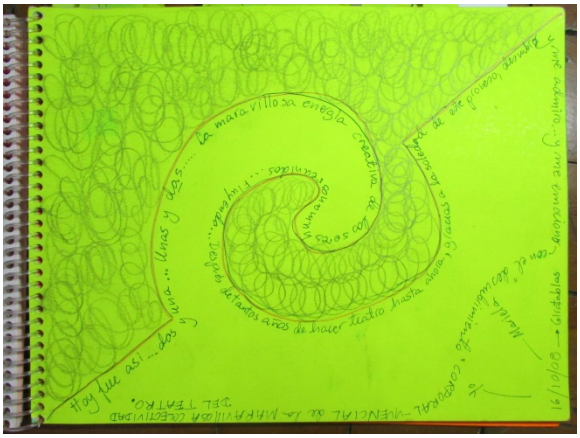


Figura 24. “Hoy fue así...dos y una...Unas y das... La maravillosa energía creativa de los seres humanos reunidos… Fluyendo… Después de tantos años de hacer teatro, hasta ahora, gracias a la soledad de este proceso, descubro y me admiro…y me emociono con el “descubrimiento CORPORAL, VIVENCIAL de la MARAVILLOSA COLECTIVIDAD DEL TEATRO.”(D5, 16/10/2008)

As improvisações na dupla Grettel-Tatiana introduziram procedimentos ao processo e princípios radicalmente diferentes daqueles que até então tinham sustentado meu trabalho. Depois de conhecer os materiais gerados, partilhar treinamentos e experimentar algumas das ações criadas durante o processo, “Grettel me propôs fixar-definir-nomear as formas (sem pensar em significados) para depois improvisar com elas [...]. Na improvisação sairam 6 figuras que posso transformar em ‘letras’ para jogar com elas.” (D5, 20/01/2009)[240]

[239] Trad. MPS.
[240] Trad. MPS.

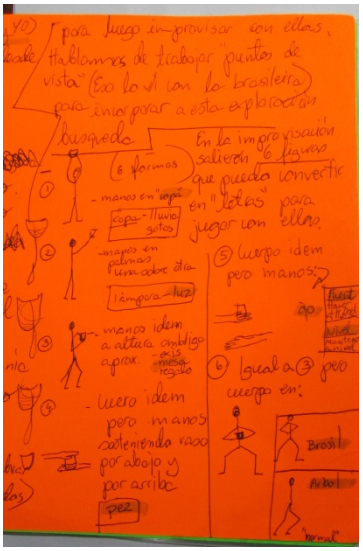


Figura 25- "Grettel me propuso fijar-definir-nombrar las formas (sin pensar en significados) para luego improvisar com ellas. [...] En la improvisación salieron 6 figuras que puedo convertir en 'letras' para jugar con ellas."

(D5, 20/01/2009)

Um dia depois introduzi deslocamentos com os princípios de oposição, equilíbrio precário, peso, impulsos (a partir dos quais exploramos a voz), direções e a procura de "desconforto", indicando que "O movimento devia ser lento e fluido. Depois trocou a música e a ideia era chegar c/uma ao seu próprio máximo." (D5, 21/01/2009)[241] Na sequência, improvisamos a partir desses princípios, incorporando também a voz. Grettel continuou solicitando mais desafios técnicos, por exemplo, a precisão do início e do final em cada movimento com a utilização da voz como referente desses estágios.

Dado que Grettel teria que se ausentar durante algumas semanas, ela me propôs trabalhar com as formas elaboradas. A partir de "cartões" de papel com as "letras" [242] já criadas e outras, escritas por ela tomando como base o material textual elaborado e/ou pesquisado, eu deveria trabalhar durante sua ausência. Todas as "letras", as criadas e aquelas por serem construídas, deveriam ser trabalhadas com precisão física. Quando a diretora retornou de sua viagem, passamos a improvisar com esse material, mais princípios e técnicas de treinamento,

[241] Trad. MPS. Original: "El movimiento debía ser lento y fluido. Luego cambió la música y la idea era llegar c/una a su propio máximo."(D5, 21/01/2009)
[242] Grettel chamou assim a pequenas estruturas de movimento com um fim e início definidos.

por exemplo, um sapateado de flamengo e a "dança dos ventos"[243]. Evidentemente essas improvisações partiam de princípios e contexto distintos: agora eu estava sendo observada, devia respeitar limites espaciais, seguia comandos externos e tinha um "arquivo" de formas físicas e princípios estabelecidos como linguagem. Embora essas formas estivessem enraizadas em explorações livres, fortemente vinculadas à afetividade, o foco devia ser colocado no rigor técnico. Assim, esta dinâmica de *solo*-dupla significou a introdução de uma mudança geral na abordagem do trabalho, marcada pela trajetória de Grettel que incluiu a prática do treinamento sob princípios difundidos pela Antropologia Teatral.[244] Realizamos improvisações semelhantes com a caminhada com o copo com água na cabeça. Uma das sequências, construída mediante "letras" derivadas de textos próprios e propostos por Grettel, faz parte da encenação apresentada.[245]

A dinâmica da dupla Grettel-Tatiana incluiu também outros tipos de improvisações. Por exemplo, dado o interesse de colocar a questão da propriedade intelectual das sementes, o fato de não contar com um material que nos satisfizesse a esse respeito e as necessidades que o processo da construção da dramaturgia ainda mostrava, propus à Grettel improvisar com caroços, "Tapei-lhe os olhos e dei-lhe 7 caroços de abacate para que os escondera no corpo (roupas) sem que eu visse onde." (D7, 14/08/2009)[246] Improvisamos então, ela de olhos tapados, enquanto eu tentava tirar-lhe os caroços. Posteriormente, mudamos os papéis: "eu de olhos fechados e 7 caroços. Nós a fizemos no pátio do Gira. Eu comecei a enterrá-los e então

[243] Trata-se de uma dança ritmada criada no seio do grupo internacional de pesquisa *Ponte dos Ventos*, fundado e dirigido pela atriz Iben Nagel Rasmussen. (ALBINATTI e BAFFI, 2012, p.103)

[244] Grettel Méndez tem sido parte do grupo Abya Yala desde 2005.

[245] "Luego comenzamos a trabajar sobre la diagonal con un vaso con agua. Gre [Grettel] trajo un texto construid a partir de otros textos e cosas que yo le conté… Me propuso hacer partitura de movimientos/acciones. Para ello sacamos los verbos y busqué formas…" (D7, 28/09/2009) "Gre me decía las letras y yo pasaba de una a otra siguiendo su voz." (D7, 29/09/2009) A segunda citação corresponde à improvisação que visava encontrar o modo de transitar entre uma letra e outra.

[246] Trad. MPS. Original: "Le tapé los ojos y le di 7 semillas de aguacate para que se las escondiera em el cuerpo (ropas) sin que yo viera donde." (D7, 14/08/2009)

Gre começou a atacar-me antes de terminar... […] e jogei pedras, paus e cortei-lhe a corda que me passava por encima e não podia ir embora e jogou terra em mim." (D7, 14/08/2009) [247]

Assim, as improvisações da dupla Grettel-Tatiana envolveram um desafio metodológico, ou seja, a passagem de um processo solitário alimentado, sobretudo, pelos sentidos (corpo-caroço), intuição e introspecção, para uma construção fundada na forma, nos princípios pré-expressivos e no rigor técnico. Embora esse tipo de trabalho não fosse totalmente novo para mim, eu tinha pouca experiência com partituras de movimento e nenhuma em processo individual. Por outro lado, a improvisação "corpo a corpo", nunca antes experimentada com quem estivesse na função da direção, afirmou, do ponto de vista da diretora, o respeito e a sensibilidade pelo universo pessoal da atriz, vertido no processo prévio da constituição do coletivo. Desse modo estabeleceu-se uma relação de cocriação que permitiu o esclarecimento e a concretização do meu rumo.

A dinâmica *solo*-coletivo, como já registrado, se superpõe ao trabalho em *solo*-dupla, pois, embora o coletivo fosse organizado desde janeiro de 2009, os encontros coletivos só foram acontecendo aos poucos. Enquanto isso, desenvolvíamos o processo na dupla Grettel-Tatiana e eu mantinha os ensaios em solitário, trabalhando de acordo as indicações da diretora e minhas próprias necessidades (por exemplo, o treinamento, o aprimoramento das ações), seguindo o pulso da dramaturgia em processo. Na dinâmica coletiva, como em geral no processo todo, tiveram uma repercussão importante as aberturas de processo realizadas em maio e junho de 2009. Elas nos mostraram, entre outras coisas, a contradição entre nosso desejo de desenvolver um trabalho coletivo multidisciplinar e o que até aquele momento tínhamos desenvolvido.

Antes das aberturas de processo realizamos apenas um encontro prático coletivo, mas sem incluir práticas improvisacionais. De fato, esse tipo de experiência em grupo iniciou-se dois meses antes da estreia. A única registrada em diário de bordo aconteceu em setembro.

---

[247] Trad. MPS. Original: "yo con los ojos cerrados y 7 semillas. La hicimos en el patio del Gira. Yo las comencé a enterrar y resulta que Gre me comenzó a atacar antes de terminar… […] y tiré piedras, palos y le corté el mecate que me pasaba por arriba y no me podía ir y me tiró tierra[…]" (D7, 14/08/2009)

> A partir das improvisações de ontem, Gre propôs envolver a todos. Primeiro fizemos conexão grupal. Depois improvisamos: Gre e eu escondimos 3 caroços c/uma e nos cobrimos os olhos. Depois eles nos tiravam os caroços. Em um momento Gre saiu e tentavam somento tirar de mim [...] (D7, 15/09/2009)[248]

Com a experiência antes citada introduzimos o músico Marco Naranjo[249] ao processo. Logo que conseguimos ingressar no que seria o espaço de apresentação, realizamos várias improvisações coletivas relacionadas com aquela primeira. Tratava-se de jogos/improvisações que permitiram nos apropriar do espaço. Por diversos motivos, sobretudo econômicos, não pudemos ensaiar todos os dias no local.[250] Além disso, tratando-se de um estacionamento em uso, tivemos que criar condições para trabalhar nele. Nesse contexto, as improvisações coletivas cumpriram várias funções: explorar as possibilidades de jogo do espaço, construir vários momentos da dramaturgia/encenação, especialmente a sequência inicial, fortalecer o vínculo entre os participantes por meio do jogo e criar as bases necessárias para que os artistas plásticos e o músico pudessem entrar na cena e participar em vários momentos da obra.

Depoimento pessoal

Como parte da tendência contemporânea a desficcionalizar a cena, a personagem tem sido questionada e até eliminada. E o ator, cujos esforços antes se centravam na construção da personagem previamente criada por um autor, ou seja, parte do universo de questões e memórias daquele, hoje em dia decide escutar a própria *Voz*. O treinamento e as práticas improvisacionais têm lhe mostrado que seu corpo/voz também é uma fonte de criação. A arte da *performance* lhe oferece outros modos de se colocar em cena, a tecnologia lhe proporciona recursos que abrem um novo campo de interações, enquanto a contemporaneidade exalta os valores individuais. Nesse contexto aparecem formatos e procedimentos diversos, marcados

---

[248] Trad. MPS. Original: "A partir de las improvisaciones de ayer, Gre propuso involucrar a todos. Primero hicimos algo de conexión grupal. Luego improvisamos: Gre y yo nos escondimos 3 semillas c/una y nos taparon los ojos. Luego ellos nos quitaban las semillas. En un momento Gre se salió y me trataban de quitar sólo a mí […]" (D7, 15/09/2009)

[249] Na verdade Marco Naranjo tinha colaborado nos primórdios do processo, ainda durante a dinâmica *solo*, em encontros de troca de conhecimentos.

[250] O elevado preço do aluguel nos permitiu entrar no espaço somente em 1 de outubro de 2009, ou seja, há menos de um mês da estreia.

pela individualidade. Termos como Teatro de Depoimento (Théâtre Testimony), Teatro autobiográfico,[251] biodrama,[252] *performance* autobiográfica, teatro documentário, embora de modo distinto, fundam-se no depoimento pessoal, independentemente de serem individuais ou coletivos. Seja sob o projeto poético da figura do diretor ou do ator, configuram-se como formatos cênicos construídos a partir da valorização do sujeito, da intuição, do singular, das histórias pessoais.

Em sua pesquisa acerca da memória e as artes performativas, Patricia Leonardelli (2008) define o depoimento pessoal como a "[...] disposição dos conteúdos históricos do performer para criação", a "memória quando colocada a serviço especificamente da criação teatral" (p.7). Sendo a memória uma "atualização do vivido no presente, pelas condições do presente, [...] o depoimento pessoal torna-se a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação." (p.8) Operando mediante múltiplos e diversos mecanismos, dos quais a criação se nutre, é graças à capacidade criadora da memória que existe a arte.

A pesquisadora sustenta sua proposta na noção corpo-memória,[253] isto é, um corpo que é memória, tal como afirmara Grotowski: "O 'corpo-memória'. Pensa-se que a memória seja algo independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória." (2001, p.173) E as pesquisas da neurobiologia da segunda metade do século passado, graças às novas tecnologias, têm flagrado a intervenção de mecanismos bioquímicos específicos na formação das memórias e na evocação delas. Inclusive foi possível observar que processos distintos intervêm em sua recorrência, segundo o tipo de memória, e constatar que sua formação envolve "tantas variáveis que justifica a impossibilidade de uma experiência ser igual para dois indivíduos." (LEONARDELLI, 2008, p.97)

---

[251] Beatriz Trastoy, pesquisadora e professora da UBA (Universidade de Buenos Aires) realizou investigação acerca da dramaturgia autobiográfica argentina contemporânea: *Teatro Autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina.* (2002)

[252] Criado no início deste milênio pela diretora argentina Vivi Tellas. Gênero em que o "real" e o ficcional, se entretecem e o *bios* dos protagonistas está presente.

[253] A partir das elaborações do filósofo Henri Bergson (1927-1941) acerca do tempo.

Portanto, Leonardelli considera que o depoimento pessoal está presente continuamente, seja qual for a proposta estética da cena. Pois o artista sempre empresta sua história à encenação mediante seu corpo, que é memória. O que muda é o "como" e, consequentemente, o grau de explicitação. Assim sendo, essa pesquisadora identifica, no teatro, estágios na construção do depoimento pessoal-personagem do ator. Primeiro seria o depoimento pessoal-personagem do dramaturgo, construído a partir de suas memórias inseridas em algum contexto, depois, o do ator, que empresta seu corpo-memória e, então, o do diretor, que manipula, transforma e adequa todo esse material à sua proposta cênica, enraizada em sua memória no amplo sentido desse termo.

A utilização do depoimento pessoal como procedimento de encenação se destaca no trabalho de Pina Bausch com a *TanzTheater Wuppertal* (Alemanha) e nos processos colaborativos, por exemplo, os documentados pelos artistas de Teatro Vertigem (Brasil). No primeiro caso, a coreógrafa desenvolveu uma metodologia partindo de perguntas aos dançarinos dando absoluta liberdade para suas respostas, que podiam ser verbais, por ações ou movimentos. A partir desse material Bausch desenvolvia um processo de decantação e reformulação até chegar a uma série de momentos individuais que deviam ser memorizados e gerar novas variações. Só quando tinha conseguido várias sequências longas e muitos materiais soltos começava a pensar em como podia começar a peça (CLIMENHAGA, 2009). Esse "como", era construído dentro da linha do projeto poético da coreógrafa. O depoimento pessoal dos dançarinos constituía a *matéria-prima*, mas a coleta desse material e posterior manipulação era norteada pelas mãos de Bauch. Assim, comparado com o processo do teatro tradicional explicado por Leonardelli, neste caso se reconhecem unicamente dois estágios, o depoimento pessoal-figura do dançarino e da coreógrafa.

De modo semelhante acontece no Teatro Vertigem. Miriam Rinaldi, atriz participante de algumas produções iniciais desse grupo, faz essa comparação dos processos do Wuppertal TanzTheater com o Teatro da Vertigem. E acrescenta, "O que se percebe é que, em ambos os grupos, há uma valorização das experiências vitais e do arquivo histórico de cada indivíduo." (2006, p.138) No Vertigem o diretor e/ou autor coloca questões a partir das quais os atores

criam múltiplas propostas ou *workshops*[254]. No contexto do processo de *O Paraíso Perdido*, Antônio Araújo, diretor do grupo, define o *workshop* como: "improvisações mais elaboradas (uma 'quase-cena'), com um ou mais dias de preparação, e que estimulavam a visão individual de cada ator em relação ao conceito estudado, mesmo que incorporando outros atores no momento das apresentações." (2011, p.35) De modo semelhante Rinaldi define-o como "[...] uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou um tema lançados em sala de ensaio." (2006, p.136) Dessa maneira o *workshop* tornou-se a principal prática para a colocação do depoimento pessoal, "eixo orientador" (ARAÚJO, 2011, p.112) do trabalho do ator. Segundo Araújo, a introdução desse procedimento corresponde ao interesse por desenvolver "uma visão pessoal e o posicionamento crítico de cada um dos atores". O que supõe que cada um "emita uma opinião, uma crítica, uma impressão ou mesmo uma imagem ou sensação com respeito ao conteúdo trabalhado." Rejeitavam o ator executor enquanto procuravam "um ator opinativo e com proposições", que também recorresse à "sua história pessoal para a realização de cenas e *workshops*" (ARAÚJO, 2011, p.110). Assim, o depoimento pessoal tornou-se, também, uma forma de "exposição de si próprio" (RINALDI, 2006, p.139). Pois, a prática do *depoimento pessoal* levou os atores à autoexposição, como explica Araújo, "por meio de seu caráter confessional, vai estimular no ator um estado de abertura e desprendimento, provocando o que poderíamos chamar de desvelamento" (2011, p.110). Assim, o depoimento pessoal cumpriu, nessas experiências, duas funções, a de instrumento de pesquisa de uma temática e de "gerador de material bruto para a concretização da peça", chamando o ator "a assumir o papel de autor e criador da cena, que é construída a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios." (ARAÚJO, 2011, p.110).

---

[254] Definido por Richard Schechner como "[...] a fase ativa da pesquisa do processo de performance [...] Os *workshops* podem ser usados para escavar materiais provenientes de fontes pessoais, históricas ou outras e, posteriormente, encontrar maneiras de expressá-los em ações e interações. [...] Nas artes da performance, os workshops cobrem uma gama muito ampla de atividades. [...] O que qualifica todas estas diferentes atividades para ser chamadas de workshop é que elas são usadas para 'abrir as pessoas a novas experiências', ajudando-as a reconhecer e desenvolver suas próprias possibilidades." (2008 , p.233 -234) (Trad. TSL) Original: "The workshop is the active research phase of the performance process. […] Workshops may be used to dig up materials from personal, historical, or other sources and then find ways to express these in actions and interactions. […] In the performing arts, workshops cover a very broad range of activities. […] What qualifies all these different activities to be called workshops is that they are used to 'open people up' to new experiences, helping them recognized and develop their own possibilities."

Depoimento pessoal da *Gota*

A escrita de um depoimento narrando o que estava por trás da construção da Gota foi-me sugerida pela atriz Vivian Rodríguez, uma das entrevistadas para esta pesquisa. Depois de assistir a um ensaio, observar o material que estava desenvolvendo e escutar minha narração sobre as experiências e reflexões que me impulsaram, Vivi me deu retornos, encorajou-me a continuar e "Além disso, me animou para escrever o que lhe contei sobre o que originou o processo. E talvez misturá-las com trechos de textos." (D4, 07/02/2008)

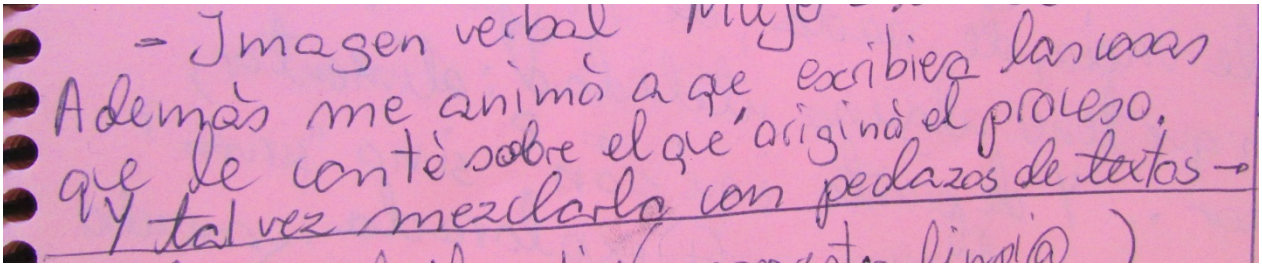

- Imagen verbal
Además me animó a que escribiera las cosas
que le conté sobre el qué originó el proceso.
Y tal vez mezclarlo con pedazos de textos →

Figura 26- "Además me animó a que escribiera las cosas que le conté sobre el qué originó el proceso. Y tal vez mezclarlas con pedazos de texto." (D4, 07/02/2008)

Assim, procurando não perder a "espontaneidade" daquela narração, procedi a escrevê-la em formato digital. Aproveitando a velocidade que permite a tecnologia, no mesmo dia sentei-me frente ao computador e, de modo fluido, sem me ocupar da lógica da narração, da gramática, do vocabulário, nem nenhum outro aspecto formal, seguindo unicamente o fluxo da memória, escrevi. Esse ato significou verter, em um lugar só, as múltiplas e diversas conexões até esse momento implicadas no trabalho: sapateado de baile flamengo, grãos de milho, minha filha, caroços de abacate germinando no quintal, plantas de pimentão na cozinha de minha mãe, planta de chuchu na garagem de minha vizinha, um Tratado de Livre Comércio, a maternidade, um filme, um romance... O caráter multidimensional daquela busca fez-se evidente para mim e consegui enxergar aquilo que até esse momento tinha sido "invisível" pelo envolvimento emocional, pela falta de experiência que caracterizaram todo o processo e ausência de um olhar externo durante um tempo significativo do trabalho.

A elaboração desse texto configurou-se, também, como uma conscientização da natureza de percurso que estava empreendendo. Abriu-me os olhos frente aos seus detalhes, mostrando-me que tudo pode servir, até aquilo que parece mais insignificante e que se experimenta, "aparece" ou é elaborado fora do contexto da criação, como o prazer que experimentava a cada dia, ao misturar em um vaso terra com o "lixo" orgânico de minha cozinha, esperando que tudo isso se transformasse em adubo.

A escrita desse depoimento e a posterior utilização de uma parte dele na cena final da encenação sublinhou a diferença entre minha trajetória, marcada pelo trabalho com texto dramático e personagens preconcebidas por um autor, e o processo que estava vivenciando, escrevendo minhas experiências, colocando-me em relação a um assunto de interesse público e falando sobre o palco com minhas palavras. Nesse sentido a sugestão de Vivian foi chave, mas também a interação com a diretora da *Gota* e demais colegas envolvidos.

Pesquisa extracênica

O interesse pela investigação se insere na perspectiva processual, que compreende a obra de arte como inacabada. Assim, as pesquisas práticas e teóricas têm sido introduzidas como parte da construção da peça. A prática pode ser cênica ou extracênica; a teórica sempre é extracênica.

A pesquisa cênica está vinculada diretamente ao palco (personagens, dramaturgia, encenação) e à arte do ator. Investigamos com nossos corpos/vozes, com objetos, com o espaço, o som, dispositivos tecnológicos, textos, convenções etc. Em geral, todos os procedimentos de criação podem se constituir em meios de pesquisa de um tema ou de uma busca estética. O *workshop*, por exemplo, permite pesquisar um tema; mediante a improvisação é possível encontrar conexões pessoais com o assunto abordado e uma partitura de movimento permite explorar camadas de significado em um texto. O importante não é o procedimento, mas como é utilizado.

Chamo de pesquisa extracênica (prática e teórica) os procedimentos que se realizam em função e como parte do processo/obra em construção e que não comprometem diretamente a

arte do ator, embora posteriormente seus “resultados” sejam introduzidos na sala de ensaio e gerem investigação cênica. O ator procura “fora de si”, de modo mais ou menos consciente, mais ou menos sistemático, os elementos necessários para a construção de sua obra. Essa busca gera movimentos internos: novas ideias, associações, mais pesquisa, que por sua vez leva à ação. Dado que o processo de criação é continuo e permanente (SALLES, 2006, p.57), as diferenças entre consciente ou inconsciente nem sempre podem ser identificadas com precisão. A pesquisa extracênica flui entre o captar/absorver sensível e espontâneo e a busca consciente premeditada e claramente organizada. Esses procedimentos se desenvolvem no tempo da criação, que não é único nem estável (SALLES, 2006, p.59), ao ritmo das necessidades do ator e do processo em andamento.

O movimento da criação coletiva requisitou do ator envolver-se na criação da dramaturgia, mediante procedimentos não vinculados diretamente a sua arte, por exemplo, pesquisa histórica, entrevistas, pesquisas de campo, coleta de narrativas orais e participando das discussões e reflexão acerca do tema e a dramaturgia em processo. O processo colaborativo também envolve a presença em processos de investigação, fora da sala de ensaios, por exemplo, pesquisa de campo e a pesquisa teórica. Na origem do Teatro Vertigem, a incorporação do ator nas funções de pesquisa teórica fundou-se na rejeição da ideia tradicional do dramaturgo e encenador como “aqueles que pensam” e os atores como “aqueles que fazem”. O ator que se limita a mergulhar na sua personagem foi considerado como um modelo “obsoleto e limitador” (ARAÚJO, 2006, p.128). Nesse sentido é reveladora a listagem dos “instrumentos do *artista-pesquisador”* (ARAÚJO, 2011, p.20) que os jovens fundadores desse grupo elaboraram no começo de seus encontros. A partir de leituras relacionadas com o método experimental, metodologia científica e física clássica, construíram a lista para entregá-la aos atores no primeiro dia de ensaio. Assim, a pesquisa extracênica (teórica) tornou-se um instrumento para a pesquisa cênica (prática).

Tanto na criação coletiva, quanto no processo colaborativo, as pesquisas em geral respondem ao projeto poético do grupo e/ou do diretor e, mais especificamente, à tendência que marca o processo coletivo. No *processo solo* as pesquisas são impulsionadas pelas necessidades do ator. De dentro ele observa, percebe, sente a obra em construção, da qual faz

parte, e as lacunas, o indefinido, o confuso e embaçado que ainda marcam esse caminho, a partir do que reflete, decide e age procurando *estratégias*. As pesquisas extracênicas configuram-se como parte das estratégias do ator/sujeito.

Alguns exemplos de pesquisas extracênicas: pesquisa de campo (entrevistas, visitas, cursos ou oficinas específicas relacionadas com um ofício ou profissão não atoral), pesquisas bibliográficas, buscas na internet, filmes, imagens (fotografia, registros fotográficos de obras diversas), leituras "casuais", pesquisa de rua (a observação), conversações informais e viagens.

A Pesquisa extracênica para a *Gota*

Sob a *Última Gota [conexões]* habita um percurso de pesquisas: de campo (curso de adubos orgânicos); busca de imagens e vídeos e informações diversas na internet; consultas em revistas e livros, uma entrevista e conversações informais com especialistas. Os diários de bordo guardam um registro parcial dos assuntos investigados como a Guerra da água em Cochabamba (2000); as propriedades químicas da água; o Banco de Sementes no arquipélago norueguês Svalbard; as propriedades nutritivas do abacate; técnicas de cultivo do abacate; as cartas do Tarô; os símbolos *yin* e *yang*; o símbolo da espiral na cultua celta; a casa *talamanqueña*; esculturas que têm como eixo um espiral; a comercialização da água engarrafada; o ciclo da água; o conflito em Kerala (Índia) sobre a exploração do solo freático pela empresa Coca-Cola; as implicações da UPOV (União Internacional para a Proteção das Obtenções Vegetais); processos legais contra campesinos interpostos pela empresa Monsanto.

A investigação esteve intensamente impulsionada pela identificação que experimentava com a temática da Vida e que o processo estava tocando. Se o primeiro gesto de pesquisa teve como propósito proteger-me emocionalmente e evitar a estagnação do trabalho em um mergulho afetivo, posteriormente a investigação se converteu em um alimento imprescindível para a criação. Não se tratava de um complemento, não pretendia servir de justificativa, nem um meio para validar o trabalho. Ao contrário, a pesquisa pulsava com as improvisações, o treinamento, a escrita nos diários de bordo e os caroços de abacate que germinavam no meu quintal. Possivelmente por isso se desenvolveu de um modo singular. A diversidade de fontes e

assuntos investigados me fez sentir como se, colocada em um centro (o processo de criação), esticasse os braços em distintas direções e, em cada um desses movimentos, puxasse até mim uma informação nova. Desse modo a *Gota* resultava um objeto conectado "multidimensionalmente". Por vezes me perguntava por que procedia desse modo, por momentos lembrando uma bagunça. Não obstante, percebi-me guiada pela intuição e uma conexão orgânica e primordial que não me fez mudar a dinâmica utilizada. Posteriormente, quando pouco antes da estreia entramos em contato com o *Pensamento Complexo* compreendi que a pesquisa refletia o objeto e que a desordem faz parte da vida, portanto da arte.

Filmagem: ator e câmera

A relação entre o ator e a câmera está nos primórdios do cinema que nasce no âmago do teatro e se "apropria" de alguns de seus elementos: atores, objetos, textos dramáticos e modos de operar (encenação e atuação). "A encenação dos primeiros filmes era puramente teatral: câmera imóvel, distância axial invariável, incidência angular uniformemente frontal e sempre à altura do peito e do olhar." (MONTEIRO, 2011, p.29). Os primeiros atores do cinema vêm do teatro e trazem com eles suas experiências cênicas. Assim, o cinema se inicia sob a influência da atuação do *music hall*, das comédias de *boulevard,* do circo (a gestualidade e jogo do clown). Simultaneamente as caraterísticas do novo meio geram modificações no trabalho desses artistas. "O cinema mudo inaugura uma fase de pequenos exageros interpretativos, aparentemente artificiais, de corpos tentando suprir a falta da palavra; corpos que criam uma nova linguagem, exprimindo gestos que são uma espécie de síntese de estados de espírito" e percebem-se nele "vestígios de pantomima" (Jacques Aumont apud MONTEIRO, p.30).

O cinema abriu novas possibilidades de trabalho para os atores, muitos deles "passam a contar com o cinema como uma forma de se manterem atuantes e sobreviverem, uma vez que a maioria dos teatros paga mal à época" (2011, p.30). Simultaneamente implicou mudanças na sua técnica, pois agora deve apreender a se relacionar também com a câmera, a luz e posteriormente os microfones. Nesta primeira fase a relação ator-câmera se transforma em

função da evolução tecnológica, do projeto poético dos diretores e do desenvolvimento da indústria cinematográfica.

De modo semelhante sucede no teatro. A câmera ingressa a partir das pesquisas de encenadores que se valem do cinema para desenvolver suas ideias estéticas e introduzir a dimensão política em seus projetos. Esse é o caso de Meyerhold, Piscator e Brecht que incorporaram projeções na cena[255] gerando encenações caraterizadas pela fragmentação. O primeiro deles, que tinha tido experiências com o cinema, recorre às câmeras para documentar parte de sua pesquisa sobre a arte do ator. Com a colaboração dos atores, Meyerhold filma sequências dos exercícios de biomecânica, ampliando o uso da câmera no teatro, como um recurso tecnológico para o registro do processo. No mesmo viés, o Odin Teatret empreende pela primeira vez a filmagem de suas pesquisas de treinamento nos anos 1960.

No caso da coreógrafa alemã Pina Bausch, a câmera se torna em um recurso tecnológico de apoio fundamental para a criação de seus espetáculos. Bausch desenvolve uma metodologia de trabalho que implica a coleta de uma grande quantidade de propostas geradas pelos dançarinos a partir de perguntas e frases instigadoras feitas por ela. Esse material todo é filmado e posteriormente utilizado pela coreógrafa na concretização de suas ideias sobre o palco.

Assim, inicialmente a câmera, e todos os dispositivos tecnológicos vinculados como microfones, reprodutores de som, telas e monitores, configuraram-se em recursos dos encenadores que se valem destes para desenvolver suas investigações estéticas. Essa tecnologia cumpre funções no campo do espetacular, do registro documental e do processual, por sua vez relacionado com o pedagógico. A apropriação desses recursos por parte dos atores/dançarinos/artistas plásticos insere-se nas rupturas que decorreram no surgimento da arte *performance*. A câmera, e boa parte da tecnologia que se desenvolve a partir do cinema, torna-se instrumento de documentação de experimentos artísticos individuais desde os anos 1950, quando, por exemplo, Jackson Pollock (1912-1956) é filmado enquanto realiza suas obras corporalmente inserido na ação, no que seria chamado de *live art* ou arte viva, ou Joseph Beuys

[255] Em 1919 aparecem os primeiros espetáculos russos que se utilizavam de projeções. Meyerhold chegou a utilizar em *Dê-nos Europa* (1935) três telas e 111 projeções. (MONTEIRO, 2011, p.28)

compartilha a sala de uma galeria em Nova York durante oito horas diárias por três dias. Nas décadas seguintes essa prática foi continuada, gerando uma ampla documentação acerca dos primórdios da arte da *performance*. Porém, esses registros não necessariamente são realizados pelo mesmo artista nem por ele impulsionados. Um caso distinto é o de Bruce Naumann (1941) que, durante a segunda metade dos anos 1960, registrou numerosos experimentos. Estando a só no seu estúdio, coloca a câmera e se filma durante lapsos de mais de dez minutos realizando alguma exploração com seu corpo e, às vezes, involucrando também materiais. A utilização da câmera não se limita ao registro ou a experimentos privados; junto com outras mídias é introduzida pelos artistas como parte da obra, gerando, por exemplo, a *videoperformance* definida pelo *New Media Dictonary* como uma "*Performance* em que o artista incorpora uma filmadora ou equipamento de vídeo, e em que é dada à tecnologia uma posição tão proeminente quanto o corpo humano, como um complemento dele."[256] (POISSANT, 2001 p.43-44). O curador e artista Willoughby Sharp, concebe-a como "obra de *performance* ao vivo em que um sistema de vídeo é tão integral à *performance* em si e inseparável dela – da maneira como é vista pelo público – que a obra não pode ser concebida sem os elementos em vídeo."[257] (1975, s/p). A despeito da diferença, a primeira definição identifica um estreito vínculo entre o corpo e o vídeo, em ambas este é inerente à obra. Assim, apesar da profusão de manifestações artísticas que envolvem câmeras, monitores, telas, vídeos, a *videoperformance* tem sido menos frequente. Entre os artistas que alguma vez se aventuraram na criação desse tipo de obras podem ser citados Dan Graham (*TV Camera/Monitor Performance*, 1970), Gina Pane (*Nourriture, feu, actualité* e *Psyché*, 1974), Ulrike Rosenbach (*Salto Mortale*, 1980), Nicole Croiset and Nil Yalter (*Rituels*, 1980), Vito Acconci (*Claim* e *Remote Control* 1971), Willam Wegman (*Bobbing Twins* de 1971 e *j. J-Jacobean the Adventures of Jack* de 1974), Chris Burden (*Back to you*, 1974).

Se no início a prática da filmagem esteve restringida pelas caraterísticas e custo da tecnologia, a partir de 1966 quando é colocado no mercado um equipamento portátil e

---

[256] Original: "Performance in which the artist incorporates a camcorder or video equipment and in which the technology is given as prominent a position as the human body, as a complement to it." (POISSANT, Louise. New Media Dictionary. p.43-44). Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1dictionary.html> Acesso em: 04/01/2014

[257] Disponível em: <http://performatus.net/videoperformance/> Acesso em: 08/01/2014

barato,[258] artistas de campos diversos se aventuram na experimentação com o novo recurso, cujas possibilidades de uso transcenderam a função de documentação. A câmera de vídeo passa a se constituir em um dos recursos dos artistas plásticos e se configura como um dos elementos chave no desenvolvimento das artes na contemporaneidade. Se o cinema colocou nas mãos dos encenadores recursos tecnológicos e modos de narrar com os quais fragmentaram a cena teatral e desenvolveram suas pesquisas estéticas, o vídeo chega às mãos dos atores/dançarinos/artistas plásticos/atores/músicos/performers para se constituir em um de seus instrumentos de pesquisa/criação/registro.

No percurso de transformações da arte durante o século passado e a aproximação teatro-*performance*, ou tendência para o teatro performativo, o vídeo tem sido utilizado como:

1- Registro documental do processo de criação (Evaldo Mocarzel, por exemplo, tem realizado a série *Teatro sem Fronteiras*, documentários sobre o trabalho de grupos teatrais paulistanos, misturando depoimentos, processos, experimentos, desdobramentos de obras);

2- Registro documental da peça (inclusive na arte *performance*, considerada como efêmera, única e só concebível ao vivo);

3- Elemento concomitante da obra (esse é a caso da *videoperformance* e de encenações, por exemplo, *Le Project Andersen* [2005] de Robert Lepage e o solo *Seuls* [2008] de Wajdi Mouawad.);

4- Instrumento de apoio durante o processo de criação (para registrar material que posteriormente é utilizado no desenvolvimento da dramaturgia/encenação, procedimento utilizado tanto em processos coletivos como individuais. Denise Stoklos, por exemplo, se valeu da câmera de vídeo para construir a versão solo de Mary Stuart.[259]);

5- Registro do “cotidiano” de um artista e/ou grupo (vinculado com o processo de criação);

---

[258] Em 1966 a Sony colocou no mercado um “sistema de vídeo portátil de meia polegada barato” (SHARP, 1975, s/p).
[259] SILVA, 2008, p.46

E instrumento do:

1- encenador (Ex. Ótavio Donasci: videoteatro),

2- ator/performer: para a criação e/ou parte do processo/obra

O ator/performer se empodera de todos os meios: conhecimentos técnicos, teóricos, tecnológicos, gestão. Não no sentido de se tornar especialista em tudo, mas no sentido de desacralizar barreiras, de mexer no que precisa, de se tornar um explorador daquilo que precisa, seja sozinho, seja com colaboradores/especialistas. Com a câmera ele problematiza sua própria imagem, a do público, o processo [concentração de funções] Em processo o ator interage com sua própria imagem/processo/obra. Ele se vê, vê a obra em construção, vê o processo.

A filmagem na *Gota*

Apesar de possuir uma câmera, quase não recorri à filmagem. As pouquíssimas vezes que o fiz teve como propósito confirmar que as ações que estava realizando poderiam ser visualmente interessantes. Uma vez satisfeita não me interessei nem por guardar esse material nem por filmar mais.

Dramaturgização

A construção de dramaturgia na sala de ensaio, sobretudo a partir da segunda metade do século passado, traz a *Voz* do ator para a encenação contemporânea. A criação coletiva, o processo colaborativo, o *solo*, o teatro de improvisação, por exemplo, fundamentam-se nos aportes dos atores. Conceitos como autor, texto e dramaturgia são abalados, revisados, reformulados e/ou expandidos. Aparece a noção de dramaturgia do ator referida à composição das ações deste em relação à encenação como um todo. E o processo torna-se um *continuum* em que a construção de dramaturgia e a elaboração da encenação se entrelaçam e o ator é um dos seus artífices.

O termo *dramaturgizar* vem do *Laboratório da dramaturgização,* proposto por Antônio Januzelli, como uma prática permanente na pedagogia do aprendizado do ator que, em um primeiro momento, não tem como objetivo a construção de obra espetacular. Está fundado em uma perspectiva processual e pedagógica, interessada no ator como indivíduo e no coletivo de individualidades. Seu objetivo

> [...] é ativar amplamente a formação do ator, e, como consequência do dramaturgo, dentro da vivência prática e orgânica que é o fazer teatral. [...] No caso específico do ator, ao se perguntar 'o que dizer em cena' e realizar isso nos laboratórios, ele vai dimensionando sua própria imagem, sua identidade humana e artística (que não são dissociadas), buscando maior clareza da sua função e da sua responsabilidade frente ao público. Essa prática transforma o ator, em conjunto com o diretor e com o dramaturgo, num gerador de ideias e estéticas cênicas e não apenas num declamador de textos de terceiros, ou no responsável apenas por uma performance num determinado papel." (JANUZELLI, 1992, p.216)

O laboratório abre espaço para a intuição, as percepções, o lúdico, o autobiográfico, o cotidiano, o não dramático, para as histórias, enfim, para todos os fatos, fenômenos, fantasias e desejos do ser humano. Caracteriza-se por um fazer/ refletir/ desfazer/ refazer/ refletir novamente, pois a prática sempre antecede a reflexão. Entre os procedimentos citados por Januzelli aparecem: "praticar breves roteiros, rascunhos, relatórios, desenhos, gráficos dramáticos" (p.220), "fazer anotações escritas, gravar falas, gravar vídeos, fotografar, fotogramar" (p.221). Em um segundo momento, o laboratório pode ser aberto para o processo de encenação, expandindo as possibilidades de criação dos artistas envolvidos. Assim, a dramaturgização é o processo que se segue a um período de geração de materiais para a cena. Diferente desse, mas também sua continuação e simultâneo a ele. Faz parte das encenações/dramaturgia criadas em processo. É o percurso dos múltiplos manuseios dos materiais gerados previamente, mediante práticas diversas como improvisações, *workshops*, escrita, pesquisa (extração de fragmentos de outros contextos: ficcionais, históricos, artísticos, imagéticos, biográficos etc.), registros (gravações de áudio, filmagens, fotografia) e outros, com a finalidade de estruturar um roteiro/escaleta/*story bord*/estrutura alicerce na elaboração da dramaturgia/encenação. É um processo lento, minucioso, artesanal, que requisita observação e a paulatina descoberta/elaboração/definição/identificação de princípios norteadores. Mas também de intuição e valorização do processual.

A dramaturgização é um percurso de estratégias, pois na contaminação teatro/*performance* expandiram-se as noções de dramaturgia e encenação. Dessa forma, não existe um *programa* a seguir, pois não é possível definir aquilo que se quer alcançar. Os procedimentos devem ser encontrados, criados, transformados. O processo da dramaturgização e da encenação, segundo Antônio Araújo em seu texto *Encenação em processo* (2008), são coisas distintas, porém a encenação se constrói simultaneamente com todos os elementos de espetáculo. Assim, processo de dramaturgização também é de encenação. Tudo está em processo: dramaturgia, encenação, atuação, iluminação.

> Cena e texto estão juntos, dialogam, e, de certa forma, sem perder sua autonomia ou campo, estão marcados e contaminados um pelo outro [...]. Em outras palavras, trata-se de uma "dramaturgia em processo de encenação" e de uma "encenação em processo de dramaturgização". (ARAÚJO, 2008, p.3)

No contexto do processo colaborativo, Araújo aponta uma tensão entre a dramaturgia em processo e a encenação em processo, dado que inevitavelmente o dramaturgo participa da criação da encenação e o encenador na dramaturgia. "A encenação-em-processo é uma encenação negociada, ou, se quisermos, é uma encenação de alteridades." (p.2)

A aproximação entre encenação e *performance*, converte o ator cada vez mais em um performer que se aventura na elaboração de obras de caráter autoral, enquanto se defronta com um cardápio de possibilidades e desafios cada vez maior, que requisitam dele expansão de seus conhecimentos e habilidades. Entre estes a construção/elaboração da dramaturgia/encenação. O ator precisa aprender a costurar materiais diversos e definir os registros de atuação concomitantes. Em outras palavras dramaturgizar o fruto de um percurso de procedimentos incluindo as decisões e os procedimentos relacionados com seu registro da atuação.

A fonte primária de qualquer presença humana é o ator em sua tripla dimensão bio-psicosocial e não uma construção ficcional elaborada previamente por outro. Esse fato determina os procedimentos relacionados com a criação, elaboração e aprimoramento desses seres, seja que se chamem de personagens, "roles" (papéis), figuras, pessoas, presenças ou, pelo contrário, se a escolha for uma atuação direta como performer.

Os seres/personagens carregam as marcas do desejo, da necessidade e dos procedimentos empreendidos pelo ator. Se no trabalho com o método de Stanislavski o que se procura é "transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia", neste caso "o intento é o de 'buscar' personagens partindo do próprio ator. O processo vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem)."(COHEN, 2009, p.105) A atuação direta, não mediada por ser/personagem nenhuma também é uma alternativa, e aqui o ator se apresenta como ele mesmo, isto é, como um performer que age e fala em nome próprio, um registro distinto que requer uma elaboração singular.

Dramaturgização da *Gota*

As dinâmicas *solo* e coletivo que caracterizam o percurso da *Gota* implicaram procedimentos de dramaturgização distintos, embora norteados pelo mesmo princípio: a ação precede a reflexão. A dinâmica *solo* se caracterizou pela intuição, o sensível e o íntimo. As improvisações objeto/corpo predominaram durante esse primeiro período. Além da constante listagem do material, na procura de descobrir algum elemento esclarecedor para estruturar o que estava sendo construído, e procedimentos mencionados em páginas anteriores, por exemplo, a escrita do depoimento pessoal sobre as motivações do processo, e improvisações diversas misturando: o depoimento citado, frases e palavras tomadas das pesquisas extracênicas, percursos em forma de espiral, ações derivadas de imagens encontradas em investigações, trechos de romance. O baralho mencionado no parágrafo sobre a improvisação também visava propiciar uma estrutura que ajudasse no processo de dramaturgização.

A dinâmica coletiva introduziu novos procedimentos: tentativas de estruturação de material utilizando fichas (semelhante ao baralho, mas construídas pela diretora) e experiências transdisciplinares, o elemento mais "perturbador" em relação aos procedimentos da fase anterior. Em verdade elas começaram nos primeiros encontros com Mariela Richmond (descritos no parágrafo relativo à improvisação). No coletivo essas experiências se tornaram

mais complexas. Longe de qualquer narrativa, exploramos justapondo corpos e textos em um contexto não ficcional, no qual, parafraseando Abramović, “a terra era terra, a torneira quebrada era uma torneira quebrada, as plantas eram plantas e o lixo era lixo.” Orientados pela diretora, valendo-nos de textos e frases cujas origens se perdiam entre a dinâmica *solo* e os primeiros ensaios da dupla Grettel-Tatiana, elaboramos propostas individuais e coletivas.

Figura 27- Proposta de Mariela Richmond, em *Instalaciones Deportivas*, UCR.

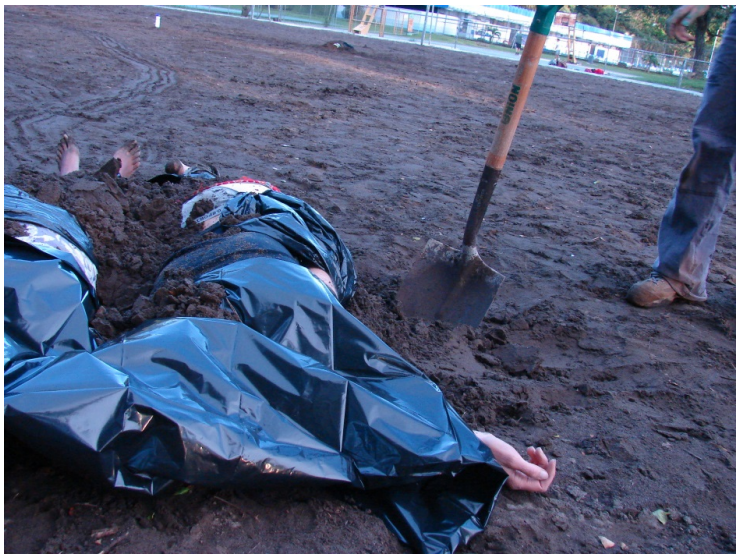


Figura 28- Proposta coletiva. Corpos em sacolas plásticas. *Instalaciones Deportivas*, UCR.

Essas experiências resultaram muito prazerosas para todos os colegas, que passaram de observadores, sob o princípio da separação das funções, a *performers* interagindo a partir de sua visão de mundo, sua bagagem e sem condicionamentos técnicos próprios de um treinamento de ator. Quando, mais avançado o processo, soubemos que esse tipo de experiências podiam ser consideradas como "transdisciplinares", Márcia Pereira, a comunicadora, disse sorrindo: "eu achava que a gente se amava muito", como seguramente também teria dito Humberto Maturana. Evidentemente nos encontramos em um caminho de experimentações diferente daquele que tinha caraterizado até esse momento o percurso da *Gota*. O coletivo tinha dado um passo além do teatro, os colaboradores passavam a atuar como *performers*. E, ao mesmo tempo, descobríamos o potencial do coletivo até esse momento tentando ser parte de um processo marcado demais por uma individualidade.

Ao se aproximar o prazo para a estreia, a dramaturgia carecia de enlaces e nem sabíamos como começaria a peça. Assim, o processo final de sua elaboração se realizou no espaço da encenação, na interação entre os corpos, com o chão de cimento, a terra, as "lanternas de gelo" pingando, os recipientes de vidro. Poderia se dizer que estiveram em processo simultâneo a iluminação, a proposta cenográfica, a proposta sonora e a dramaturgia/encenação.

Ao longo dos três anos que *Gota* precisou para ser apresentada no palco nunca houve interesse por transcrever as tentativas de roteiro que foram anotados em diários (meus e da diretora) e folhas soltas, quase todas perdidas. Só nas ultimas semanas, quando se fez necessário coordenar o trabalho de todos, incluindo os técnicos, a diretora transcreveu a sequência que tínhamos conseguido precisar no espaço, elaborando uma tabela roteiro visando, sobretudo, as necessidades do manipulador das luzes, como ficou marcado no nome que lhe deu: *Viaje de la luz*.

Alguns dias antes da estreia, a partir da necessidade de visualizar a totalidade do percurso, sentei-me frente ao computador e iniciei uma transcrição da sequência de ações, mas não consegui terminar. Por um lado a encenação incluía ações simultâneas que inclusive eu não conseguia enxergar, por outro, a proximidade do prazo limitou meu tempo.

O Diário de bordo

A prática da escrita como parte de processos de formação e/ou de criação no teatro tem tido uma presença significativa no ocidente. A maioria das grandes figuras diretores/pedagogos do século passado reconheceu a conveniência dessa prática. Stanislavski manteve o costume da escrita durante quase toda sua vida. No acervo do Museu de Teatro de Arte de Moscou encontra-se uma grande variedade de seus textos, entre estes: cadernos de viagens e as impressões de espetáculos que assistiu, notas sobre arte, diários de trabalho. Suas primeiras anotações artísticas datam os 14 anos de idade, a partir de sua participação como ator em apresentações familiares. Cristiane Takeda, pesquisadora que mergulhou nesse acervo, afirma:

> Mais do que um hábito, o ato de registrar, de transformar experiências e encontros em matéria textual funcionava como uma ferramenta de trabalho e reflexão: Stanislavski recorria a essas anotações para solucionar um problema de ensaio, para inspirar a encenação de uma determinada cena [...] (2008, p.25)

Anos mais tarde os atores do Odin Teatret também incorporaram a prática da escrita, "[...] isso foi uma das tradições que Eugenio trouxe com ele de Grotowski, é o que eles faziam lá no *Teatr Laboratorium*"[260], lembra Torgeir Wethel, enquanto Julia Varley conta como durante seus primeiros anos no Odin "Quando não estava em sala [de trabalho], escrevia páginas e páginas de diário" (VARLEY, 2010, p.41). O diretor e cenógrafo inglês Gordon Craig exigia de seus alunos, na Escola para a Arte de Teatro que fundara em Florença, "manter sempre em dia seu diário escolar" (ASLAN, 2003, p.103). Muito assíduo também foi Bertold Brecht, que manteve a prática de Diários de trabalho (*protokoll*). Posteriormente Ingrid Koudela introduz o termo no Brasil, propondo o protocolo como um instrumento de avaliação de processo, sem a pretensão de se constituir em um registro fiel, mas em uma "*transposição simbólica da experiência"* (KOUDELA, 2012, p.92; itálico da autora). Inicialmente o protocolo foi concebido como um texto elaborado a partir de um encontro de trabalho coletivo, por uma, duas ou três pessoas, para ser lido no

[260] Depoimento verbal em documentário: *Training 09 Project. Fragments from Torgeir Wethal's interview*. Holstebro, Dinamarca, 2009. Legendas em inglês: "[...] it was one of the traditions that Eugenio brought with him from Grotowski, that's what they did there at Theater Laboratorium". (Tradução TSL.) Disponível em: <http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/video-torgeir-wethal-2009> Acesso em: 26/05/2013.

começo da reunião seguinte, gerando a participação do grupo todo (p.90). A partir de suas experiências com todas as faixas etárias, Koudela observa que o protocolo materializa a síntese da aprendizagem, "possibilita maior delimitação do foco de investigação" e permite "a articulação de um método que busca a prática da teoria e a teoria da prática." (p.91-92) Evidencia os momentos de aprendizagem e simultaneamente "pode propulsionar a investigação coletiva" (p.92).

O registro escrito, às vezes acompanhado de desenhos, é uma prática que se observa entre artistas de áreas diversas. São modos de armazenar ideias para o processo em curso e/ou outros posteriores e modos de experimentar possibilidades. Por vezes, também revelam diálogos do artista consigo mesmo e reflexões (SALLES, 2011, p.27-28, p.50). A despeito da diversidade dessas anotações, considero que constituem uma modalidade de escrita de si, termo utilizado por Michel Foucault para designar registros do eu: a escrita como *askesis* ou treino de si, os *hipomnematas*[261], a correspondência, na cultura greco-romana durante os dois primeiro séculos do Império. A propósito da elaboração dos *hipomnematas* o filósofo explica que "O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um 'corpo' [...]",[262] não corpo de doutrina, mas o mesmo corpo daquele que transcreveu os textos. Na ação da escrita, o visto ou ouvido é "digerido" e se transforma no escritor. Já em relação à correspondência, destaca o fato de que "quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo".[263] Para Klinger (2012), que sustenta sua pesquisa[264] nessas formulações, o filósofo "mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média – *constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de sujeito." (p.22) A partir dessa noção, a investigadora propõe a "constelação autobiográfica" que, além dos exemplos de Foucault, "inclui memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu" (p.32).

---

[261] Coleção de "citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória" (FOUCAULT, 1992, s/p.), recopiladas ao longo do tempo e posteriormente consultadas e utilizadas para meditar.
[262] *Ibidem*
[263] "É que, recorda Séneca, quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como, ao dizermos qualquer coisa, ouvimos o que estamos a dizer". *Ibidem*.
[264] *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

Os registros do ator durante um processo de criação revelam traços dessa "constelação autobiográfica". Os diários íntimos, por exemplo, segundo o historiador Márcio Cuoto Henrique, são coletâneas de fragmentos de si, "coleção de fatos da memória, de (auto) conhecimento" e no "ato de colecionar se articula em uma real estrutura dialética, produtora de conhecimento de si e criadora de sentidos."[265] A prática da escrita dos eventos cotidianos favorece o autoconhecimento e contribui para a sensação de que a vida é ordenada. Porém, aponta o pesquisador, os diários não devem ser considerados como o registro objetivo dos fatos de uma vida, pois o autor, como um editor, escolhe e organiza. Eles mostram não aquilo que a pessoa é, mas aquilo que a pessoa gostaria ser, "são espelhos distorcidos, emissores de imagens desejadas, que muitas vezes negam contradições, anulam tensões, criam a sensação de equilíbrio e estabilidade do sujeito."[266] Para o historiador, a riqueza desses documentos radica no fato de revelar o diálogo crítico e tensões que seus autores "sejam eles 'ilustres' ou não, mantêm com os valores de seu tempo."[267]

A autobiografia, escrita de si que só aparece no Renascimento quando a individualidade se torna um valor, também apresenta traços que se percebem no diário de ator. As psicólogas Lima e Santiago assinalam que sua escrita, real ou fingida, surge em um contexto em que a autorrealização se converte em uma meta e "supõe um duplo e simultâneo foco: como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu" (Lima apud LIMA e SANTIAGO, 2010, p.23).

Já no campo do teatro, Machado (2002) se interessa pelo diário de bordo como uma ferramenta fenomenológica de pesquisa nas artes cênicas e, desse modo, incorpora-o em sua investigação de encenadora. Para a autora, o "registro do processo de criação vai também preceder a reflexão, ou seja, é uma espécie de literatura sendo criada pelo trabalho em processo" (p.261). Assim, torna-se um metatexto, um escrito, "*misto de realidade e ficção*, inicialmente caótico e mais tarde reflexivo, meditativo, até mesmo confessional. Pode-se

---

[265] HENRIQUE, Márcio Cuoto. *Diários íntimos – coleção de fragmentos de si* -. Revista Museu. ISSN 1981-6332 Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=22988> Acesso em: 20/01/2013.
[266] HENRIQUE, Márcio Cuoto. *Diários íntimos – coleção de fragmentos de si* -. Revista Museu. ISSN 1981-6332 Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=22988> Acesso em: 20/01/2013.
[267] *Ibidem*.

compará-lo a um pano de fundo, o *subtexto do próprio encenador*, a explicitação da sua *poéisis* – e esse pode ser seu valor maior." (p.261, itálicos da autora) Sua incorporação como insumo de pesquisa, sobretudo quando de autoria alheia, deve considerar antes sua fragilidade, pois "as anotações de um Diário são extremamente pessoais e passam por uma teia de significação extremamente própria" (p.262). Assim, sua utilização requisita sigilo e cuidado.

Salles considera os diários de artista como *documentos de processo*, dispositivos que carregam as pegadas da jornada de construção da obra. A pesquisadora considera que não é possível acessar fenômeno mental do processo, mas cada registro contido nesses documentos é um indício daquele, a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta (2011 p.26-27). Na diversidade que caracteriza os *documentos de processo*, a pesquisadora destaca duas funções: "armazenamento e experimentação" (p.27). A prática de manter um registro escrito durante o processo de criação é muito frequente entre os atores, sem chegar a ser universal. Os cadernos de trabalho, diários de bordo, cadernetas, folhas soltas, arquivos digitais ou outros dispositivos guardam registros escritos, mas também desenhos, rabiscos, imagens coladas e tudo o que seja necessário.

Os *diários de bordo*, termo que utilizo de modo genérico, não contém o registro do processo todo. Tampouco todos os procedimentos realizados ou processos internos ativados são anotados pelo ator. Cada anotação corresponde a uma experiência que, por alguma razão, precisa ser lembrada. No ato de registro o ator "materializa" aquilo que lhe acontece e aquilo que percebe como importante para o desenvolvimento da obra. Assim, cada um desses *documentos* constitui uma coleção de fragmentos de uma experiência singular e as reflexões que esta suscita. Não apresenta os fatos objetivos desse percurso, mas a vivência do seu protagonista/autor. À singularidade de cada experiência correspondem modos diversos de realizar os registros.

Os *diários de bordo* configuram-se como uma ferramenta de apoio para o desenvolvimento do processo/obra. São utilizados para:

- Armazenar: material que surge em improvisações, imagens, textos criados, informações coletadas em pesquisas extracênicas, sequências de treinamento, exercícios inventados,

percepções internas, questões ativadas durante o processo, indicações de colaboradores e/ou diretor, diálogos consigo mesmo, reflexões...

- Experimentar com: diálogos, roteiros, espaço, a relação personagem/ator, ideias para a encenação, desenhos de figurino...
- Organizar: o processo de criação e a produção mediante cronogramas e listagens.

Sendo o ator sujeito e objeto de sua arte, o diário de bordo é um meio para criar "distância" entre o artista e sua obra. A escrita o os desenhos lhe permitem visualizá-la, proporcionando-lhe a "ilusão" de relacionar-se com ela como um objeto manipulado em uma situação de laboratório. Enquanto escreve/desenha o ator lê/vê e processa. Essas ações estimulam nele processos internos, contribuindo ao amadurecimento e desenvolvimento das ideias que, aos poucos, constroem o processo/obra. O movimento entre o fazer e o escrever/desenhar ou entre ser parte da obra e desta se "separar" facilita a percepção do seu âmago e da relação entre este e os materiais que o processo vai gerando. Em percursos sem dramaturgia prévia, por exemplo, os diários de bordo configuram-se como um instrumento proveitoso para a compreensão dessa relação. Assim, a ação de registro ajuda com a tomada de decisões e o conhecimento da obra em curso.

O caráter efêmero da arte do ator e a impossibilidade real de assistir à própria obra podem gerar ansiedade, insegurança, confusão, sensação de bagunça. Quando não existe um *programa* (texto dramático, personagem) a seguir, essas percepções podem se acentuar. Ao escrever/desenhar o artista materializa e organiza, seja no papel ou na tela, suas experiências que agora "Visíveis" podem ser retomadas, para passar por um processo de escolhas, transformações e reorganização, contribuindo desse modo à sensação de ordem, equilíbrio e coerência.

Os diários de bordo também se configuram como um procedimento para o autoconhecimento do ator/sujeito em processo de criação. No ato da escrita/desenho ele revisita e significa as experiências práticas da criação, tanto os materiais criados, as ideias suscitadas, os processos internos ativados como seu agir como o artista impulsionador do projeto. Enquanto lê/vê a obra em construção também se lê/vê a si mesmo por traz de cada experiência, de cada reflexão, de cada citação etc.

Como *documento de processo* o diário de bordo proporciona indícios sobre a noção de ator e teatro que sustentam o trabalho, as tensões entre a busca pessoal e as tendências que caracterizam o contexto teatral, e as redes em que se insere. Mediante esses também é possível flagrar traços dos procedimentos utilizados, do ritmo em que se desenvolve o trabalho, de suas dinâmicas internas, dos ambientes em que está inserido.

No caso do *processo solo* o diário configura-se como o subtexto do ator/encenador. Seus registros contêm sinais de sua busca em relação à encenação, por exemplo, desenhos do espaço, de elementos cenográficos, de figurino, de cenas e títulos de obras, nomes de autores e outros artistas que sugerem tendências estéticas.

O *diário de bordo* de ator guarda partículas do percurso de construção de sua obra (personagem, encenação) e, simultaneamente, fragmentos da busca de sua realização artística, pois, para o ator, cada processo de criação é um percurso de ações para "ser".

Os Diários de bordo da *Gota*

Esses cadernos guardam a memória de uma das experiências artísticas e vitais mais marcantes de minha vida. Em seu momento, cumpriram a função de armazenar a prática de treinamento (sequências de movimento, exercícios, trocas realizadas), as informações coletadas em pesquisas extracênicas, em geral todo o material (físico, vocal, imagético, textual) gerado ao longo dos ensaios da *Gota* e que percebia como um possível insumo para a criação em curso.

Como já apontei em páginas anteriores, também tornaram-se "companhia" emocional, sobretudo durante o "isolamento", registraram os retornos proporcionados pelos artistas convidados aos ensaios iniciais e serviram para anotar impressões de experiências simultâneas (processo de encenação, ensaios de outros trabalhos e oficinas assistidas durante o mesmo período).

A escrita nos diários não faz referência a nenhuma estrutura ficcional preexistente (personagem, texto dramático), como acontecia nas anotações que realizei durante a maior parte de minha trajetória de atriz. Neste caso, há uma coleta de referentes diversos (só um

deles é literário) e um trajeto de manipulações que visam construir algo com esse material, enquanto processos internos se manifestam mediante desenhos e expressões emotivas.

Uma das funções mais importantes desses cadernos foi a possibilidade de me permitir enxergar, antes do que a obra em construção, um processo de criação se desenvolvendo. Mas o processo não existe sem o artista que o desenvolve. Podemos examinar suas pegadas e até a obra construída, mas não o percurso. Cada ato de escrita correspondia a movimentos e transformações no seio da criação e simultaneamente em mim. Se não ensaiava, não escrevia, portanto o processo não avançava e eu precisava buscar estratégias para me reconectar com o trabalho. Desse modo, os diários de bordo constituíram-se também em uma provocação acerca do ator como um criador.

Como já tenho manifestado em outras partes desta escrita, as colaborações marcaram a construção da *Gota* em muitos aspectos, incluindo os diários de bordo. Em ocasiões, esses artistas tomavam espontaneamente os cadernos para anotar de algum modo suas impressões em relação ao processo em curso. Assim, eles também guardam as pegadas desses encontros, por exemplo, a sequência pictórica, semelhante a um *story bord* desenhada enquanto observava o que eu fazia sobre a cena.

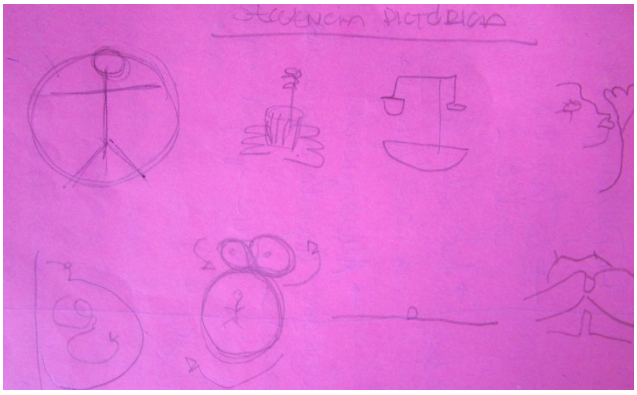


Figura 29- Secuencia pictórica, desenhada por Mariela Richmond. (D4 18/06/2008)

Os cadernos também foram espaço para experimentar a quebra de padrões espaciais apontados por uma das colegas convidadas. Nesse sentido as folhas converteram-se em uma extensão da sala se ensaio, com a constante mudança no modo de ampliar a escrita, criando

desenhos que implicavam uma manipulação distinta do caderno, tanto na hora de escrever, quanto na posterior leitura, por exemplo,

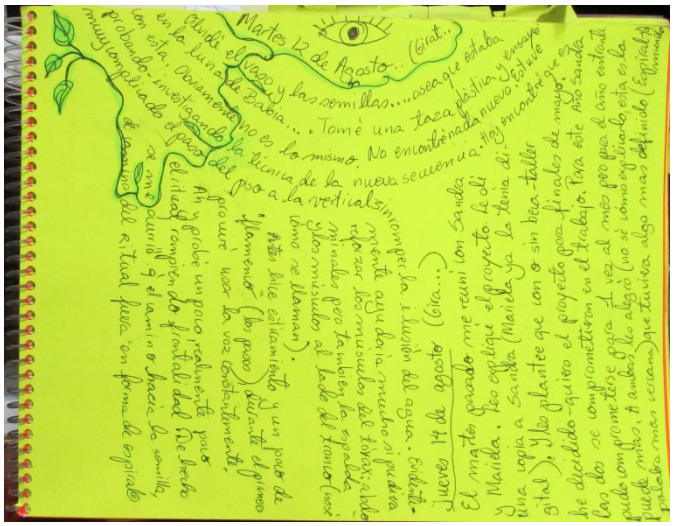


Figura 30- Exemplo de escrita no espaço da folha. (D5, 12/08/2008)

Com o mesmo objetivo, experimentei também cortar e rasgar as folhas e colar outros papéis. Eram ações conscientes que, além de procurar uma ruptura, proporcionavam prazer.

Ao longo desta pesquisa, esses cadernos continuam me acompanhando, mas agora com uma função distinta.

4

E OS OUTROS?

Motivos, procedimentos e ressonâncias em processos solo de atores costarriquenhos

Do corpo dolorido até Paparulo in extremis

Passada a expectativa do encontro com o público, o turbilhão e as incertezas inerentes da criação, quais as percepções dos artistas pesquisados acerca dos "disparadores" que os lançaram na aventura de um *processo solo*? Que tipo de motivações impulsionou cada um deles? Porque optaram por construir a dramaturgia em sala de ensaio, ao invés de partir de um texto dramático pronto? Quais foram os procedimentos escolhidos ou criados para atingir aquilo que procuravam? Mais do que identificar as especificidades dessas práticas, busco flagrar o sujeito/criador se constituindo nelas. Evidenciar como, mediante os diversos modos de agir, o ator se posiciona, construindo e colocando sua visão de mundo, suas questões, seus sonhos, seu *bios*, e, nesse percurso de ações, desenvolve um processo de conhecimento. Além de apresentar sua obra, receber aplausos, abraços, observações, críticas etc., a experiência da criação do *solo* teve um significado singular para eles? Acaso implicou processos que ultrapassaram a construção da obra? Suscitou reflexões? Gerou projetos? Abalou certezas? Provocou questionamentos? Enfim, quais as ressonâncias dessa vivência?

Do corpo dolorido até *Paparulo in extremis*

Giancarlo Protti, também conhecido como Giani, se inicia na arte quando criança no *Conservatorio Castella*[268] estudando música e teatro, e continua sua formação na EAD/UCR (1982-1986). É ator, diretor e cofundador da *Asociación Cultural Giratablas* (Associação Cultural Giratablas, 1993). Como professor de teatro tem trabalhado na EAE/UNA, na Academia Teatro Giratablas e em outros espaços. É pesquisador e instrutor de Gestão Cultural e possui Mestrado em Artes (UCR). Foi Diretor Executivo do Teatro Melico Salazar[269] (2002-2007 e 2010-2012) e

[268] Conservatório Castella é uma instituição pública de ensino fundamental e médio, criada em 1953, que inclui formação artística. Nos últimos anos do médio os estudantes optam por uma especialidade. Na Costa Rica é o único centro educativo com disciplinas artísticas obrigatórias que fazem parte do currículo escolar.

[269] Instituição pertencente ao *Ministerio de Cultura Juventud y Deportes* (Ministério de Juventude e Esporte) "[...] especializada na promoção e desenvolvimento das artes integradas que facilita a aproximação das pessoas para as diferentes expressões artísticas e culturais de programação e produção de shows, festivais de arte, oficinas de dança e teatro e financiamento de projetos específicos." (Trad. TSL). Original: "[…] especializada en el fomento y desarrollo integral las artes escénicas, que facilita el acercamiento de la población hacia las diversas manifestaciones artístico-culturales mediante la programación y producción de espectáculos, festivales de arte, talleres de formación en danza y teatro y financiamiento de proyectos puntuales.". Disponível em: <http://www.teatromelico.go.cr/portal/Nosotros/AspectosEstrat%C3%A9gicos.aspx> (05/11/2013).

atualmente é assessor do Ministro de Cultura e coordena a *Comisión para la Construcción de la Política Nacional de Derechos Culturales y la Ley General de Derechos Culturales* (Comissão para a Construção da Política Nacional de Direitos Culturais e da Lei Geral de Direitos Culturais).

Como diretor e professor tem desenvolvido projetos que implicam a criação da dramaturgia a partir do jogo dos atores. Por exemplo, *Escena a la Carta* (2008, Cia. Juvenil Giratablas) e *Las Desventuras de Guli B* (2002). No segundo participou como ator, diretor e dramaturgo, construindo a dramaturgia a partir das improvisações. Giani considera essas experiências fundamentais para o posterior desenvolvimento do *solo*: "Eu não acredito que Paparulo houvesse sido possível sem todos esses antecedentes".[270]

O *solo*, criado por Giancarlo e uma equipe de artistas[271], foi produzido com o financiamento do edital de PROARTES. Sua primeira temporada aconteceu no Teatro Giratablas com um cenário pequeno, próximo da plateia e posteriormente se apresentou em espaços diversos: casas de cultura, instituições de educação, comunidades e no CENAC (Centro Nacional de Cultura).

Paparulo in extremis ou *Comedia Mágico Patética para actor, títeres, mesa, tela negra, música y público*, como aparece na transcrição final do texto da peça, é a história de Paparulo, que, seduzido pelas facilidades de crédito oferecidas pela sociedade de consumo, acaba totalmente endividado. Consequentemente é levado aos tribunais onde lembra como chegou até esse ponto. No final, o homem esquece sua fala e começa a utilizar um idioma ininteligível, gerando situações engraçadas com os acusadores.

---

[270] Informação verbal. Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica. Todas as traduções deste capítulo, referentes a depoimentos e anotações de diario são de Márcia Pereira (MP). Original: "Yo no creo que *Paparulo* hubiera sido posible sin todos esos antecedentes".

[271] No cartaz aparecem, ao lado de Giancarlo Protti, como criadores da obra: Edda Rodríguez, Marianella Protti, Micaela Piedra, Mariela Jiménez, Marco Naranjo, Mariela Richmond, Paola Gutierrez, Yeri Padilla.

Figura 31- Cartaz do *solo Paparulo in extremis*, para apresentação na Casa de Cultura de Cartago, abril de 2009.

O desenho cenográfico é simples, uma pequena estrutura que o ator desloca segundo suas necessidades e que lhe serve de coxia, uma mesa, alguns objetos (bonecos, um tecido, um grande balão de látex) e iluminação centrada no ator ou bonecos. Por vezes Paparulo/Giancarlo fala em uma língua ininteligível, embora seja possível reconhecer algumas palavras. Realiza sequências de movimentos sem fala, canta, e passa de uma personagem à outra mediante a manipulação do tecido, de bonecos, utilizando a coxia e mudando a voz. Assim, a encenação está centrada no jogo do ator, especialmente em seu leque de possibilidades vocais. Giani permanece o tempo todo no palco, ainda que, às vezes, se "esconda" atrás da estrutura/coxia ou sob o tecido para realizar as mudanças de figura. A encenação é frontal e o Paparulo/Giancarlo olha na direção dos espectadores, porém sem os interpelar diretamente.

O *corpo gritante*[272]

A construção de *Paparulo*[273] "[...] começou com uma enorme, enorme necessidade de voltar ao palco", lembra Giani.

> Fazer um solo não foi uma decisão de tendência artística ou de gênero... Ou de que queria trabalhar sozinho. Mas uma enorme necessidade intrínseca de me destravar. Eu fiquei muito travado por trabalhar na função pública durante cinco anos consecutivos, mais os dois anos do mestrado. Foram sete anos seguidos sem atuar, depois de 25 anos sem descer do palco. Então entrei em um "travamento" psicoemocional. Não, psic-físico, pois na realidade saí mancando[...][274]

Procurando uma resposta ao estado de bloqueio em que se encontrava, a "voz" interna dizia-lhe: "[...] o corpo está pedindo a gritos para ser atendido. [...] Acaso você não era ator? Acaso você não tinha decidido muito jovem se dedicar ao teatro, não só como gestor e produtor, mas também como um intérprete?" Frente a esses questionamentos "[...] a única resposta que obtive [...] tentando entender o que estava acontecendo comigo foi ter saído do palco.", explica. E complementa, muito emocionado, narrando um sonho angustiante: "[...] acordei, claro, com essa taquicardia e disse: 'É que eu ia morrer'. Eu não sei se foi metafórico ou físico, mas eu senti ... Esse foi o momento decisivo, quando eu disse: 'Eu vou morrer se eu deixar a arte'".[275]

Giani compartilha a experiência do corpo dolorido e "travado", destaca e opõe o tempo de sua vida/teatro contra um tempo de "não teatro", como a causa daquele estado crítico. Uma crise profunda frente à qual voltar ao palco ultrapassava a necessidade de recuperar a saúde,

---

[272] Fontes utilizadas: entrevista realizada em 28/04/2011 em San José, Costa Rica, documentos de processo (2 diários de bordo), vídeo da obra, comunicação via correio eletrônico com o ator e com Mariela Jiménez, artista participante do processo.

[273] Para facilitar a referência utilizo *Paparulo* ao invés do título completo.

[274] Original: "[…] comenzó con una enorme, enorme necesidad de regresar al escenario" e "Hacer un unipersonal no fue una decisión de tendencia artística, o de género… O de que yo quería trabajar solo. Sino fue una enorme necesidad intrínseca de desatorarme. Yo quedé muy atorado de trabajar en la función pública cinco años seguidos, más dos años que había hecho la maestría. Fueron siete años seguidos sin actuar después de 25 años de no apearme del escenario. Entonces yo entré en un 'entravamiento' psico-emocional. No, síquico-físico porque en realidad salí renqueando, prácticamente […]" Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora em 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[275] Original: "[…] el cuerpo lo que le está pidiendo a gritos es que lo atienda. […] ¿No era que usted era actor? ¿No era que usted había decidido muy joven dedicarse al teatro, no solo como gestor y productor sino también como intérprete?" / "[…] toda la respuesta que yo obtuve […] tratando de entender qué era lo que me sucedía era haberme salido del escenario." / "[...] me desperté, claro, con aquella taquicardia y dije: 'Es que me iba a morir.' Yo no sé si era metafórico o físico, realmente, pero yo sentí… Ese fue el momento determinante en que yo dije: 'Me muero si dejo el arte'."

tornando-se um assunto de vida ou morte. Uma necessidade desapegada de qualquer argumento racional (emprego e salário, critérios estéticos) e enraizada no mais profundo do corpo-memória deste ator. Por isso, conta, "[…] fui e apresentei a renúncia ao Ministério.".[276]

Com a ideia de um "unipersonal" Giancarlo entrou na sala de ensaio ao final de 2008 e estreou em dezembro de 2009. O percurso dos ensaios foi desenvolvido:

- em espaço "próprio" (Teatro Giratablas);
- inicialmente sem prazo marcado;
- com financiamento outorgado pelo programa Proartes[277]. A partir de esse momento (março de 2009), o processo se ajusta a um cronograma com prazo para estreia;
- com dedicação exclusiva por parte do ator durantes os últimos seis meses do processo.

Como acalmar o *corpo gritante*

O caminho da construção de *Paparulo in extremis* esteve marcado pelo corpo "desejante", isto é, pela necessidade inscrita no corpo dolorido e a urgência de voltar a seu ser de ator. Todas as circunstâncias do percurso vincularam-se com esse desejo: o tempo, os procedimentos, os acordos de criação, as soluções cenográficas, as linguagens utilizadas, a dramaturgia em processo e as pesquisas. Assim, obedecendo à necessidade vital de recuperar sua identidade de ator, Giani se valeu de:

- "isolamento": *deitar no chão e deixar acontecer ou a partir de "si mesmo"*
- treinamento: *treinamento/improvisação/jogo*
- Improvisação: *improvisação/jogo/criação*
- Registro audiovisual: *pigmentos*
- Pesquisa extracênica: *cotidiano e internet*
- Colaboração: *olhos humanos*
- Ensaios gerais: *contra o medo*
- Diários de bordo: *Unipersonal*

---

[276] Original: "[…] fui y presenté la renuncia al Ministerio.". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[277] *Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas*. Na entrevista, Protti disse que o orçamento ganho permitia-lhe pagar os salários dos artistas colaboradores, mas não muito mais do que isso.

"Isolamento": *deitar no chão e deixar acontecer ou a partir de "si mesmo"*

Uma vez que Giancarlo consegue se organizar para voltar ao palco, entra sozinho na sala de ensaio. Nesse "isolamento" sua primeira ação foi deitar no chão, pois,

> […] tinha uma necessidade enorme de não coordenar nada; de não pensar em nenhum tema analítico-intelectual; de não subscrever-me a nenhuma tendência cênica. Não queria pesquisar nem saber como era que se fazia neste estilo nem naquele, nem a que conceito ia responder. Disse: "Eu vou deitar no palco, primeiro que tudo, (rindo), a sentir-me." [...] esse foi um sentimento muito especial. Eu disse: "Vou partir de mim mesmo", não como um ato egocêntrico, vaidoso, do qual vou partir. Mas sincero. Do qual eu diga: "vou sentir-me como me sinto por dentro e ver o que se passa a partir disso. [278]

Uma decisão radical. Abandonar uma estrutura laboral que proporciona segurança econômica, status, poder, para ser ator nas condições mais incertas: sem projeto concreto, sem colegas, sem texto, sem diretor. Passar de uma estrutura estável que determina desde a vida pessoal cotidiana até o modo de se relacionar com a arte (teatro) para a sala de ensaio, com o corpo "desejante" como única certeza.

Deitar sozinho no chão, na solidão, disposto à autopercepção, vincula-se também com a necessidade de dedicar-se a si mesmo, "Não era egoísmo, era uma necessidade de estar comigo mesmo porque havia me dedicado, tanto desde o Giratablas como depois do Melico,[279] a gerar projetos que davam emprego a muitas pessoas."[280] Flui da urgência da prática criativa, do desejo, da procura daquilo que lhe é vital. Giancarlo sabe que deseja criar uma obra *solo,* de fato, inicia o diário de bordo com a palavra "Unipersonal" e, dois meses depois do primeiro ensaio, já projeta um cronograma. Assim, a despeito de às vezes ficar dormido durante 45 minutos, decide se entregar ao fluxo dos impulsos que surgem no estado da autoescuta, como ele mesmo explica: "Então me nasceram muitas… muitos impulsos... muitas sensações de

---

[278] Original: "[…] tenía una enorme necesidad de no coordinar nada; de no pensar en ninguna temática analítico-intelectual; de no suscribirme a ninguna tendencia escénica de ningún tipo. No quería investigar ni saber cómo era que se hacía en este estilo ni en el otro, ni a qué concepto iba a responder. Dije: 'Yo voy a acostarme en el escenario, primero que nada, (Rindo.) a sentirme solo yo.' […] eso fue un sentimiento muy especial. Yo dije: 'Voy a partir de mí mismo', no como un acto ego centrista, vanidoso, del que voy a partir. Sino de sinceridad. De que yo diga. 'Voy a sentirme cómo me siento por dentro y qué pasa a partir de eso.". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[279] Teatro Popular Melico Salazar

[280] Original: "No era un egoísmo, era una necesidad de estar conmigo mismo porque me había dedicado, tanto desde el Giratablas, como después del Melico a generar proyectos que le daban trabajo a muchas personas." Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

relaxamento, de satisfação, de agrado. Apesar de que eu sabia que nada disso era material, aparentemente, para nenhuma dramaturgia, mas não queria me pressionar."[281]

"Partir de si mesmo", não supunha uma ideia de "originalidade", como Giancarlo diz: "Claro que a gente sabe que tem um inconsciente e um condicionamento social e umas estruturas mentais, culturais, adquiridas em todas as estruturas possíveis pelas quais tenhamos passado. Não é que somos uma 'folha em branco'."[282] Esse modo de iniciar vincula-se ao desejo, às emoções, à dor e ao significado que "as tablas" têm em sua vida. Ao lembrar esses momentos, Giancarlo narra sensações de bem estar, mas também de dor, "Foi traumático porque às vezes o corpo doía e dava muita melancolia ter deixado de atuar tantos anos."[283] E no primeiro registro no diário de bordo, Giancarlo anotou: "O corpo luta para lembrar como estar no espaço. Dói e há resistência. [...] incômodos no pescoço, nas costas e tornozelos, sensação de querer terminar.".[284] (10/11/2008)

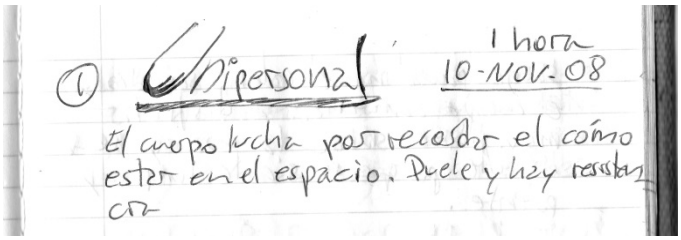


Figura 32. Primeiro registro no diário de bordo: "Unipersonal. 1 hora. 10-NOV-08. El cuerpo lucha por recordar el cómo estar en el espacio. Duele y hay resistencia" (10/11/2008).

A passagem entre esse deitar no chão e deixar acontecer para uma prática de treinamento organizada e mais exigente foi contínua. Começou com um treinamento a partir da respiração, "[…] escolhi algumas sequências de respiração, bem, bem relaxadas, que começam deitado, em posição fetal", e no percurso "começaram a aparecer necessidades de um

[281] Original: "Entonces a mí me afloraron muchas… Muchos impulsos… muchas sensaciones de relajación, de satisfacción, de agrado. A pesar de que yo sabía que nada de eso era material todavía aparentemente para ningún tipo de dramaturgia, pero no me quería presionar." (Trad. MP) Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[282] Original: "Claro que ya uno sabe que uno tiene un inconsciente y un condicionamiento social y unas estructuras mentales, culturales, adquiridas en todas las estructuras posibles por las que uno ha pasado, verdad. No es que uno está 'hoja blanca'." (Trad. MP) *Ibidem*

[283] *Ibidem*

[284] Original: "El cuerpo lucha por recordar el cómo estar en el espacio. Duele y hay resistencia. [...] Molestias en el cuello, espalda y tobillos, sensación de querer terminar." . Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica

treinamento um pouquinho mais elaborado, mas a partir docorpo lembrando-me de coisas" [285], lembra Giancarlo.

Treinamento: *treinamento/improvisação/jogo*

Giani refere-se ao treinamento como uma ética, parte da arte do ator e um procedimento de criação. É um requisito, um princípio inerente à profissão, vinculado a uma atitude de respeito a sua arte, como se depreende das seguintes palavras:

> [...] ofereceram-me naquele momento duas personagens em duas montagens e disse um não contundente, apesar de que morria, literalmente morria de vontade de atuar. Porque eu disse: "Não vou fazer... cometer o desrespeito com os espectadores e comigo mesmo, de subir absolutamente sem nenhum treinamento ao palco sem lembrar se realmente ia lembrar-me que era isso de atuar […][286]

Porém, reconhece ter trabalhado em contextos em que essa prática é pouco valorizada e "As pessoas chegam às sete, se maquiam e saem à cena. Eu chego às 6:30 e treino...Dois ou três loucos treinamos enquanto os outros trinta, quarenta... Falo dessas montagens grandes que a Companhia[287] faz, das quais participei [...]"[288] Nesse viés, Giani lembra o comentário de estudantes de teatro que assistiram *Paparulo in extremis*:

> O que mais valorizamos do teu trabalho é ver um ator treinado e investigando. Porque todos os professores nos dizem: "Tem que explorar, tem que investigar, tem que treinar" e depois quando a gente os vê atuando são uns tesos barrigudos que não treinam e nem exploram. Então dizem: "Façam isso!". Mas eles fazem de outra maneira. Então são professores em que a gente deixa de crer "... isso me disseram os meninos. […][289]

---

[285] Original: "[...] escogí algunas secuencias de respiración, muy, muy, relajadas, que empiezan con acostado, posición fetal."/ "empezaran a aparecer necesidades de un entrenamiento un poquito más elaborado, pero a partir de que el cuerpo me recordaba cosas." . *Ibidem*.

[286] Original: "[…] me ofrecieron en ese momento un par de personajes en dos montajes y dije un no rotundo, a pesar de que me moría, literalmente me moría de las ganas de actuar. Porque yo dije: 'No voy a hacer… de cometer el irrespeto con los espectadores y conmigo mismo, de subirme absolutamente desentrenado al escenario sin recordar si realmente me iba a recordar de qué era eso de actuar...' ". *Ibidem*

[287] Refere-se às produções da *Compañía Nacional de Teatro* (CNT).

[288] Original: "La gente llega a las siete, se maquilla y sale a escena. Yo llego a las 6:30 y entreno… Dos o tres locos entrenamos mientras los otros treinta, cuarenta…Hablo de esos montajes grandotes que hace la Compañía, en los que participé […]". *Ibidem*

[289] Original: "Lo que más valoramos de tu trabajo es ver un actor entrenado e investigando. Porque todos los profesores nos lo dicen: 'Hay que explorar, hay que investigar, hay que entrenar' y después cuando uno los ve

Desse modo, articulando suas experiências de ator e professor, coloca a questão do vínculo entre as práticas artística e pedagógica e a importância de um desenvolvimento coerente entre ambas.

Continuando com o treinamento, os diários sugerem sua retomada como uma jornada dolorosa, pelo enrijecimento do corpo e perda de condição física ("muita agitação e carência de oxigênio") e difícil, pela necessidade de se defrontar com obstáculos mentais, como a interferência de "pensamentos administrativos", mas simultaneamente "muito agradável".[290] Por exemplo, no fim do primeiro registro escreveu: "Ao final de 1 hora há contágio para jogar cenicamente com a voz e o corpo."[291] (10/11/2008) Assim, entre a dor e a recuperação do impulso do jogo, pouco a pouco, Giancarlo se reconhece novamente como ator:

> [...] começaram a aparecer necessidades de um treinamento um pouquinho mais elaborado, mas a partir do que o corpo me lembrava de coisas. Isso foi muito bonito porque era o corpo quem me lembrava. Jogando eu dizia: "Olha só, havia um exercício... olha tinha uma maneira de..." Comecei a me lembrar de como era ser um ator. Isso foi o que aconteceu. Comecei a me lembrar, tinha esquecido, é que eu não lembrava. Não lembrava, não me lembrava de como era isso. Tinha muito medo. E comecei a lembrar-me ...[292]

É o *corpo-memória* em jogo, como a condição para "voltar a si", para recuperar seu ser/ator e o susto frente à consciência de tê-lo perdido temporalmente. É a experiência de reconquista da identidade.

---

actuar son unos tiesos panzudos que no entrenan ni exploran. Entonces le dicen a uno: 'Hagan esto. Pero ellos lo hacen de otra manera. Entonces son profesores en los que uno deja de creer'… Eso me dijeron los chicos.". *Ibidem.*

[290] Original: "pensamentos administrativos"/"muy agradable" Datas do diário referentes a 11, 13 e 17/11/2008.

[291] Original: "Al término de 1 hora hay contagio por jugar escénicamente con voz y cuerpo.". *Ibidem.*

[292] Original: "[…] empezaran a aparecer necesidades de un entrenamiento un poquito más elaborado, pero a partir de que el cuerpo me recordaba cosas. Eso fue bien bello porque era el cuerpo el que me recordaba. Jugando yo decía: 'Mirá, si había un ejercicio…Mirá había una forma de…' Me empecé a acordar de ser actor. Eso es lo que pasó. Me empecé a acordar, se me había olvidado, es que yo no me acordaba. No me acordaba, no me acordaba cómo era eso. Tenía mucho susto. Y empecé a acordarme ...". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

Giani identifica dois tipos de treinamento, um de caráter mais técnico, "treinamento mecânico-técnico" e outro que estimula a participação da "imaginação, as imagens, o sensorial" [293] e concebe a voz como parte do corpo. Declarou ter optado pelo segundo tipo,

> Porque eu não queria trabalhar técnica, nem da voz nem do corpo. Queria deixar-me ir e gerar algumas sequências que combinassem os dois elementos. Não ambos, todos os elementos, porque entra a imaginação, as imagens, o sensorial, etc., ou seja, não queria fazer uma rotina de treinamento mecânico-técnico. Porque justamente não queria me meter, submeter-me a nenhuma estrutura. [294]

Os registros nos diários mostram a combinação de práticas de caráter técnico e, inclusive, de busca de melhoria da condição física (p.ex. sequências tomadas de aulas de dança, abdominais, pulos, "pré-balé", bastões, Pilates), com outras que estimulam a imaginação, a criação e, em geral, um estado de autoconexão com a dimensão sensível do ator. Dentre elas, práticas "livres" ("brincar livre com o corpo" 12/01/2009, "canto livre" 16/02/2009 e 29/05/2009, "baile espontâneo" 31/01/2009), "pré-yoga", meditação ("Meditação final com agradecimento" 11/11/2008, "meditação órgãos internos" 27/01/2009), tocar piano ("foi parte do treinamento... Sentia que a música me ajudava ritmicamente no que estava fazendo"), [295] leituras em voz alta para trabalhar a voz (textos de Michel Moore, Eduardo Galeano, Gilberto Gil, Noam Chomsky e entrevista a John Lennon), caminhadas em câmera lenta, movimentos a partir dos *chacras* e técnica vocal utilizando imagens.[296]

Em várias oportunidades Giancarlo menciona a introdução no treinamento de exercícios tomados de oficinas realizadas com artistas estrangeiros visitantes, e, inclusive, chega a afirmar que se sentia influenciado por essa prática, "Estava muito influenciado pelas oficinas que você[297] também participou. [...] A brasileira[298] [e] a de Antônio Januzelli." Outro exemplo é o

---

[293] Original: "entrenamiento mecánico-técnico" / "imaginación, las imágenes, lo sensorial".

[294] Original: "Porque yo no quería trabajar técnica, ni de la voz ni el cuerpo. Quería dejarme llevar y generar algunas secuencias que combinaran ambos elementos. No ambos, todos los elementos, porque ahí entra la imaginación, las imágenes, lo sensorial, etc. o sea no quería hacer unas rutinas de entrenamiento mecánico-técnico. Porque justamente no quería meterme, suscribirme a ninguna estructura.". *Ibidem.*

[295] Original: "jugar libre con el cuerpo" / "canto libre" / "baile espontáneo" / I"Meditación final con agradecer" / "meditación órganos internos "/ "era parte del entrenamiento… Sentía que la música me ayudaba rítmicamente a lo que estaba haciendo." *Ibidem.*

[296] Exercícios que aprendemos na oficina de Rafael López.

[297] Refere-se a esta entrevistadora e pesquisadora, Tatiana Sobrado.

[298] Refere-se à Maria Falkembauch.

caso da oficina de voz ministrado na Costa Rica por Rafael López Barrantes:[299] "Por aí apareceu a primeira oficina com Rafael Lopez e as fontes de sons. Que reproduziram-se nas personagens em diferentes fontes de sons."[300]

Giancarlo treinava ciente, também, de que esse também é um caminho para a criação. A prática decorria frequentemente em jogos ou improvisações que, por sua vez, geravam ideias de conteúdo e "roles".[301] Posteriormente esses "roles" tornaram-se parte da dramaturgia elaborada. Essa continuidade também estimulou ideias, que depois foram desenvolvidas e passaram a fazer parte do conteúdo da dramaturgia textual e cênica: "A primeira ideia que me surgiu, já intelectual digamos, que começou a condicionar-me, [...] chegou no momento de tempo de cenário não foi que eu pensei: 'O que eu faço, o que eu faço?' Se não que estando lá, jogando com a música, com os sons do corpo e da voz […]"[302]

A quantidade de figuras criadas demandou-lhe uma maior exigência técnica. Com esse propósito procurou Valentina Marenco[303], dançarina, professora e coreógrafa: "Eu lhe pedi que me ajudasse a treinar corporalmente. Porque eu disse: 'Agora sim, eu já estou numa fase em que as personagens me exigem mais habilidade física.' ", explica. [304]

A música foi utilizada como um estímulo no treinamento do corpo/voz, introduzindo rítmicas, qualidades de movimento, tons, atitudes. "Baixava muita músicas da internet. [...] Fazia umas misturas no *iTunes* e depois as colocava em ordem alfabética, mas de ritmos. Então passava de uma clássica a um rock, à uma pop, à uma balada...bem, bem gostoso, realmente

---

[299] Ator e professor de voz, vinculado ao Roy Hart Theater (França) desde 1974. A partir de 2007, faz parte do *California Institute of Arts*.

[300] Original: "Estaba muy influenciado por dos talleres que vos también hiciste. [...] La brasileña[300] (e) el de Antônio Januzelli*" /* "Por ahí apareció el primer taller con Rafael López y las fuentes de sonido. Que se me reprodujo en los personajes en diferentes fuentes de sonido." . Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[301] Na mesma entrevista Giancarlo explica que não chegavam a ser personagens, só conseguiam ser "roles cênicos".

[302] Original*: "*La primera idea que me surge, ya intelectual digamos, que me empieza a condicionar, [...] me llegó en momento de tiempo de escenario*; no fue que yo me puse a pensar: '¿Qué hago, qué hago?' Sino que estando ahí, jugando con la música, con sonidos del cuerpo y de la voz*" *Ibidem*.

[303] Valentina é uma das artistas colaboradoras na Oficina de Criação Cênica (*Taller de Creación Escénica*) realizada para esta pesquisa, em San José Costa Rica, em 2011. Com ela Giancarlo trabalhou treinamento de bastões e técnica Pilates.

[304] Original: "Yo le pedí que me ayudara a entrenarme corporalmente. Porque yo dije: 'Ahora sí, yo ya estoy en una etapa en que los personajes me están exigiendo más destreza física'." Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

bem gostosa esta etapa”[305], narra Giancarlo. Desse modo conseguia mudanças rítmicas e um estado de alerta e de disponibilidade constantes.

Mas além de estimular, sugerir e desafiar, Giancarlo identifica a música como uma necessidade pessoal na sua prática artística já que “Começaram a aparecer necessidades. As podemos chamar de linguagens, convencionalmente, mas para mim eram como necessidades [...] a música entra sozinha. É das primeiras linguagens que sempre aparecem.”[306]

Giani chama cada uma das linguagens utilizadas (tecido, bonecos, música) de “necessidades” e as identifica como necessidades expressivas permanentes em sua vida artística.

Improvisação: *improvisação/jogo/criação*

De fato, no processo de *Paparulo* não se deu uma separação absoluta entre treinamento e improvisação. Esse fluir de um para outro parece ser parte do que o ator chama de “treinamento integral”. Por exemplo, quando Giani explica como “apareceu” a figura de *La Niña*: “ […] eu estava numa espécie de treino e quando me dei conta eu estava brincando com uma menina. E foi uma sequência muita longa e num momento determinado eu me converti na menina. E brinquei um longo tempo, muito tempo.”[307] Posteriormente, quando é questionado sobre a relação entre treinamento e criação, responde afirmativamente, assegurando que existiu um vínculo estreito e acrescenta, “[…] porque as personagens surgiram do treino. No sentido amplo de treino o que falávamos no outro dia, né. O treino integral, não a parte mecânica do corpo.”[308]

---

[305] Original: “Bajaba mucha música de internet. […] Hacía unos ‘veteados’ en el iTunes y después los ponía por el orden alfabético, pero de las piezas. Entonces pasa de una clásica a una rock, a una pop a una balada…Muy, muy rico, muy rico realmente toda esa etapa.” *Ibidem.*

[306] (Trad. MP) Original: “Empezaron a aparecer necesidades. Las podemos llamar lenguajes, convencionalmente, pero para mí eran como necesidades [...] la música entra sola. Es de los primeros lenguajes que siempre aparecen.” *Ibidem.*

[307] Original: “[…] yo estaba en una especie de entrenamiento y cuando me di cuenta yo estaba jugando con una niña. Y fue una secuencia muy larga y en un momento determinado yo me convertí en *La Niña.* Y jugué mucho rato, mucho rato.” *Ibidem.*

[308] Original: “[...] porque los personajes surgieron del entrenamiento. En el sentido amplísimo de entrenamiento, lo que hablábamos el otro día, verdad. El entrenamiento integral, no la parte mecánico técnica del cuerpo.”. *Ibidem.*

As expressões de Giani, a improvisação e o jogo livre e espontâneo tendem a aparecer como sinônimos, como quando ele conta a respeito de uma festa familiar na qual brinca com seus sobrinhos e um boneco que ganhou de presente, "[…] fiz uma improvisação muito engraçada, como estava brincando com as palavras, e saiu muito material naquele momento.". [309] Vemos que utiliza a palavra "improvisação" no contexto familiar, e "jogar" para se referir àquilo que faz no trabalho criador. Os registros nos diários de bordo constantemente misturam o verbo jogar com outra prática de treinamento: "jogo livre a partir de impulsos dos chakras" (12/01/2009), "jogo colocando o peso em diferentes partes e afetando a forma de se deslocar" (27/01/2009), "Brincando com a voz cantada".[310] (16/01/2009).

A improvisação/jogo também aparece como sinônimo de exploração de objetos, similar ao caso do tecido, um dos objetos mediante o qual o ator constrói seu jogo: "Por que não me proponho a usar a tela que é convencional e fazer figuras e coisas pontuais que a gente faz e vê com a dança contemporânea, aquelas telas...? Não, não, comece jogando com ela sentindo-se sincero. Vamos ver como é o seu contato com esta tela." [311]

As ideias de conteúdo surgem muitas vezes por associação durante a improvisação/jogo. Giancarlo conta como "surgiu" o primeiro lampejo relacionado com o conteúdo, "[...] chegou-me no momento do tempo do cenário, não foi que eu fiquei pensando: 'O que eu faço, o que eu faço?' Se não que estando ali, brincando com a música, com os sons do corpo e da voz me chegou isso: a venda dos seres...do comércio, o excesso da comercialização."[312]

Em geral, tanto os depoimentos, quanto as anotações em diários de bordo apresentam a improvisação/jogo como uma atitude perante a criação, uma experiência prazerosa, uma

---

[309] Original: "[…] les hice una improvisación muy vacilona, como estaba jugando con las palabras, y me salió mucho material en ese momento.". *Ibidem.*

[310] Original: "juego libre a partir de impulsos de los chacras" / juego colocando el peso en diferentes partes y afectando la forma de desplazarse / Jugando con la voz cantada". *Ibidem.*

[311] Original: "[…]dije: '¿Cómo no me propongo hacer un uso de la tela ya convencional y hacer figuras y cosas puntuales que uno hace y que ha visto con la danza contemporánea, aquellas telas… No, no, empiece jugando con ella sintiéndose sincero. A ver qué, cómo es su contacto con esta tela" Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[312] Original: "[...] me llegó en momento de tiempo de escenario, no fue que yo me puse a pensar: '¿Qué hago, qué hago?' Sino que estando ahí, jugando con la música, con sonidos del cuerpo y de la voz me llego eso: la venta de los seres….el comercio, el exceso de comercialización*.". Ibidem.*

disposição e uma confiança no fluxo criativo provocado pelo jogo, parte do treinamento integral do ator.

Registro audiovisual: *pigmentos*

Giani incorporou a filmagem de ensaios aproximadamente aos três meses de ter começado[313] como meio de armazenar os "jogos" que surgiam durante o treinamento. Posteriormente, revisava esse material em casa e extraía "pequenos pigmentos" para o trabalho da construção da dramaturgia. Na tarefa de revisar esses registros, contou com colaboração de Marianella Protti: "Com Nela assistimos a todas as filmagens e anotamos novas ideias."[314] (17/04/2009)

A filmagem de ensaios não foi um procedimento novo para Giancarlo[315], porém foi a primeira vez que teve como propósito compensar a ausência do olhar externo. Não obstante, no decorrer do trabalho isso se tornou insuficiente: "Teve um momento no qual senti muita necessidade que fosse outro olho e não o da lente da câmara, um olho humano, o que me devolvesse. Como que [aquele] já não me servia,[316] conta Giani, manifestando tanto a necessidade da presença do "outro" quanto de uma outra perspectiva:

> Existe um condicionamento de ser a gente mesmo que se observe através da lente. Porque ao final das contas quando eu me vejo na tela, sou eu vendo-me a mim mesmo. Então tem muita subjetividade. Chegou um momento no processo no qual eu disse: "Não, necessito urgentemente alguém que me veja desde fora." [317]

---

[313] A partir do primeiro registro (10/11/2008 passaram-se três meses (13/02/2009), porém Giancarlo conta que, das primeiras vezes, não anotou nada no diário: "Eu comecei o diário de bordo [...] quando tinha algo mais para apontar. Todas essas primeiras sessões de dormir, não as anotei; só quando eu disse: 'Não, amanhã vou fazer um treinamento de respiração'." Original: "Yo empecé la bitácora […] cuando tenía algo ya que apuntar. Todas esas primeras sesiones de dormir no lo anoté, sino cuando dije: 'No, mañana si voy a hacer entrenamiento de respiración.'". *Ibidem*.

[314] Original: "Con Nela vimos todas las filmaciones y anotamos nuevas ideas.". "Nela" é o apelido de Marianella Protti, atriz e membro do grupo Giratablas.

[315] Informação proporcionada via e-mail em: 25/05/2013.

[316] Original: "Hubo un momento en que sentí muchísima necesidad que fuera otro ojo y no fuera el del lente de la cámara, un ojo humano, el que me hiciera la devolución. Como que ya no me servía." Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[317] Original: "Hay como un condicionamiento de ser uno mismo el que se observa a través del lente. Porque a final de cuentas cuando yo me veo en la pantalla, soy yo viéndome a mí mismo. Entonces hay mucho de subjetividad. Ya llegó un momento en el proceso en que yo dije: 'No, necesito urgentemente alguien que me mire desde afuera.". *Ibidem.*

A câmera, embora um recurso técnico útil, não compensava a ausência do olhar humano que envolve a presença de outro corpo, a interação “olho no olho”, o intercâmbio de sensações, emoções, ideias. Por outro lado, o trabalho com o registro audiovisual acentua a auto-observação, inerente ao trabalho de ator desenvolvido em solitário, mas também supõe uma única visão e, com esta, o perigo de certa “cegueira” que impede de continuar enxergando o desenvolvimento da obra. Uma cegueira eventualmente estagnadora. Assim, assistir aos ensaios filmados acabou problematizando a criação solitária.

Pesquisa extracênica: *mundo e internet*

O processo de articulação das ideias e de construção da obra não se limitou à sala de ensaio. Giancarlo precisou se nutrir de outras fontes. E complementou a pesquisa com o olhar para o mundo: “Então eu comecei a observar e a escutar quais eram as coisas que soavam no mundo do comércio.”; [318] por exemplo, aos “flyers”: “Na rua, a maioria dos volantes que te dão é para estudar inglês e computação, para comer ou fazer regime.”[319] Inclusive armazenou dentro do diário alguns exemplares com frases como: “Você gostaria de dominar o idioma inglês? […] MATRÍCULAS ABERTAS ”.

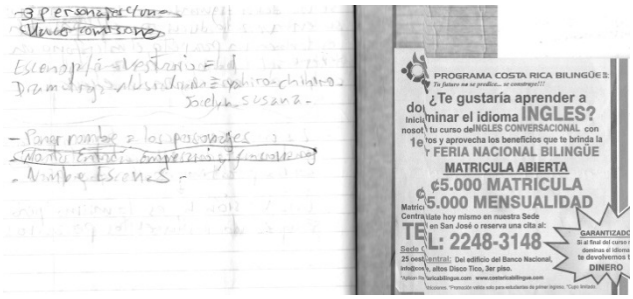


Figura 33. “Te gostaria aprender a dominar el idioma INGLES?..MATRICULA ABIERTA”(folha colada no fim do diário de bordo sem data).

[318] Original: “Entonces ahí si comencé a observar y escuchar qué era las cosas que más sonaban en el mundo del comercio.” Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

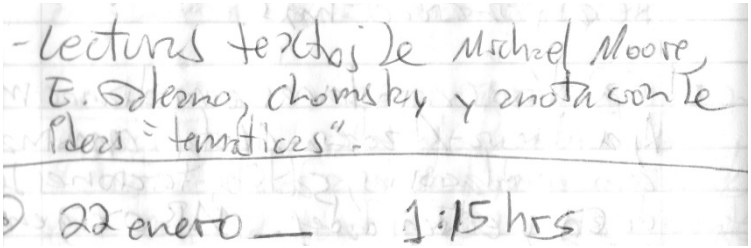
[319] Original: “En la calle, la mayoría de los volantes que te dan es para que estudie inglés y computación o para que comás o para que te pongás a dieta.”. *Ibidem.*

“Por estar lendo todos estes panfletos”, diz Giani, “apareceu” em um ensaio uma figura que “era muito política, muito demagógica”. A procura de informação na internet permitiu-lhe se aprofundar na temática que o treinamento/improvisação estava sugerindo: “Comecei a ler, com um trabalho complementar de buscar na internet temas sobre vendas, sobre comércio, sobre... Então, não sei por que apareceu, na boca do político, o comerciante.”[320] Assim, o treinamento/improvisação, em diálogo com o mundo, lhe sugere uma figura: o Político, e, a partir deste, empreende uma pesquisa. Isso, em um movimento recursivo, retorna para os ensaios gerando novas associações e o Político adquire novas características.

A necessidade de articular as ideias surgidas nos ensaios com as observações de seu cotidiano e os conteúdos de sua “biblioteca” pessoal levou-o a investigar também acerca do turismo sexual na Costa Rica:

> Uma vez entrei num site que se chama *Paraíso Sexual na Costa Rica.* É uma coisa sinistra. Oferecem-te de todas as idades. De todos os sexos. Não só dos dois sexos, de tudo o que você possa imaginar de variedades. Inclusive se você quer virgem ou não. Esta página, por certo, foi censurada, pegaram as pessoas, as processaram. [321]

A pesquisa fez parte do treinamento/criação. Um registro no diário de bordo revela também a busca e anotação de “ideias temáticas” (21/01/2009)


-Lecturas textos de Michael Moore, E. Galeano, Chomsky y anota con le ideas "temáticas".

22 enero — 1:15 hrs

Figura 34 “-Lecturas textos de Michel Moore, E. Galeano, Chomsky y anotación de ideas ‘temáticas’ “ (21/01/2009).

[320] Original: “Seguro de estar leyendo todos esos panfletillos”/ “era muy político, muy discursivo” / “Empecé a leer, ya eso si un trabajo complementario de buscar en internet temáticas sobre ventas, sobre comercio, sobre… Entonces, no sé por qué apareció, en boca del político, el mercader.” *Ibidem*.

[321] Original: “Me metí una vez a una página que se llama *Paraíso Sexual en Costa Rica*. Es una cosa tenebrosa. Te ofrecen de todas las edades. De todos los sexos. No solo de dos sexos, de todo lo que usted se pueda imaginar de variedades. O inclusive si la querés virgen o no. Esa página, por cierto, la censuraron, agarraron a la gente, la procesaron.”. Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica

Seja qual for o objetivo imediato, todos os textos/autores que aparecem anotados propõem perspectivas críticas em relação ao sistema capitalista contemporâneo. Os textos escolhidos dialogam com as ideias em articulação: "a venda dos seres" [322], o turismo sexual, a venda de crianças para o comércio de órgãos. Por outro lado, o procedimento (trabalhar a voz mediante leitura de textos "temáticos") configurou-se como uma experiência integradora, pois, enquanto treinava, Giani também se permeava pelo pensamento dos autores.

Colaboração: *olhos humanos*

A incorporação de outros artistas movimentou o processo e, segundo Giani, introduziu "exigência", pois,

> Quando a gente trabalha só, apesar de que a gente é exigente e tudo, tem sempre um âmbito de comodidade, de conforto, que ao não ter o olhar externo, o olhar do outro... Sempre, sempre... o olhar externo é um elemento de juízo de valor. Ou seja, alguém que te observa e depois te vai dar instruções e te fazer observações […][323]

A busca dos colaboradores seguiu o ritmo das necessidades do trabalho. Por exemplo, quando no treinamento/improvisação/jogo começaram a surgir os "roles", Giancarlo reconhece a necessidade de buscar uma pessoa especializada na construção de bonecos, "[…] aparece a necessidade de Mariela Jiménez, alguém que fizesse os bonecos", que posteriormente acompanhou muitos treinamentos. E o mesmo aconteceu com a música, quando se percebe inventando melodias, decidiu: "aqui será necessário um compositor musical porque eu não o sou." A filmagem supre a necessidade do olhar externo, contudo o procedimento se esgota e Giancarlo sente a necessidade de "outro olho [...] um olho humano"[324] que lhe proporcione um retorno. Porém a natureza do processo parece não se encaixar com a ideia de um diretor, no sentido "tradicional", como se infere do seguinte depoimento:

---

[322] Original: "la venta de los seres". *Ibidem.*

[323] Original: "Cuando uno trabaja solo, a pesar de que uno se exige y todo, hay ahí un ámbito de comodidad, de confort, que al no tener la mirad externa, la mirada del otro… Siempre, siempre…la mirada externa es un elemento de juicio. O sea alguien que está observando y después de va a dar indicaciones y te va a hacer observaciones […]". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[324] Original: "[...] aparece la necesidad de Mariela Jiménez, alguien que me hiciera los títeres" / "aquí se va a necesitar un compositor musical porque yo no lo soy." / "otro ojo [...] un ojo humano." *Ibidem*.

> Eu disse: "A esta altura, como vou inventar um diretor?" Tinha que ser um diretor que tivesse uma série de características, pela linguagem que estava usando. Como ia transmitir aquilo que estava fazendo se eu não sabia transmiti-lo? Eu não sabia explicar o que era que estava fazendo realmente. "Cara, é que estou aí partindo de mim mesmo". Era como uma masturbação. Então a que diretor: (rindo) "Cara, quer ver enquanto eu faço?" Como chamar a alguém. Então pensei na Nela. Alguém que poderia captar sensivelmente algo do que me esta passando é Nela.[325] Que brincou comigo durante tantos anos [...].[326]

Marianela Protti se incorporou ao trabalho como colaboradora de "confiança" e sua chegada foi registrada com um: "eeeehhhh", como se lê na página do diário de bordo abaixo:

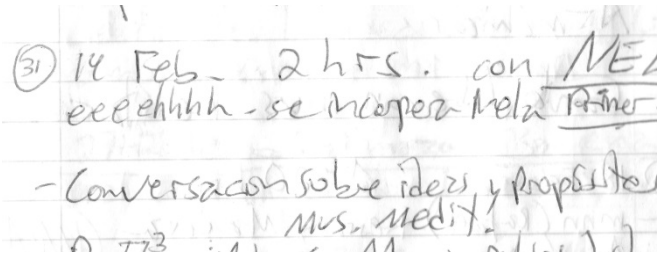


Figura 35. "14 Feb. 2hrs. Com Nela eeeehhhh se incorpora Nela. Conversación sobre ideas y propósitos." (14/02/2009).

Nela, como é chamada por ele, cumpriu várias funções: conduzir pelo menos um aquecimento, assistir registros audiovisuais de ensaios e conversar com Giani em relação às questões que o processo estava levantando. Também colaborou no campo da atuação, "[...] Eu lhe dizia, cada vez que eu chegar a um lugar... de recurso, conhecido, a voz e o corpo, me diga", explica o ator. E no trabalho de construir os "roles" ou personagens, "[...] começou Nela a sintonizar as personagens, a dizer-me: 'Não, este se parece ao outro. Não aí você perdeu o jovem. Não, esse é Paparulo'." Ajudou na organização do material criado "sem ela ser a diretora", e, lembra Giani, "Nela às vezes improvisava para que eu visse. Poucas vezes, mas

[325] Nela (Marianella Protti) é irmã de Giancarlo.

[326] Original: "Dije yo: 'Pero a estas alturas cómo voy a inventar a un director. Tendría que ser un director que tuviera una serie de características, por los lenguajes que yo estoy usando.' ¿Cómo le transmitía eso que yo estaba haciendo si yo no lo sabía transmitir? Yo no sabía explicar qué era lo que estaba haciendo realmente. 'Mae, es que estoy ahí como partiendo de mí mismo'. Era como una masturbación. Entonces a qué director: (Rindo) 'Mae, querés verlo mientras yo hago…?' Cómo llamar a alguien. Entonces pensé en Nela. Alguien que podría captarme sensiblemente algo de lo que está pasándome es Nela. Que ha jugado conmigo durante tantísimos años [...]". Giancarlo Protti em entrevista 28/04/2011, San José, Costa Rica.

improvisou."[327] Marianella colabora ainda com a escrita das letras das canções do espetáculo, junto com Marco Naranjo, percussionista e professor de música, que compõe a trilha participando do processo. "Com Giancarlo participei de algumas sessões de trabalho físico com Valentina, outras com o trabalho com os bonecos e, a partir dessas sessões, Giancarlo me foi dando as caraterísticas de algumas personagens para as quais construí a música.",[328] escreve Marco.

Eda Rodríguez[329], socióloga vinculada ao teatro e à gestão e produção de projetos culturais, observa alguns ensaios: "Ela chegava a ver os ensaios porque eu rogava. Era... que vou dizer, era como assessora em conceito"[330] e inclusive faz uma sugestão que acaba virando uma "personagem".

E Giani escolhe a produtora Paola González, ciente da incerteza do processo e as implicações que isso acarretava, como ele mesmo explica:

> Eu disse: "Está bem, a contratamos como produtora, mas não é o produtor que vai e faz as tarefas e nada mais, comprar tecidos e tudo isso. Mas que seja um produtor/assistente" e eu adorei este modelo. Porque o que ia mandar a Paola comprar se nem eu sabia o que estava fazendo. [331]

A artista visual Mariela Richmond[332] também integrou a equipe, mas sua participação não se limitou ao desenho da imagem gráfica,

> Porque eu disse: "Porque tenho que chamar um *designer* gráfico" e: "Faça isso, pa, pa,pa [...] Melhor que o *designer* gráfico esteja no processo." Então com a Mariela

---

[327] Original: "[…] yo le decía, cada vez que yo llego a un lugar…de recurso, conocido, la voz o el cuerpo, me lo señalás" / *[…]* empezó Nela a afinarme los personajes, a decirme: 'No, este se te parece al otro. No ahí perdiste al joven. No, ese es Paparulo.'" / "sin ser ella diretora" / "Nela me improvisaba a veces para que yo viera. Pocas veces pero me improviso" (Trad. MP) *Ibidem*.

[328] Original: "Con Giancarlo participé en algunas sesiones de trabajo físico con Valentina, otras con el trabajo con los títeres y a partir de esas sesiones Giancarlo me iba dando las características de algunos personajes sobre los cuales construí las músicas.". Depoimento recebido de Marco Naranjo via redes sociais, 23/05/2013.

[329] Esposa de Protti.

[330] Original: "Ella llegaba a ver ensayos porque yo le suplicaba. Era…diay yo no sé, era como asesora en concepto.". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[331] Original: "Yo dije: "Está bien, la contratamos como productora pero no es el productor que va y hace los mandados nada más, a comprar las telas y todo eso. Sino que es un productor/asistente' y me encantó ese modelo. Porque que le iba yo mandar a Paola a comprar si yo ni sabía lo que estaba haciendo." *Ibidem.*

[332] Artista visual chave no processo de *Gota*, como é apontado nas páginas dedicadas a esse percurso.

> Richmond foi lindíssimo por que o que ela ia fazer era o *design* gráfico, o conceito gráfico, mas participou de muitíssimos, muitíssimos momentos da construção [...][333]

Valentina Marenco, mencionada em páginas anteriores, participa de uma quantidade pequena de ensaios, "Valentina esteve num curto período, [...] eu lhe pedi que me ajudasse a treinar corporalmente."[334] Tratou-se de uma colaboração muito específica, a modo de "treinador pessoal" que chega a cumprir, em um tempo delimitado, um objetivo concreto.

A equipe também colaborou com propostas em relação ao espaço e às soluções cenográficas, mas a decisão final sempre foi de Giancarlo. Ele conta que aceitou provar todas as propostas, porém "[...] não é tudo o que me disseram que eu incorporei.". Em relação à cenografia ele estabeleceu como requisito que tudo coubesse em uma mala pequena. Portanto, as ideias que implicavam muito volume e/ou tempo para armar e desarmar foram rejeitadas, prevendo a possibilidade de viajar sozinho, mas, sobretudo, em concordância com o princípio norteador do ator, como ele mesmo explica:

> Porque o trabalho é uma recuperação de mim mesmo como ator. Então tem que estar baseado no corpo do ator. [...] É uma exploração na qual eu necessito recuperar-me, por um lado, como pessoa. Por que tinha perdido minha própria identidade... Tinha que recuperar-me e tinha que ser através da minha arte, era o que iria me redimir. Era evidente. E por outro lado, porque se eu começasse a meter muitas coisas ia se converter numa linguagem cheia de coisas. E não no que eu denominei em algum momento: dramaturgia do ator […].[335]

---

[333] Original: "Porque yo dije: 'Es que qué pereza llamar a un diseñador gráfico' y: 'Hágame eso, pa, pa, pa. [...] Mejor que el diseñador gráfico esté en el proceso.' Entonces con Mariela Richmond fue bellísimo porque ella lo que iba a hacer era el diseño gráfico, el concepto gráfico, pero participó de muchísimos, muchísimos momentos de construcción […]" Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[334] Original: "Valentina estuvo en un periodo corto, [...] yo le pedí que me ayudara a entrenarme corporalmente."*Ibidem.*

[335] Original: "[...] no es que todo lo que me decían lo incorporé" […] Porque el trabajo es una recuperación de mí mismo como actor. Entonces tiene que estar basado en el cuerpo del actor. [...] Es una exploración en la que yo necesito recuperarme a mí mismo, por un lado, como persona. Porque sentí que había perdido mi propia identidad….Tenia que recuperarme a mí y tenía que ser a través de mi arte, era lo que me iba otra vez a redimir. Fue evidente. Y por otro lado, porque si yo empezaba a meter muchos chunches se iba a convertir en el lenguaje del 'chunchero'. Y no en lo que yo llamé en un momento: dramaturgia del actor."Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

Desse modo Giani se manteve fiel ao seu desejo, que prevalece e determina as escolhas relativas à encenação e marca dinâmica das interações, como também revela a descrição de Mariela Jiménez:

> [...] a dinâmica a seguir nestes ensaios era observar as propostas ensaiadas por Giancarlo. Desta maneira ele foi unindo toda a peça e depois nos pedia pontos de vista à Mariela, Michelle e, alguns dias, à Valentina. Dávamos indicações com base em nossos campos de trabalho e, além disso, Giancarlo gostava que compartilhássemos nossos pontos de vista tanto como espectadoras e a nível profissional, como geral com respeito aos ensaios. [...] sinto que Giancarlo, de certa maneira, sempre soube qual era o seu objetivo […][336]

Assim, a estrutura da produção não é vertical, pois a mesma incerteza do processo cria um estado de vulnerabilidade. O diretor, neste caso também ator/autor, não possui um *programa* prévio, o que o impossibilita de impor procedimentos, soluções, passos a seguir ou solicitar propostas específicas. Ao contrário, ele precisa da presença e comentários dos colaboradores, contudo, os princípios que nortearam todo o trabalho foram os dele. Provavelmente é isso o que percebe Mariela Jiménez quando manifesta que ele sabia qual era seu objetivo. Nesse sentido, os depoimentos sugerem uma estrutura circular, centralizada no ator que, a partir dos princípios que norteiam sua busca, peneira as contribuições dos colaboradores.

Em relação a essa equipe de artistas, destaca-se a juventude da maioria deles. Com exceção de Nela, todos são significativamente mais jovens que Giancarlo e com pouca ou nenhuma experiência em processos "tradicionais". Quando questionado a esse respeito, Giani se surpreende e responde:

> […] provavelmente porque não queria trabalhar com estruturas condicionadas procurei gente que não tivesse uma grande bagagem de motivação para isso. Exceto Nela, mas para ter a alguém que entendesse minha dinâmica criativa mais a fundo, talvez. Mas não posso te dar uma resposta mais concreta com relação a isso […].[337]

---

[336] Original: "[…] la dinámica a seguir en estos ensayos era observar las propuestas ya ensayadas por Giancarlo. De esta manera él fue uniendo toda la obra y después nos pedía puntos de vista a Mariela, Michelle y algunos días Valentina. Hacíamos acotaciones con respecto a nuestros campos de trabajo y además Giancarlo gustaba que compartiéramos nuestros puntos de vista tanto como espectadoras y a nivel profesional, como punto general con respecto a los ensayos[…] siento que Giancarlo de cierta manera siempre supo cual era su objetivo.". Mariela Jiménez em comunicação escrita via redes sociais em 07/11/2013.

[337] Original: "[…] probablemente porque no quería trabajar con estructuras ya condicionadas busqué gente que no tuviera un gran bagaje ya de motivación para eso. Salvo Nela, pero para tener a alguien que si entendiera mi

Porém, ele procurou seus colaboradores ciente de que a incerteza do processo requisitava interações flexíveis, não fixadas no padrão de produção teatral vertical, como sugere o seguinte depoimento: "Então eu disse: Não tenho vontade de que ninguém entre na equipe somente para cumprir uma função específica."[338]. Só um artista se incorporou no final do trabalho, e para "cumprir uma função específica", o *designer* da iluminação, aliás, próximo em idade a Giancarlo: "Acho que porque não me surgiu a necessidade da luz no processo.",[339] explica .

Ensaios gerais: *contra o medo*

Antes da estreia, Giani procurou ter encontros com público, sobretudo como meio para atingir um maior grau de segurança, como narra:

> Antes da estreia fiz vários ensaios gerais com público, muitos. Convidava gente: "Ei, é que vim com um amigo." Entrem!" Eu necessitava ter muito contato com o público porque tinha sete anos sem atuar. Tinha muito medo. Tinha muito, muito, muito medo.[340].

E ainda antes desses ensaios, Giani partilhou experiências com estudantes da EAE/UNA, onde estava trabalhando durante o primeiro semestre de 2009. Em várias oportunidades aproveitou para treinar junto aos estudantes na disciplina de corpo, ministrada por Valentina Marenco, como ficou registrado nos diários de bordo. Posteriormente, seus alunos manifestaram interesse em conhecer o processo e Giani aproveitou para apresentar seus avanços, como anotou: "Apresentei aos alunos: caminhada em câmera lenta."(03/06/2009)

---

dinámica creativa más a profundidad, tal vez. Pero no te puedo dar una respuesta muy concisa a eso […]*"* *Ibidem*. Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[338] Original: "Entonces yo dije: "No tengo ganas de que entre nadie en el equipo solo a cumplir una función específica.". *Ibidem.*

[339] Original: Creo que porque no me surgió la necesidad de la luz en el proceso." *Ibidem.*

[340] Original: "Antes del estreno hice varios ensayos generales con público, muchos. Invitaba gente, 'Hey, es que vine con un amigo! Pase! Yo necesitaba tener mucho contacto con el público porque tenía siete años de no actuar. Tenía mucho miedo. Tenía mucho, mucho, mucho miedo[...]*". Ibidem.*

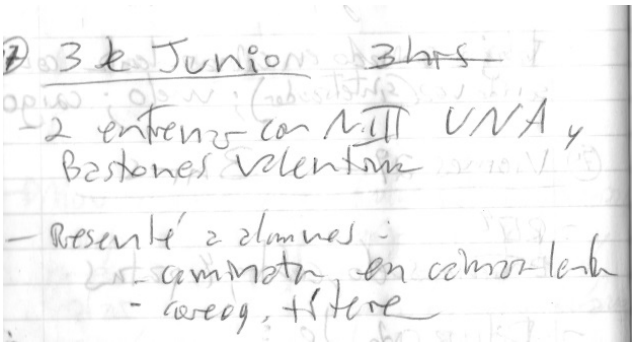


Figura 36. "Presenté a alumnos: -caminata en cámara lenta – coreog. títere." (03/06/2009)

Empreender a criação do *solo* não foi uma retomada da prática teatral em termos de ensaiar e apresentar. Muito além, foi um movimento de busca da fidelidade consigo mesmo, à procura do próprio centro. Significou voltar às ações que ao longo dos anos tinham dado sentido à vida. A busca pela recuperação da identidade de ator, que antecede o interesse por estilos, tendências estéticas ou textos dramáticos, porque está inscrita no corpo. Em palavras de Giancarlo: " [...] senti que tinha perdido minha própria identidade... Tinha que recuperar-me e tinha que ser através da minha arte, era o que ia fazer-me redimir."[341]

Comédia Mágico Patética

Os ensaios (treinamento/jogo/improvisação/exploração/criação/filmagem/ colaborações), a interação com o mundo e a pesquisa na internet, envolveram um percurso de associações de ideias, que, aos poucos, leva à definição de "roles", à significação de objetos, à escrita de textos e à construção da dramaturgia, o maior desafio do processo. Giancarlo confessa que "Havia muita angústia dramatúrgica", e acrescenta, "Creio que o mais complicado foi a dramaturgia."[342] A decisão de não encenar nenhum texto dramático pronto de outro autor vincula-se ao desejo ou necessidade que impulsiona todo o processo,

> [...] sentia que um autor já me dava uma condição, uma estrutura, um tema, uma personagem para construir e não, não... Eu não sei, eu saí como debilitado naquele

[341] Original: "Presenté a alumnos: -caminada en cámara lenta – coreog. Títere. "sentí que había perdido mi propia identidad… Tenia que recuperarme a mí y tenía que ser a través de mi arte, era lo que me iba otra vez a redimir." *Ibidem.* Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[342] Original: "Había mucha angustia dramatúrgica"*/ "Creo que el mayor complique fue la dramaturgia"* Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

> momento, depois de trabalhar no Melico, também emocionalmente. Então não queria responder a nenhum tipo de estrutura premeditada. E claro, um texto é algo que alguém premeditou *a priori* [...]. E só de pensar qual autor montar ou que, já me dava preguiça... Muita resistência, muita resistência ao estabelecido […].[343]

Ele rejeita tudo aquilo que implique uma estrutura de ideias e/ou ações premeditadas e opta pela *estratégia*. Tem claro que deseja criar um *solo*, mas não os passos a seguir. Entrega-se ao imprevisível: deitar no chão e deixar acontecer; treinar e permitir o fluxo lúdico que dele começa a derivar; reunir uma equipe de artistas, quase todos, muito novos e com pouca experiência; fazer teatro sem dramaturgia prévia, mas sem negar a necessidade de um *programa.* E, ainda antes de ganhar o edital de Proartes, Giani esboça no seu diário um cronograma que inclui: "Busca conceitual", "Provas conceituais", "Definição conceitual".

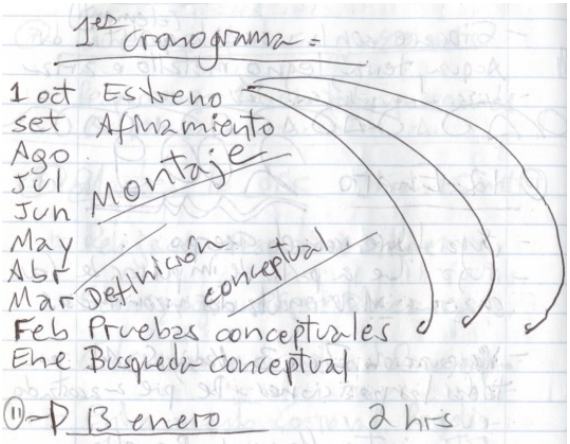


Figura 37. "1er Cronograma.... Estreno [...] Afinamiento [...] Montaje [...] Definición conceptual [...] Pruebas conceptuales [...] Búsqueda conceptual." (12/01/2009)

No percurso dos *procedimentos* que realiza vai criando os "roles": "Nesse momento chamei-os no diário de bordo como 'roles' cênicos. Eu falava: 'é que não são personagens'.

[343] Original: "[…] sentía que un autor ya me daba una condición, una estructura, un tema, un personaje a construir y no, no…. Yo no sé, yo salí como dañado en ese momento de trabajar en el Melico también a nivel emocional. Entonces no quería responder a ningún tipo de estructura premeditada. Y claro, un texto es algo que alguien premeditó a priori, […]. Y solo pensar cual autor montar o qué, ya me daba una pereza… mucha resistencia, mucha resistencia a lo establecido" *Ibidem.*

Mesmo que se me apresentassem como personagens."[344], explica Giancarlo. O ator localiza sua "origem" no seu corpo, e quando um desses "roles" é sugerido por outra pessoa, percebe dificuldades: "Esse sim surgiu desde afora. Foi muito difícil para eu caracterizá-lo porque não havia surgido do meu corpo."[345]

Inicialmente esse material não foi escrito à maneira de um texto, "Eu comecei a escrever, já bem, bem avançado o processo. Levava tudo por dentro e no diário.",[346] conta Giani. Ele cria um conjunto de materiais ("personagens" ou "roles") separados ("todas essas personagens aparecem sem dramaturgia"[347]), sem nenhuma relação de continuidade ou causa efeito entre si. Além disso, coleta uma grande diversidade de textos publicitários (palavras soltas e frases). Frente à dificuldade que implica construir a dramaturgia a partir desses fragmentos, recorre a várias estratégias: a colaboração, o "acaso" e a "escrita". A partir dos textos publicitários compilados, solicita a dois dos colaboradores que escrevam a letra das canções que posteriormente foram incorporadas na encenação. E, por outro lado, recorre a "Cena a la Carte",[348] procedimento utilizado nessa mesma época com um grupo de estudantes e que consiste em designar para cada cena uma "carta", estabelecer uma ordem ao acaso e improvisar as cenas seguindo a ordem estabelecida ou dada por outro.[349]

> *"Drama a la Carta"*[350] influenciou positivamente […] nosso trabalho de *Paparulo,* apesar de não ter sido exatamente a mesma coisa (que como utilizado com os estudantes). [...] No caso do *Paparulo* levei no computador a organização das ideias, as frases e a criação paulatina da dramaturgia. De maneira que a parte de sentar-se para escrever a sequências das cenas eu joguei, como drama a carta bastante só no computador, ainda que sempre tivesse permeado das ideias da equipe de trabalho

---

[344] Original: "Yo los llamé en ese momento en la bitácora 'roles escénicos'. Yo decía: 'es que no son personajes.' Aunque se me presentaban como personajes*."*. Em outro momento, Giancarlo diz: "No sé si son personajes, porque no es ese concepto de personaje acabado en el espectáculo". (28/04/2011, San José, Costa Rica)

[345] Original: "Ese si surgió desde afuera. Me costó bastante caracterizarlo porque no había surgido de mi cuerpo" *Ibidem*.

[346] Original: "Yo empecé a escribir ya, ya muy, muy avanzado el proceso. Todo lo llevaba como por dentro. Y en la bitácora*.". Ibidem.*

[347] Original: "todos esos personajes aparecen sin dramaturgia". *Ibidem*.

[348] Original: "*Escena a la Carta*".

[349] As "Cartas" constituem um dos procedimentos utilizados, na mesma época, no processo de *Gota*.

[350] Giancarlo utiliza duas expressões para se referir ao mesmo procedimento: "*Drama a la Carte*" e "*Cena a la Carte*".

> durante o ensaio. Mas também nos mesmos ensaios os companheiros me pediam que mudassem a ordem das cenas.[351]

O seguinte registro em diário de bordo parece corresponder a uma dessas tentativas de aplicar "Drama a la Carte": "Brincamos uma ordem/ 5- A Mulher 1- H. acorda e não sabe falar/ 3- Menina/ 2- Advogado defensor/ 4- (?)/ 7- Câmera lenta/ 8- Boneco mesa/ 9- Pescoço baixo/ 6- Sacerdote/ 1- Franja Preta/ 11- (...) final" (29/09/2009).

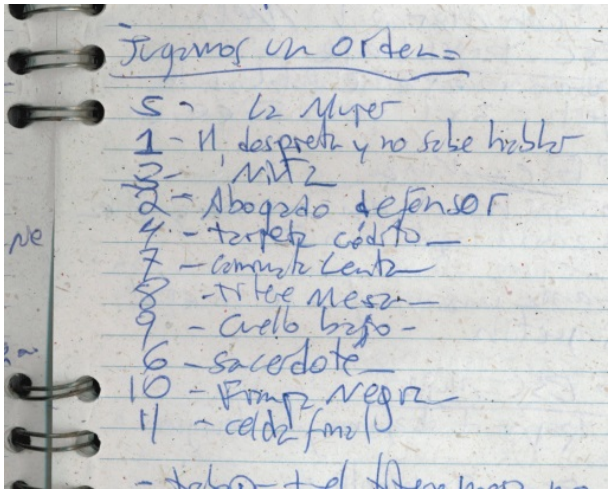


Figura 38. "Jugamos un orden 5-La Mujer 1-H. despierta y no sabe hablar 3-Niña 2-Abogado defensor 4- ? 7-Cámara lenta 8-Títere Mesa 9-Cuello bajo 6-Sacerdote 10-Franja Negra 11- (...) final…" (29/09/2009)

Seguindo esse procedimento Giancarlo elabora 14 rascunhos até conseguir a versão "final" de *Paparulo in extremis*, de dez páginas, que contêm textos e "subtextos" e inicia com a

[351] Original: "*Drama a la Carta"* influenció positivamente […] nuestro trabajo de *Paparulo*, aunque no fue exactamente lo mismo (que como utilizado com os estudantes). […] En el caso de *Paparulo* llevé en la computadora la organización de las ideas, las frases y la paulatina creación de la dramaturgia. De manera que la parte de sentarse a escribir la secuencia de las escenas lo jugué, como drama a la carta bastante solo en la compu, aunque siempre venía muy empapado de las ideas del equipo de trabajo durante el ensayo. Pero también en los mismos ensayos los compañeros me pedían que cambiara el orden de las escenas". Tomado de "Introducción de cómo fue surgiendo la dramaturgia", de G.Protti. No último parágrafo, Giancarlo afirma que a busca da dramaturgia "surgió del propio cuerpo, para mezclarse luego con la interacción escénica y luego desde luego, con los grupos sociales…". Recebido via e-mail, o dia 05/11/2012.

indicação: "O Homem fala em *gramelot* [352] ou idioma inventado, mas pelas suas entoações e combinação de palavras análogas, é semelhante a uma linguagem real."[353] Na sequência, o "subtexto" do Homem, ou seja, as palavras que proporcionam o sentido à fala do *gramelot*. Além desta personagem aparecem: La Niña, El Sacerdote, El Vendedor de Salud, La Mujer (também tem "subtexto"), El Joven (também tem "subtexto"), El Abogado Defensor, El Delegado Internacional, El Vendedor de Educación. El Hombre, por vezes é representado pelo ator, outras vezes é um "títere de dedo".

Ressonâncias

À exceção do "isolamento" e "deitar no chão e deixar acontecer", todos os procedimentos utilizados no processo de *Paparulo* já tinham sido experimentados por Giancarlo, seja como ator, diretor e/ou professor, porém, ele salienta diferenças radicais em relação a trabalhos anteriores:

> Ou seja, eu nunca tinha feito um trabalho que começasse deitando-me no solo para ver o que acontecia. Nunca tinha me dado esta oportunidade maravilhosa, de atuar. Que é uma delícia poder pesquisar assim. Nunca tive tanto tempo para explorar o cenário. É a primeira vez que consigo um orçamento e digo: "eu me meto aqui a pesquisar". Nunca tive tanto tempo para exigir-me a mim mesmo tantas horas. E nunca tinha feito um trabalho no qual eu era autor-ator, marionetista, meio cantor, [...] há uma diferença grande na abordagem. Na maneira que me meti nisto. Além de que nunca tinha trabalhado sozinho. [...] Também, a relação com os elementos do trabalho nunca foi tão profunda em intensidade e em tempo de trabalho... e outra coisa, nunca tive uma equipe vendo-me durante o processo enquanto eu estava sozinho no cenário.[354]

---

[352] "Grammelot pode ser entendido como uma sequência de sons aparentemente sem sentido, mas totalmente onomatopaicos (ou que imitam línguas estrangeiras) e alusivos na cadência e nas inflexões, para fazer intuir o sentido do discurso. Algumas palavras-chave guiam o discurso." (VENEZIANO, 2002, p.185)

[353] Original: "El Hombre habla en *gramelot* o idioma inventado, pero por sus entonaciones y combinaciones de palabras análogas, se asemeja a un lenguaje real." .Tomado de *Paparulo in extremis* de Giancarlo Protti, p.1.

[354] Original: "O sea, yo nunca hice antes un trabajo que empezara acostándome en el suelo a ver qué pasaba. Nunca me había dado esa esa oportunidad maravillosa, actoral. Que es una delicia poder investigar así. Nunca he tenido tanto tiempo para explorar en el escenario. Es la primera vez que consigo un presupuesto y decir: 'yo me meto aquí a investigarlo'. Nunca he tenido tanto tiempo para exigirme a mí mismo tantas horas. Y nunca había hecho un trabajo en el cual yo era autor-actor-, titiritero, semi-cantante, […] hay una gran diferencia en el abordaje. En la manera en que me metí a esto. Además nunca había trabajado solo. […] Además, la relación con los elementos del trabajo nunca había sido tan profunda en intensidad y en tiempo de trabajo…Y otra cosa, nunca había tenido un equipo de gente viéndome durante el proceso mientras yo estaba solito en el escenario.". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

Em suas palavras destaca-se a investigação atorial, como um prazer e uma "oportunidade maravilhosa", possível graças à disponibilidade de tempo e financiamento (lembrando que Giani demitiu-se de tudo, inclusive da administração do Teatro Giratablas). A concentração de funções aparece como um autodesafio que permite e requisita autoexigência. Aponta o fato de se tratar de um processo centrado em si como criador e, como consequência de tudo o que vivenciou, uma abordagem distinta, marcando uma diferença radical em relação a processos anteriores: "Foi tanta a elaboração", diz Giani, "Não falo da qualidade do resultado [...] e a intensidade da relação, que por si o nome do Teatro Giratablas já não me dava. Porque eu dizia: 'É que o Giratablas já era outro modelo de trabalho.' Era outra etapa de minha vida".[355] Por esse motivo decidiu mudar o nome do grupo e, no lugar de *Teatro Giratablas*, utilizar *Grupo Paté-tico del Teatro Giratablas*. Em entrevista para o *Semanario Universidad* explicou que não se tratava simplesmente de uma mudança de nome, mas do modo de trabalhar, dado que o propósito era "construir um laboratório de experimentação cênica", para "explorar com a criação dramatúrgica do texto, do corpo e da imagem.". Esclarece que esse tipo de experimentação não é nova no grupo, mas agora inclui "[...] uma disciplina diferente, de maior profundidade e constância"; "é uma tomada de consciência sobre nossas próprias possibilidades de dedicar muito mais tempo ao cenário, à arte do teatro."[356]

Ainda no âmbito do profissional, a construção de *Paparulo* configurou-se, também, com um contexto de pesquisa e desenvolvimento da técnica vocal. Nesse sentido Giani manifesta: "Eu sinto que aonde eu mais aprendi e avancei foi no uso da voz. Nisso ajudou muito Rafael e o que ele talvez tentou transmitir da Roy Hart. Eu sinto que ampliei registros, creio que nunca tinha chegado a esses baixos..."[357]

---

[355] Original: "Fue tanta la elaboración", "No hablo de calidad del resultado […] y la intensidad de la relación, que ya el nombre de Teatro Giratablas no me calzaba para esto. Porque yo decía: 'Es que Giratablas ya era **otro modelo de trabajo.** Era otra etapa de mi vida.' " (grifo nosso) *Ibidem*.

[356] Original: "[…] construir un laboratorio de experimentación escénica /[…]explorar con la creación dramatúrgica del texto, del cuerpo y de la imagen / [..] una disciplina diferente, de mayor profundización y constancia."/ "una toma de consciencia acerca de nuestras propias posibilidades de dedicar mucho más tiempo al escenario, al arte del teatro. <http://www.semanario.ucr.ac.cr/index.php/component/content/article/539-Cultura/1754-grupo-giratablas-se-transforma-en-pate-tico.html> (Publicado em 02/12/2009). Publicação semanal da UCR.

[357] Original: "yo siento que donde más aprendí y avancé fue en el uso de la voz. En eso ayudó mucho Rafael y lo que tal vez el nos intentó transmitir de la Roy Hart. Yo siento que amplié registros, yo creo que yo nunca había llegado a esos bajos […].") Entrevista 28/04/2011, San José, Costa Rica.

Mas a importância da vivência vai além do profissional, como se percebe nas primeiras palavras de nossa conversa/entrevista, quando Giancarlo começa expressando espontaneamente o significado que esse processo teve para ele:

> *Paparulo in extremis* foi um processo muito profundo para mim. Muito, muito interessante em muitos níveis, especialmente no atoral. Mas também me provocou novas situações no nível da vida [...]. Eu chamo como esporas. A partir desse processo sinto que algo me mudou positivamente. Como se me abrisse portinhas que eu tinha fechadas. Essa é minha sensação.[358]

Apesar da importância e intensidade que a vivência do *processo solo* teve para Giancarlo tanto no âmbito profissional como pessoal, ele não a considera como uma experiência necessária para todos os atores, como acontece com alguns de seus colegas aos que admira, a despeito de nunca terem se engajado em processos deste tipo, nem manifestarem interesse em fazê-lo. Não obstante, considera que afrontar a criação de um *solo* envolve a possibilidade de transformação, pois: "Quando a gente explora e pesquisa é porque trata de descobrir algo. É porque trata de construir algo novo. Então a gente, de alguma forma, rompe e promove passar a outro lugar, a outra maneira de fazer as coisas."[359] Não no sentido de transformar "o teatro", mas de construir a própria linguagem ou, em palavras de Giani. "Que eu o sinta novo."[360] Assim, acredita que para o ator interessado em inovar seu trabalho e construir "novas" linguagens é necessário enfrentar processos como a construção de um *solo*. Contudo, reconhece que "Tem gente que esta fazendo coisas diferentes que para a gente é incompreensível."[361]

Em relação à arte do ator, o processo da construção de um *solo* defronta o artista com a necessidade de desenvolver uma disciplina de treinamento continuado, o que "permite aumentar tuas habilidades",[362] explica Giancarlo. Esse tipo de experiência poderia contribuir

---

[358] Original: "*Paparulo in extremis* fue un proceso realmente muy profundo para mí. Muy, muy interesante en muchos niveles, especialmente actoral. Pero también me provocó situaciones nuevas a nivel de vida […] Yo llamo como de esporas. Desde ese proceso siento que algo me cambió positivamente. Como que me abrió puertillas que tenía por ahí cerradas. Esa es mi sensación." *Ibidem.*

[359] Original: "Cuando uno explora e investiga es porque está tratando de descubrir algo. Es porque está tratando de construir algo nuevo. Entonces uno, de alguna manera está rompiendo y promoviendo pasar a otro lugar, a otra manera de hacer las cosas.". Informação verbal, Giancarlo Protti em entrevista concedida à pesquisadora. 28/04/2011, San José, Costa Rica.

[360] Original: "que yo lo sienta nuevo*". Ibidem.*

[361] Original: "Hay gente que está haciendo cosas diferentes que para uno son incomprensibles."*Ibidem.*

[362] Original: "Permite aumentar tus habilidades.*"Ibidem.*

com a busca dos jovens, pois: "[…] este é um espaço que lhes dá maiores possibilidades de descobrimento, creio, do que o jeito tradicional que aprendemos a fazer teatro" e logo acrescenta: "Digo, creio, mas não tenho tanta certeza, mas me parece que é assim."[363] Giancarlo manifesta ter experimentado um processo transformador em relação às bases de sua formação, à sua trajetória e no âmbito pessoal. Contudo, acredita que a transformação do teatro costarriquenho está nas mãos dos jovens, "Porque, definitivamente, os que vão transformar o que vem, se é que algo vem, espero que sim, são as pessoas mais jovens. Nós podemos impulsionar uma série de gotas, de estímulos e tomara que vejamos uma transformação importante, de melhora", diz e acrescenta: "Eu é que particularmente já me aborreci de uma forma de fazer e ver teatro.[364]

[363] Original: "[…] esto es un espacio que les da mucho más posibilidades de descubrimiento, creo yo, que la manera tradicional en que nosotros aprendimos a hacer el teatro" */"Digo creo, pero no estoy tan seguro, pero me parece que sí." Ibidem.*

[364] Original: "Porque en definitiva los que van a transformar lo que viene, si es que viene algo, espero que sí, diay, es la gente más joven. Nosotros podemos impulsar una serie de gotas, de estímulos y ojalá nos toque ver una transformación importante, de mejoría"/ "Yo es que particularmente como que me aburrí de una forma de hacer y de ver teatro.". *Ibidem*

4

E OS OUTROS?

Motivos, procedimentos e ressonâncias em processos solo de atores costarriquenhos

Amar e trair para ser e se construir ou Renato hace y luego mira en 63’

Amar e trair para ser e se construir ou *Renato hace y luego mira en 63'*[365]

Oscar González iniciou sua formação no TNT[366] (1999-2000) e posteriormente, durante um curto período, estudou na RESAD (*Real Escuela Superior de Arte Dramático*) em Madri, Espanha. Também faz estudos de produção audiovisual no *Centro de Imagen do Instituto Nacional de Aprendizaje*-INA- (Centro da Imagem do Instituto Nacional de Aprendizagem). Em 2004, ingressou no grupo *Teatro Abya Yala*, participando, até agora, de vários processos como ator, *designer* e produtor. Tem se envolvido também na produção audiovisual como ator e diretor e em explorações na arte *performance*. Colabora com grupos de teatro e dança como dramaturgista e cocriador. Entre 2008 e 2009 aventurou-se na criação de *Renato hace y luego mira en 63'*, com "autoria partilhada com David Korish e Roxana Ávila".[367]

Na obra, mistura de *performance* e teatro, o ator/*performer* explica mecanismos fisiológicos relacionados com gestos faciais e com o sentido da propriocepção e as consequências de sua perda. Estas descrições/demonstrações derivam na construção e representação de *Renato*, requisitando do ator um minucioso trabalho de dissociação e controle de seus movimentos. Ele fragmenta e reconstrói seu corpo/voz frente à plateia, em um jogo de circulação entre Renato, homem incomum que procura ser comum, e o *performer* que modifica o espaço, desloca a câmera, cria para si experiências, enquanto coloca questões próprias da arte do ator, por exemplo, "Como expresso a dor sem a sentir"[368] As ações de *Renato* mostram as necessidades e dificuldades de interação humana em contextos cotidianos.

A encenação é sóbria, com um único objeto desenhado e construído especialmente para ela: a "cama", uma estrutura pendurada no teto como um balanço, na qual o ator pode se deitar em posição fetal. Há outros objetos que, durante a apresentação, são manipulados e deslocados: dois aparelhos de televisão antigos, uma cadeira/sofá pequeno, um carrinho de

---

[365] Fontes utilizadas: entrevista realizada em 21/05/2010, documentos de processo (2 cadernos de folhas brancas, um bloco de desenhos, uma pasta com desenhos coloridos, folhas tiradas de um caderno, pasta plástica com folhas soltas, impressas e manuscritas, xerox de texto narrativo de Milord Pavić, plano de luzes), vídeo da obra e comunicação via e-mail.

[366] *Taller Nacional de Teatro*.

[367] Original: "autoría compartida con David Korish y Roxana Ávila". Informação do currículo, enviado por ele via correio eletrônico em 03/06/2013.

[368] Original: "Como expreso dolor si no lo siento" (Registro de diário de Oscar, sem data).

bebê, servindo de suporte móvel para uma câmera de vídeo e que, desse modo, pode ser deslocada enquanto filma, um balde, um saco pequeno com feijões crus, um cone de plástico aberto na ponta. Os cabos dos monitores e da câmera estão visíveis no palco.

Figura 39. Parte da cenografia de *Renato hace y luego mira em 63'*. (Foto Teatro Abya Yala)

O desenho da luz consiste em algumas mudanças simples, quase limitadas a mais ou menos claridade e, em algumas ocasiões, a luz dos monitores mancha o espaço com um tom azul. A proximidade com o público e a iluminação permitem uma interação "olho no olho" entre plateia e palco. A atuação circula entre a convenção da *quarta parede* e uma relação direta, com o ator/performer olhando os espectadores para contar, explicar ou mostrar. Por vezes, escutamos descrições anatômicas, explanações acerca do sentido da propriocepção,[369] tentativas de diálogos e uma voz em *off*[370] com instruções que *Renato* segue detalhadamente. De vez em quando, os monitores, voltados para a plateia, transmitem a imagem de algum espectador; por vezes mostram as ações do ator/*performer* sobre o palco.

Renato foi a primeira experiência de criação de um *solo* de Oscar, porém, seu ingresso no grupo foi precedido de uma breve experiência de prática solitária, "minha primeira experiência no grupo foi assim. […] Fui trabalhar sozinho. Sim, David me via uma vez por mês.

[369] A propriocepção é nosso sexto sentido, mediante o qual monitoramos os músculos, os tendões e as articulações, embora de modo inconsciente. Está vinculado a nossa capacidade motora e é "indispensável para nosso senso de nós mesmos; pois é apenas graças à propriocepção, por assim dizer que sentimos que nosso corpo é caracteristicamente nosso, nossa 'propriedade', algo nosso." (SACKS, 2010, p.59).
[370] Gravada com a voz de Oscar.

Trabalhei dois meses sozinho. Depois entrei no grupo, mas eu comecei trabalhando assim, de fato.",[371] lembra ele. Posteriormente, a metodologia de trabalho do grupo colocá-lo-ia frente à prática de elaborar propostas individuais para os trabalhos coletivos. De modo que, antes de se debruçar no *solo*, ele já tinha vivenciado o tempo/espaço solitário do ator que procura fazer/criar/treinar/preparar-se na ausência de outros corpos e olhares.

Oscar iniciou a conversa/entrevista aclarando que o processo de *Renato* tem um passado: "Vou começar contando que este processo teve um processo falido antes. Não foram tentativas falidas, mas essas tentativas necessárias que a gente faz até conseguir [...] "[372] Essa tentativa aconteceu em 2005, um ano depois de sua incorporação no grupo, e coincidiu com uma circunstância pessoal delicada. "Lembro-me de que meu avô estava morrendo naquele momento",[373] conta Oscar e continua:

> Naquele momento não estava muito claro. De fato, não posso me lembrarrealmente como era a coisa. Mas sim que tinha que ver... Já sei por que queria contar-te sobre isso. Porque eu acho que tem a ver com o meu processo de ver o meu avô morrer, ou seja, porque o meu avô durou muito tempo morrendo. Mas uma das coisas foi que ele, de um dia para o outro, ele já não podia caminhar, e já não podia fazer as suas coisas. E essa mudança de ver um ser humano, passar de ser dono da sua vida, decidir aonde ir... eu acho que mexeu muito comigo.[374]

Estando os diretores do grupo viajando, ele lhes propôs, mediante correio eletrônico, criar um *solo*, porém, a ideia foi abandonada. Quatro anos depois, aquela vivência reaparece, embora inconscientemente, no processo de *Renato*, "[…] agora eu acho que tinha muita relação. Eu me dei conta muito tempo depois quando uma prima assistiu o trabalho e me disse: 'é como ver o vô...' E eu me lembrei. Mas eu não entrei conectado ali."[375] Aquela experiência

---

[371] Original: "mi primera experiencia en el grupo fue así. […] Fue trabajar solo. Si, David me veía como una vez al mes. Estuve dos meses trabajando solo. Después fue que yo entré al grupo, pero yo empecé trabajando así, de hecho.". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[372] Original: "Voy a empezar diciendo que este proceso tiene un proceso fallido atrás. No son intentos fallidos, sino esos intentos necesarios que uno hace hasta poder [...]" *Ibidem.*

[373] Original: "*Me acuerdo que mi abuelo estaba falleciendo en ese tiempo*" *Ibidem.*

[374] Original: "En ese momento no era muy clara. De hecho no me puedo acordar realmente que era la cosa. Pero si tenía que ver con la… Ya sé por qué quería hablarte de eso. Porque yo creo que tiene que ver con mi proceso de ver a mi abuelo fallecer, o sea, porque mi abuelo duró mucho tiempo muriendo. Pero una de las cosas fue que él, de un día a otro, el ya no podía caminar, el ya no podía hacer sus cosas. Y ese cambio de ver a un ser humano, pasar de ser dueño de su vida, decidir a donde va…yo creo que a mí me tocó mucho*." Ibidem*.

[375] Original: "[...]ahora pienso que tenía mucha relación. Yo eso no me di cuenta sino mucho tiempo después cuando una prima vio el trabajo y me dijo: 'eso es como ver al abuelo…' Y yo me volví a recordar. Pero yo no entré conectado ahí ." *Ibidem.*

marcou Oscar sensivelmente, provocando-lhe reflexões sobre o corpo como o lugar da experiência da vida,

> […] o mundo, que se vive através do próprio corpo... Talvez isso tenha sido a coisa mais forte: o mundo e a vida se vive através do corpo e depois o resto. O sentido da vida, das emoções, a psique, todas estas coisas. Mas se o teu corpo não responde. Tua vida se converte em outra […][376]

A observação de seu avô transpassou-lhe, gerando reflexões acerca da existência humana em geral e, particularmente, de seu ser ator, que posteriormente afloraram na criação de *Renato*. Esses pensamentos dialogam com a natureza da arte do ator, sobretudo o ator contemporâneo que não limita sua arte à declamação do texto e cujo campo de pesquisa é seu corpo. Nesse sentido, o texto a respeito da propriocepção e a experiência familiar se imbricaram com questões que interessavam a Oscar.

É possível *ser criador dentro do grupo*?

Oscar retoma o desejo de criar o *solo* quatro anos depois, em um momento particular do grupo, "Era uma coisa que há muito tempo eu queria fazer e também porque era uma necessidade dentro do grupo, um momento de fragmentação e tomei a decisão de manter-me através de um solo"[377], lembra. Explica que naquele momento "o grupo não encontrava tempo para trabalhar […] Tínhamos uma peça muito bonita, estava começando...e ...as vidas de cada um, os horários e estas coisas de sempre, nos mostrou que não poderíamos seguir com esse processo."[378] Assim, a decisão esteve vinculada a uma circunstância de grupo e simultaneamente se configurou como o único meio para manter-se ativo como ator, "eu pensei:

---

[376]. Original: "el mundo, que se vive a través del propio cuerpo….Tal vez eso fue la cosa más fuerte: el mundo y la vida se vive a través del cuerpo y después todo lo otro, verdad. El sentido de la vida, las emociones, la psique, todas esas cosas. Pero si tu cuerpo no responde. Tu vida se convierte en una cosa*" Ibidem.*

[377] Original: "Era algo que yo quería hacer hace tiempo y también porque era una necesidad dentro del proceso del grupo, un momento de fragmentación y pues decidí mantenerme a través de un unipersonal*".* Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[378] Original: "el grupo no encontraba tiempo para trabajar […] Teníamos una pieza muy bonita, ya comenzada… y…las vidas de cada uno, los horarios y todas esas cosas de siempre, nos hizo ver que no íbamos a poder seguir con ese proceso*".* Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

‘bom, acho que é o momento para trabalhar isso. Uma razão para seguir treinando-me um pouquinho e seguir trabalhando’.”[379]

As palavras de Oscar lembram as reflexões de Nerina Dip (2005), sobre a relação entre espetáculo *solo*, o enfraquecimento geral do princípio coletivo e a fragmentação da ideia de grupo de teatro, em um contexto em que o neoindividualismo tem marcado múltiplos aspectos da vida cotidiana nas cidades do mundo ocidental. Neste caso, a “falta de tempo”, uma das características da vida contemporânea, leva, por um lado à fragmentação e, paradoxalmente, à iniciativa individual que se instaura no coletivo, desafiando-o. De fato, Oscar não nega o grupo, ao contrário, ele procurou satisfazer sua necessidade individual na interação com seus colegas. E posteriormente destaca a participação dos mesmos na criação de *Renato*: “Aqui tem uma coisa mais, que nos falta: tem duas pessoas a mais que faltam na criação do processo. E eu acho que há outras razões que tem a ver com as suas próprias razões... que atrapalharam muito o processo.” E acrescenta, “Este processo foi a três vozes.”[380] Assim, o desejo de criar um *solo* também está marcado pela trajetória dentro do grupo, pois responde à necessidade tanto de provar a si mesmo, quanto ao grupo que “Eu queria ter isso nas minhas mãos. E ver se podia, se o grupo toleraria, se eles poderiam tolerar também. Ou seja, se eu podia criar, ser criador no grupo, realmente. Provar um pouco também, meu contexto, né.”[381] É a expressão das tensões entre o individual e coletivo, próprias de contextos com individualidades fortes, eventualmente, produto de um amadurecimento artístico adquirido ao longo do tempo no mesmo coletivo e/ou fora dele.

Enquanto o grupo vivia um momento de “fragmentação”, Oscar alimentava um desejo em que convergiram conteúdos, embora de modo inconsciente, e necessidades criativas pessoais como “a ideia de criar, de fazer uma coisa minha, desde mim, com minha assinatura”. Nesse sentido, diz: “eu [...] pretendia que o trabalho fosse muito, muito pessoal [...] que tivesse

---

[379] Original: “yo pensé: bueno, creo que ese es el momento para trabajar eso. Una razón para seguir entrenándome un poquito y seguir trabajando.” *Ibidem.*

[380] Original: “Hay una cosa más aquí, nos está faltando: hay dos personas más que faltan en la creación de este proceso. Y yo creo que hay otras razones que tienen que ver con sus propias razones…que afectaron mucho el proceso.” “Este proceso es a tres voces.” *Ibidem.*

[381] Original: “*Yo quería como tomar eso en mis manos. Y ver si podía, si el grupo iba a tolerar, si ellos iban a poder tolerar también. O sea, si yo podía crear, ser creador en el grupo, realmente. Un poco probar también mi contexto, verdad.*” *Ibidem.*

que ver comigo como pessoa e que também tivesse que ver com as minhas aspirações e com o que eu propunha." E, junto com o desejo do solo, ele aponta uma circunstância pessoal fundamental: "E também porque me sentia com coragem […] para fazê-lo, que também é uma coisa importante. Nem sempre a gente tem a força emocional, sobretudo, como para dizer: 'vou trabalhar sozinho'."[382] Assim, na convergência do biográfico, do grupal, do artístico, em um momento de vida específico, e depois de alimentar o desejo durante vários anos, Oscar empreende o caminho da criação com o objetivo claro de construir um *unipersonal* "próprio".

Solo a três vozes

Os ensaios de *Renato* aconteceram entre janeiro 2008[383] e março de 2009. Durante os primeiros meses o trabalho foi desenvolvido em "uma sala que conseguimos" e posteriormente "nós apresentamos o projeto"[384] ao Centro Cultural de Espanha, explica Oscar. A resposta positiva dessa entidade determinou aspectos chave das circunstâncias em que a jornada da criação foi desenvolvida:

- Inicialmente sem prazo marcado;
- Financiamento externo recebido do Centro Cultural de Espanha, a partir desse momento com compromisso de datas;
- Ator dedicado em tempo integral.[385]

Oscar empreende o percurso da criação impulsionado pelo desejo de construir um *unipersonal,* "a partir de si", "próprio" e marcado com sua "assinatura", baseado no

---

[382] Original: "la idea de crear, de hacer algo mío, desde mí, con mi firma"/ "yo [...] pretendía que el trabajo fuera muy, muy personal" […] que tenga que ver conmigo como persona y también que tenga que ver con mis aspiraciones de qué es lo que yo propongo"/ "Y también porque me sentía con valor […] para hacerlo, que también es una cosa importante. No siempre uno tiene la fuerza emocional, sobre todo, como para decir: 'voy a trabajar solo'. *Ibidem*.

[383] O primeiro registro em caderno de trabalho tem data de 23/01/2008.

[384] Original: "una sala que conseguimos", "nosotros presentamos el proyecto". Entrevista citada.

[385] Oscar explica, na mesma entrevista, que isso foi possível graças a que: "yo me pude pagar, eso fue muy importante, yo me pude pagar algo mensualmente para poder dedicarme a eso. Algo significativo, digamos, que me sirviera para que pudiera dedicarme a eso. Porque yo si tenía que estar mucho, mucho, mucho tiempo dedicado a eso."

movimento, com poucos objetos[386] e em um processo que lhe permitisse ter "mais poder de decidir criativamente que em processos anteriores"[387], explica. Guiado por esses princípios recorre a:

- "Isolamento": *das Vozes do teatro*
- Treinamento: *revisão e criação*
- Improvisação: *treinamento/improvisação e sopro de vida*
- Pesquisa extracênica:
- Colaboração: *três vozes, corpo a corpo*
- Registro audiovisual: *um seguro*
- Produção, construção de objetos e outras funções: *empoderamento mediante o trabalho*
- Mostra de processo
- Registros escritos: *impressões e continuidade*

"Isolamento": *das Vozes do teatro*

Uma vez que Oscar acordou com os diretores desenvolver o projeto, inicia um período de trabalho solitário, como ele mesmo explica:

> [...] o que eu fiz foi, segundo ato, foi entrar numa sala que conseguimos, para que eu pudesse trabalhar. E estive trabalhando sozinho por quatro meses. Revisando, organizando, treinando, simplesmente começando com a semente do trabalho que era eu encerrado num espaço vendo que ia fazer. E sozinho, sozinho. Sem ninguém, sem um diretor, sem ninguém que me dissesse [...][388]

Não é um "isolamento" do mundo, mas do teatro, isto é, de sua dinâmica coletiva, do texto/autor, do grupo, mas, sobretudo, do diretor como função. Uma estratégia de "apagamento" das *Vozes* do teatro, para ativar a *Voz* do ator. Sem personagem nem história, sem plateia, sem nenhum tipo de indicação ou sugestão alheia, só resta a "semente" do teatro,

---

[386] Na entrevista, Oscar disse: "yo quería hacer un unipersonal que era de movimiento nada más" e "…quería tener muy poquitas cosas. […] pero se me llenó de chunches". (21/05/2011, San José, Costa Rica.)
[387] Original: "más poder de decidir creativamente que en otros procesos anteriores." *Ibidem*.
[388] Original: "lo que hice fue, acto seguido, fue meterme en una sala que conseguimos, para que yo trabajara. Y estuve trabajando solo como por cuatro meses. Revisando, ordenando, entrenando, simplemente empezando con la semilla del trabajo que era yo encerrado en un espacio viendo a ver qué hacía. Y solo, solo. Sin nadie, sin un director, sin nadie que me dijera […] *Ibidem*.

o ator em ação. Diferentemente de Giancarlo, Oscar não precisa recuperar sua identidade de ator, mas provar-se como criador dentro do coletivo. Assim, o "isolamento" lhe proporciona a oportunidade de se colocar no "centro de seu mundo", neste caso, o espaço/tempo da criação, sem elementos mediadores como objetos ou texto dramático pronto a fim de "[…] ver o que queria e o que poderia propor, fazer",[389] conta Oscar.

O "isolamento" supõe uma situação que viabiliza a autoescuta necessária em um processo norteado pelo desejo de criar uma obra pessoal, que para Oscar significa que esteja relacionada com ele como pessoa e com seus objetivos artísticos. "Apagar" as *Vozes* do teatro facilitou o fluxo da singularidade do sujeito/ator. Incidindo, provavelmente, no fato de que, segundo Oscar, "a maioria das ideias mais fortes, para a montagem, se geraram aí e nas conversações"[390] Vemos que o "isolamento" funcionou como um procedimento temporário, não oposto ao coletivo, que permitiu ao ator gerar materiais "a partir de si". Também foi o contexto para criar os "processos mentais" necessários para a construção de uma obra pessoal, pois o defrontou com a vivência das perguntas/respostas sobre: *o que é pessoal para mim?*

> […] necessitava encontrar-me com isso, também... o que é isso? Qual é a forma disso? Qual é a maneira…? […] o que eu vou usar para fazer isso? O que eu vou usar da minha bagagem? Que coisas eu vou provar? Quais serão os meus riscos? Porque há um universo totalmente… que é meu, no trabalho, que não tem nada que ver com o que o David e a Roxana fazem. Que tem que ver como eu faço a tradução desde a minha experiência, criando material para poder chegar na hora de estruturar e saber o que tenho para poder encher alguma coisa que é o espaço. O que eu tenho para poder interpretar alguma coisa. […] Ou seja, eu necessito… não só criar material. Eu sinto que tenho que criar um... Processos mentais também através dos quais eu possa dizer: "eu posso enfrentar-me isto desde aquela coisa, que talvez nunca mostre". Ou necessitava ir de um lugar a outro e tinha uma forma de fazê-lo e pode ser que eles viram ou não viram, ou aprovaram ou não aprovaram. Mas eu necessitava como um mundo inteiro já criado para poder enfrentar-me a necessidade de fazer as coisas... […]. Por isto eu te digo, não é só os materiais, são recursos criados pela experiência de estar ali. Pela experiência de estar ali sozinho, sem que ninguém te diga: "Ah, eu quero isto, eu quero aquilo." Ou: "Eu gosto disso, eu não gosto daquilo."[391]

---

[389] Em entrevista Oscar afirma: "eu pretendia que o trabalho fosse muito, muito pessoal" e explica, "pessoal obedece a duas coisas, que tenha a ver comigo como pessoa e com minhas aspirações acerca do que proponho". Original: "*yo si pretendía que el trabajo fuera muy, muy personal"/* "personal obedece a dos cosas, que tenga que ver conmigo como persona y también que tenga que ver con mis aspiraciones de qué es lo que yo propongo". (Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.)

[390] Original: "la mayoría de las ideas más fuertes del montaje se generaron ahí y en las conversaciones.". Informação verbal na entrevista citada.

[391] Original: "necesitaba encontrarme con eso, también… ¿qué es eso? ¿Cuál es la forma de eso? ¿Cuál es la manera…? […] ¿qué voy a usar para hacer esto? ¿Qué de mi bagaje voy a usar? ¿Qué cosas voy a probar? ¿Cuáles

Assim, o "isolamento" se configura como o ambiente que permite o esclarecimento da própria *Voz* em relação à criação específica e os princípios norteadores para posteriormente poder enfrentar a dinâmica colaborativa com os diretores sem perder o caráter pessoal do trabalho, isto é, sem perder a *Voz.* Dessa maneira o "isolamento" e o coletivo funcionaram como opostos complementares necessários ao norte do ator, "ser criador dentro do grupo". Contudo, não foi uma experiência "fácil". Oscar a vivencia como a situação necessária para desenvolver um processo pessoal, porém nele "há uma frustração que sempre está ai […], que vem do tempo, de passar muito tempo sozinho. A sensação de estar andando em círculos", explica. O trabalho em solitário é "bastante cansativo e gera insegurança", no entanto, ele propõe afrontar a frustração "Como um estado de criação" frente ao qual "se o que eu necessito é deitar-me no chão e ficar aí, pois bem, isso era o que eu fazia, né." Nesse sentido, esse procedimento lhe requisitou "muita paciência" consigo mesmo e "resistência mental",[392] explica Oscar.

Treinamento: ***revisão e criação***

Antes de examinar o treinamento na construção de *Renato* é necessário levar em conta que, na trajetória do grupo Abya Yala, essa prática tem tido uma importância fundamental, marcada pela influência do pensamento de Eugenio Barba e da Antropologia Teatral. Em 2005 os diretores se ausentam durante um ano, nesse contexto os atores desenvolveram uma

---

van a ser mis riesgos? Porque hay un universo totalmente… que es mío, en el trabajo, que no tiene nada que ver con lo que Roxana y David hacen. Que tiene que ver con cómo yo traduzco desde mi experiencia, creando material para poder llegar a la hora de estructurar y saber que tengo yo para poder llenar algo que es un espacio. Qué tengo yo para poder interpretar algo. […] O sea yo necesito… no solo crearme material. Yo siento que tengo que crear un… Procesos mentales también a través de los cuales yo puedo decir: 'yo puedo enfrentarme a esto desde aquella cosa, que talvez nunca enseñé". O necesitaba llegar de un lugar a otro y tenía una forma de hacerlo y ellos puede ser que lo vieron o no lo vieron o lo aprobaron o no lo aprobaron. Pero yo necesitaba como todo un mundo ya creado para poder enfrentarme a la necesidad de hacer las cosas… […]. Por eso te digo, no son solo materiales, son recursos criados por la experiencia de estar ahí. Por la experiencia de estar ahí solo, sin que nadie te esté diciendo: 'Ay yo quiero esto, yo quiero lo otro.' O: 'Eso me gusta, eso no me gusta."Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[392] Original: "hay una frustración que siempre viene […], que viene del tiempo, de pasar mucho tiempo solo. La sensación de estar caminando en círculos"/ "bastante cansado y produce mucha inseguridad/ *"Como un estado de creación"* /"si lo que necesito es acostarme en el piso y quedarme ahí, pues entonces eso era lo que hacía, verdad." /"Mucha paciencia" /"resistência mental" Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

dinâmica autônoma de treinamento, repartindo a responsabilidade entre todos, por semanas e por temas. Desse modo, quando Oscar se enfrenta com o *processo solo*, seu corpo/voz carrega já a experiência da disciplina de treinamento, mas também com a problematização coletiva dessa prática, como ele mesmo expressa: "Nós já havíamos gerado como uma cultura de criar nosso próprio treinamento a partir de coisas que já tínhamos feito ou nos interessava.".[393]

"Sem saber" o que iria fazer, durante os primeiros meses Oscar esteve "Revisando, organizando, treinando, simplesmente começando com a semente do trabalho que era eu encerrado num espaço vendo o que ia fazer..."[394] Impulsionado pela experiência da trajetória e pela necessidade de "ser criador" e atingir a autoexposição, questiona alguns aspectos do treinamento até esse momento realizado com o grupo e decide, "[...] não trabalhar com as formas mais rígidas que havíamos trabalhado antes, mas a partir das imagens, dos estímulos sonoros para criar um movimento. Do caos, do cansaço, da resistência, de como ir quebrando tudo isso e que saia da minha cabeça que produzia isso."[395] Trata-se de uma mudança fomentada, sobretudo, pelo "desejo" de ser criador, "Porque [...] eu não quero considerar-me criador."[396] Oscar lembra que a precisão teve muita importância no grupo, tudo o que foi trabalhado no treinamento devia ser colocado de modo visível na encenação. Mas ele percebe que isso se converteu em uma limitação: "[…] Para mim se transformou numa coisa bem importante. E quando o que a gente sabe fazer, não lhe permite revelar o que a gente é, fica muito difícil."[397] Assim, guiado pelo "desejo" e se alimentando de uma experiência anterior com o *Butoh*[398], treina, mas: "dos exercícios que eu fazia antes, muito poucos eu segui fazendo. Alguns, só alguns. Mas vários dos princípios destes exercícios eu tentei aplicá-los de outras

---

[393] Original: "ya nosotros habíamos generado como esa cultura de crear nuestro propio entrenamiento a partir de cosas que ya habíamos hecho o que nos interesaba." *Ibidem.*

[394] Original: "Revisando, ordenando, entrenando, simplemente empezando con la semilla del trabajo que era yo encerrado en un espacio viendo a ver qué hacía."*Ibidem.*

[395] Original: "[...] no trabajar con las formas más rígidas que habíamos trabajado antes, sino partir de imágenes, de estímulos sonoros para crear un movimiento. De caos, de cansancio, de resistencia, de cómo ir quebrando todo eso y qué salía de mi cabeza generando eso [...]*"*

[396] Original: "Porque [...] yo me quiero considerar creador."

[397] Original: "[…] Para mí se volvió demasiado importante. Y cuando lo que uno sabe hacer, no le permite revelar lo que uno es, se vuelve muy difícil*."*

[398] Em 2006, Oscar participa de uma oficina de *Butoh,* forma metafórica de dança criada por Hijikata Tatsumi (1959). Na entrevista comenta: "Mi experiencia trabajando un poco con el Butho. Que era una cosa que […]que en ese momento me había llamado mucho la atención para partir de, a la hora de ir como entrenándome o de ir creando materiales […]"

formas",[399] conta Oscar. Ao mesmo tempo que cria exercícios, vai gerando as primeiras ideias ou "letras".[400] Embora diferencie o treinamento da criação, seu depoimento sugere um movimento contínuo entre os dois, que só começa a ser "alterado" quando o objetivo do processo se impõe e as escolhas aparecem como uma necessidade. Nas palavras de Oscar: "Porque há um momento em que a gente, mais ou menos, necessita começar a apaixonar-se por certas coisas. E isto é o que faz a diferença entre o treino e a criação, que o treinamento não está contextualizado. O nosso contexto era criar esse solo."[401]

Durante o processo de *Renato,* o *continuum* entre treinamento e criação se constrói também com a introdução de *A mulher desencarnada*, relato que faz parte do livro *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, do neurologista Oliver Sacks. O texto narra um caso de perda da propriocepção, e constituiu um "estímulo muito forte" para Oscar, como relata:

> […] eu adorei isso porque tinha que ver com o fato de que estava trabalhando sozinho, tinha que ver com o movimento […] com o movimento mais necessário, que não é a expressão do movimento de um corpo treinado, que pode mover-se, tem estas possibilidades expressivas, se não dar uns passos para trás... Caminhar. O que acontece se não posso sentir o meu corpo e só posso guiá-lo vendo-o? E ir criando certos conceitos máximos, como dizer: "se eu não vejo... tudo o que eu faço eu tenho que ver. Tudo o que eu crio tudo o que eu faço eu tenho que vê-lo". E então... qual é o significado de ver cada coisa que eu faço?[402]

A partir dessa leitura Oscar anota: "Propriocepção: perdida/ a gente não pode mover algo que não vê".

---

[399] Original: "muy pocos de los ejercicios de los que yo hacía antes seguí haciéndolos. Algunos, solo algunos. Pero varios principios de esos ejercicios yo traté de aplicarlos de otras maneras.".

[400] Em comunicação via e-mail Oscar explica: "Nós chamamos de 'letras' os elementos físicos-sonoros ou textuais com os quais posso me defrontar com uma improvisação." (Original: "Nosotros le décimos 'letras' a los elementos físicos-sonoros-o textuales com los que me puedo enfrentar a una improvisación.") Recebido em 01/06/2013.

[401] Original: "Porque hay un momento donde uno más o menos necesita ir empezando a enamorarse de ciertas cosas. Y eso es lo que hace la diferencia del entrenamiento y la creación, verdad, que el entrenamiento no tiene contexto. El contexto nuestro era crear ese unipersonal". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[402] Original: "[…] eso me encantó porque tenía que ver con lo que yo estaba trabajando solo, que tenía que ver con el movimiento […] con el con movimiento más necesario, que no es la expresión de movimiento de un cuerpo entrenado, que puede moverse, tiene estas posibilidades expresivas, sino echarse unos pasos para atrás…. Caminar. ¿Qué pasa si no puedo sentir mi cuerpo y solo puedo guiarlo viéndolo? E ir creando ciertas máximas conceptuales, como decir: 'si no veo…todo lo que hago tengo que verlo. Todo lo que creo, todo lo que hago tengo que verlo.' Y entonces… qué significa ver cada cosa que hago […]" *Ibidem*.

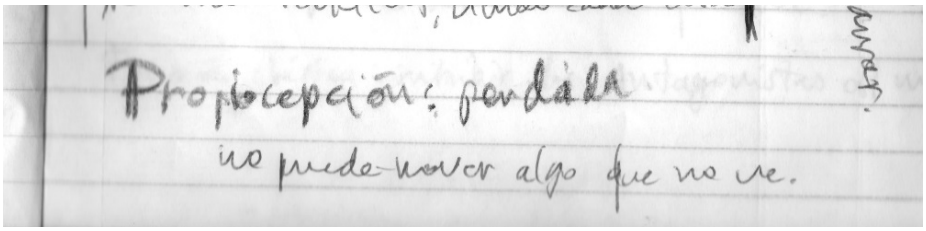


Figura 40. “Priopriocepción perdida. No puede mover algo que no ve.” (Folhas soltas, sem data.)

Esse relato gerou pesquisa de treinamento, material com o qual posteriormente constrói a dramaturgia com seus diretores e, simultaneamente, configurou-se para Oscar como uma metáfora para desenvolver um processo de reflexão acerca de sua arte, como sugerem algumas anotações em seus cadernos, vide: “Não posso fingir ou trabalhar como se não sentisse o meu corpo. Desculpa. Mas posso atrasar a sua reação controlando-o em estático”[403]. Experimentar a possibilidade de ausência de propriocepção evidencia a necessidade de encontrar estratégias se não se quer trabalhar a partir do princípio do “faz de conta”. A seguinte frase dá conta disso: “A doença não é real. A ação é real”.[404]

A introdução do relato de Sacks dialoga com uma busca pessoal do sujeito. No paradoxo entre a convenção do “faz de conta” que ele rejeita e o interesse pela pesquisa atoral a partir de um princípio que supõe a não percepção do corpo, Oscar faz anotações que sugerem um processo de problematização do treinamento, dos recursos técnicos do ator, da relação deste com a plateia, das convenções, de uma noção de ator e, em geral, da função deste. Como sugerem as citações anteriores e as seguintes: “Propriocepção cênica. Entender-se como ser cênico. Reconhecimento do que se faz. Do que eu faço. Do que eles fazem”.[405]

[403] Original: “No puedo fingir o trabajar como si no sintiera mi cuerpo. Lo siento. Pero puedo retrasar su reacción controlando en estatismo.” Tomado do caderno de trabalho de Oscar González, sem data.
[404] Original: “No es real la enfermedad. Es real la acción.” *Ibidem.*
[405] Original: “Propriocepción escénica. Entenderse como ser escénico. Reconocimiento de lo q’se hace. Lo que hago yo. Lo que hacen ellos.” *Ibidem.*

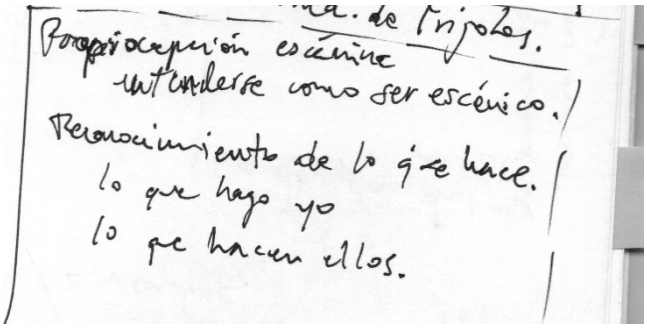


Figura 41. "Propriocepción escénica. Entenderse como ser escénico. Reconocimiento de lo que se hace. lo que hago yo lo que hacen ellos." (sem data)

"Truques cênicos. O ator odeia seus trukes."[406]

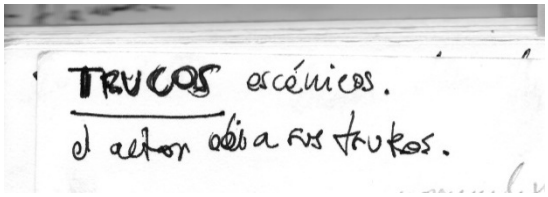


Figura 42. "TRUCOS escénicos. el actor odia sus trukos." (Posterior a 20/01/209)

O treinamento aparece como uma questão instigadora. Seus depoimentos sugerem que o *processo solo* configurou-se como um espaço para pesquisá-lo e criar para si práticas mais adequadas a seus desejos. Nesse momento, Oscar já possuía uma experiência significativa de treinamento em grupo, mas o processo lhe requisitou uma revisão, pois "o treinamento, não necessariamente, se está bem guiado, te dá a possibilidade de seguir liberando-te... como ser humano através do trabalho"[407], explica. Já na aplicação em solitário, ele

> […] Queria andar pelo lado da minha exposição como pessoa fazendo coisas muito, muito concretas… Minha exposição no campo, possivelmente, até emocional, sem ter que falar de mim mesmo, nem das emoções, nem de nenhuma dessas coisas. Mas que pudesse gerar uma situação perfomática que fosse suficientemente concreta para mim para poder ter a liberdade de expor-me através disso […][408]

---

[406] Original: "Trucos escénicos. El actor odia sus trukos.".

[407] Original: "no necesariamente el trabajo de entrenamiento, si está bien guiado, te da la posibilidad de seguirte liberando…como ser humano a través del trabajo.". Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[408] Original: "[…] quería andar por el lado de la exposición mía como persona haciendo cosas muy, muy concretas… La exposición mía a nivel quizá hasta emocional, sin tener que hablar de mí mismo, ni de emociones, ni de ninguna

Assim, Oscar não nega o treinamento, a precisão, nem alguns princípios antes trabalhados, mas a rigidez que impede a libertação da singularidade do ator. Por outro lado, de uma perspectiva ampliada de treinamento, Oscar afirma "o trabalho de criar é um treinamento que a gente tem que manter […] se você não quiser esperar que alguém mais te diga ou te chame para fazer alguma coisa, não era esse o meu caso naquele momento e continua sendo assim."[409] A criação vivenciada como um fazer emancipador, portanto necessariamente a ser treinada.

Improvisação: *treinamento/improvisação e sopro de vida*

Os depoimentos e as anotações em cadernos de trabalho não sugerem a improvisação como um procedimento sobre o qual Oscar tivesse um interesse especial, ao contrário do que parece acontecer com o treinamento. As referências à improvisação inserem-se como parte daquele e, em geral, do processo de criação da dramaturgia e encenação.

No caso específico da construção dramatúrgica, "uma improvisação inteira me dava uma ideia para trabalhar", pontua Oscar. Também se constituiu em caminho para a criação de partes do texto, como no caso de falas cotidianas que, segundo conta, "Peguei da rua ou vinham de lá e saíram na improvisação." A improvisação mediante "letras" ou "os elementos físicos-sonoros ou textuais", aparece nos depoimentos como uma prática específica. (Aliás, trata-se do mesmo procedimento que Grettel Méndez[410] me propôs ao iniciar nossos encontros.) Porém, no caso de Oscar, aquele constituía parte de um conhecimento *in-corporado*. Oscar expõe: "Era como que eu estivesse cheio de "letras" e de recursos com os quais eu podia enfrentar uma improvisação, um tema…"[411] Ter "letras", neste caso, significou chegar à criação em coletivo contando com um material "próprio", enraizado no seu corpo de ator/performer, a *Voz* enraizada no corpo/voz. As "letras" constituem seu material de partida, sua primeira bagagem

---

de esas cosas. Pero generarme una situación performática que fuera lo suficientemente concreta para mí como para poder tener la libertad de exponerme a través de eso […]" *Ibidem.*

[409] Original: "el trabajo de crear es un entrenamiento que uno tiene que mantenerlo […] si no querés esperar que nada más alguien te diga o te llame para hacer algo, que no era mi caso en ese momento, ni lo es todavía."*Ibidem.*

[410] Grettel Méndez tem partilhado parte de sua trajetória artística no seio de mesmo grupo.

[411] Original: "yo, como que me había llenado de un montón de 'letras' y de recursos con los que yo me podía enfrentar a una improvisación, a un tema." Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

pessoal. Sua elaboração envolve um processo de explorações, provas, pesquisa, critérios e seleção, realizado em/com sua tripla natureza bio-psicosocial do ator/performer.

A improvisação também faz parte da linguagem estética da peça. A última cena de *Renato* constitui, para o ator/performer, uma experiência de improvisação frente ao público "porque David tinha muito medo de que, se eu marcasse a cena final, ela poderia morrer", esclarece Oscar. O diretor propôs a estratégia do "sopro da vida": "ele queria que a cena fosse sempre improvisada por mim. Tinha vários elementos e eu improvisava a ordem. Num momento eu disse: necessito organizar e eu improviso dentro dessa ordem."[412] A radicalidade dessa decisão ficou registrada no caderno de trabalho, uma folha que

> É um mapa das ideias, das obsessões, das coisas que estiveram... […] Como se fosse um universo das crenças das pessoas da rua, das pessoas, do universo da… a coisa da propriocepção. Da coisa cênica. […] E eu posso ler isso de diferentes maneiras e encontrar relações diferentes entre as coisas […][413]

explica Oscar, enquanto mostra a folha/mapa no caderno de trabalho. Trata-se de um conjunto de palavras e frases espalhadas sem nenhuma ordem aparente, por exemplo: "Insistir em meu problema", "objeto humano", "sentimento nojento do meu corpo", "ser melhor, se achar melhor", "manter-se em pé e falar", "vê-los me vendo", "prefiro não seguir", "o corpo esquece, esqueceu", "socialização", "Humano", "feito→enxergado". A distribuição dessa escrita exige girar o caderno de modo irregular.

---

[412] Original: "porque David tenía mucho miedo de que si la escena final yo la marcaba se iba a morir/ "el pretendía que yo hiciera siempre improvisada la escena. O sea tenía varios elementos y yo improvisaba el orden. Hubo un momento que yo dije: 'yo necesito ordenar y yo improviso dentro de ese orden." Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[413] Original: "Es un mapa de ideas, de obsesiones, de cosas que han estado…[…] Como del universo de las creencias de la gente de la calle, de la gente, del universo de …la cosa de la propiocepción. De la cosa escénica […] Y esto yo lo puedo leer en varias direcciones, encontrando diferentes relaciones entre las cosas*." Ibidem.*

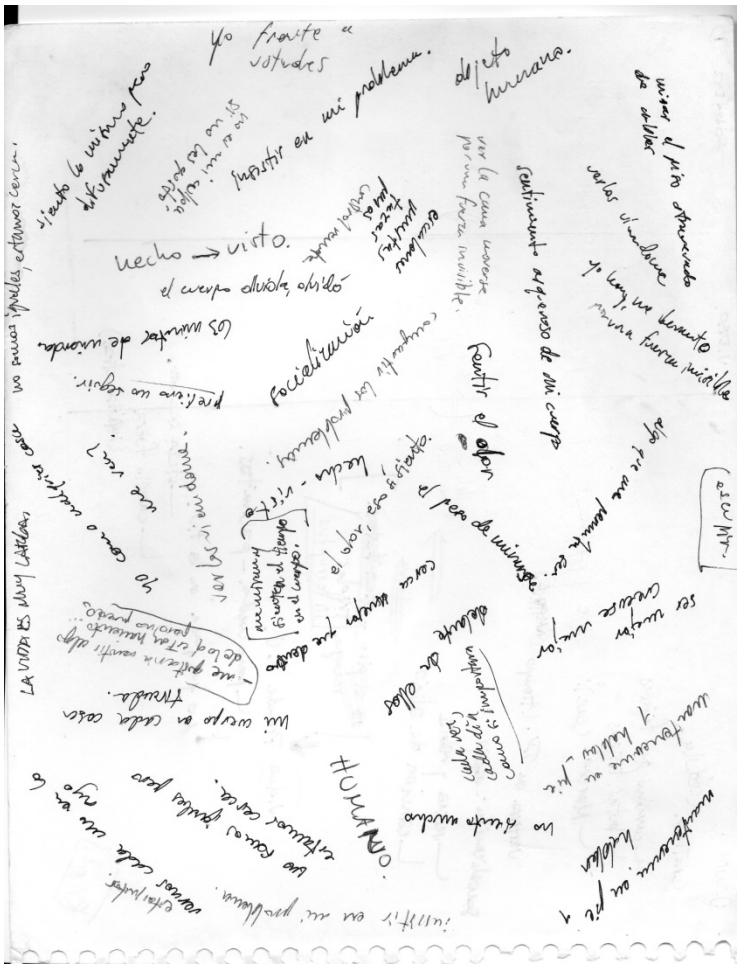


Figura 43. Mapa das ideias. Algumas frases e palavras anotadas no "mapa" ou cena final: "insistir en mi problema", "objeto humano", "sentimiento asqueroso de mi cuerpo", "ser mejor, creerse mejor", "mantenerse en pie y hablar", "verlos viéndome", "prefiero no seguir", "el cuerpo olvida, olvidó", "socialización", "Humano", "hecho→visto" (Tomado de diário de bordo de Oscar González, depois de outubro 2008)

Desse modo, a última cena "É um espaço que sempre está caótico, sem o meu controle, porque o trecho final […] meu monólogo eu o improviso... o que aconteceu no espetáculo e um pouco ao redor das frases",[414] ele manifesta.

À incerteza que supõe a criação de um *solo*, foi acrescentado um risco a mais, uma cena "improvisada", a última, nos minutos que "fecham" o encontro com os espectadores.

[414] Original: "es un espacio que se mantiene siempre caótico, o sea sin control de mi, porque el pedacito final […] mi monólogo lo improviso…lo que pasó en el espectáculo y un poco alrededor de frases". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

Pesquisa extracênica

O texto de Oliver Sacks foi chave para a paulatina configuração do rumo. O relato de Sacks gera perguntas provocadoras para o treinamento/criação: "Que acontece se não posso sentir meu corpo e só posso guiá-lo vendo-o? [...] O que significa ver cada coisa que faço? O que acontece com a mente tentando direcionar o corpo?"[415] É disparador de processo de pesquisas cênicas e extracênicas entretecidas no fluxo das necessidades que a criação coloca ao ator/performer. Os cadernos guardam registros de nomes de escritores, artistas, obras, como Heinrick Bölli (escritor alemão), Karl Valentine, o filme "*Being There*" com Peter Sellers, a canção *Don't need no doctor* (incluída no roteiro), um "Texto de Galileo" (texto tomado do *New York Times*, proposto por um dos diretores, mas ignorado "Pela democracia do grupo" [416]). Entre os documentos de processo disponibilizados encontrava-se ainda uma fotocópia de um trecho do autor sérvio, Milord Pavić, e referências a Allan Kaprow (pintor, artista performer), Wolf Vostell (pintor, um dos iniciadores do *Happening* e do *Fluxus*), Marta Minujin (artista performática argentina). Aparecem também citações, embora sem o nome do autor. Por exemplo, "Cazador de mariposas" (parte de título de um livro): "Somos esculpidos pelo olhar das pessoas que nos veem. Tomamos forma através do olhar do outro" (citação quase literal de *Dramaturgia del bailarin: cazador de mariposas* de Patricia Cardona, 2000). Ou frases sobre ética: "Ética: um modo de atuar. Toda ética é fundamentada num saber.". Oscar também conta que utilizou um texto de German Ungar (escritor de Morávia), e "textos médicos" escritos com a colaboração de uma fisioterapeuta. As pesquisas extracênicas incluíram filmagens na rua, como sugere o seguinte comentário: "Eu aprendi muito mais ao gravar as pessoas na rua..." Mas esse tipo de pesquisa não partiu exclusivamente do ator, pois o texto de Sacks foi uma proposta de seus diretores. E Oscar lembra-se de que, no período do trabalho em solitário, umas das coisas que fez foi "ler as coisas que eles me mandavam."[417]

---

[415] Original: "¿Qué pasa si no puedo sentir mi cuerpo y solo puedo guiarlo viéndolo? […] ¿qué significa ver cada cosa que hago? ¿Qué le pasa a la mente tratando de dirigir al cuerpo?". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[416] Original: "por la democracia del equipo". Informação brindada por Oscar em encontro, em junho de 2013.

[417] Original: "leer cosas que ellos me mandaban". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

Colaboração: *três vozes, corpo a corpo*

A colaboração ator e diretores sustentou-se em um acordo, tácito ou não, que Oscar manifesta sem hesitar:

> […] nunca conversamos, não lembro se conversamos. Mas digamos, que eu não perdi o poder de decisão. Eu não queria chegar num determinado momento e dizer: "Agora sim, vocês seguem armando esta peça, porque eu vou..." Não. Cem por cento minha, cem por cento minha. [418]

Durante os primeiros meses Oscar trabalhou sozinho, mas com acompanhamento, mediante conversações, indicação de leituras e encontros esporádicos:

> […] algumas vezes eles vieram assistir…. eu preparava uma pequena apresentação do que já tinha, claro, que eu selecionava antes, nesse sentido. E eles a viam. E eu, superimportante, não só mostrava o que me parecia melhor, mas também mostrava o que em um primeiro lugar parecia não ter importância para mim, mas de repente […][419]

A dinâmica coletiva, seja com um ou os dois diretores, envolveu procedimentos experimentais, que questionam as funções tradicionais de diretor e ator, como mostra a seguinte narração:

> […] eu levantava e dizia: "vamos tentar colocar isso primeiro, isto depois", então eu fazia. Depois entrava o David. Foi a primeira vez que eu o vi metendo-se. Tratava de fazer a coisa. Eu me sentava para vê-lo como organizava, se eu gostava ou não. Então ele me dava outra ideia, eu entrava novamente e começava a arrumar e a organizar outra vez […][420]

Ou seja, ator e diretor entrando e saindo do palco, observando e sendo observado. Diálogo de corpos em ação propositiva. Experiências expandidas redimensionando funções, perspectivas e interações. Interação lúdico/criativa obedecendo às necessidades do processo, enquanto se

---

[418] Original: "nunca lo hablamos, no sé si lo hablamos. Pero digamos, yo nunca iba a perder poder sobre la decisión de que iba y que no iba. O sea, yo no quería llegar a un momento y decir: 'Ahora sí, sigan armando ustedes este espectáculo, yo voy a ir…' O sea no. Cien por ciento mío, cien por ciento mio." Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[419] Original: "algunas veces llegaban a ver… Yo armaba como una pequeña presentación de que tenía, o sea yo tenía que hacer una selección antes, en ese sentido. Y ellos pues veían. Y yo, muy importante, no solo mostrar lo que me parecía mejor, sino mostrar lo que tal vez no tiene ninguna importancia para mí, pero de pronto." *Ibidem.*

[420] Original: "yo paraba y decía: 'vamos a tratar de poner esto primero, esto después', entonces lo hacía. Después David se metía. Fue la primera vez que yo vi a David ya metiéndose. Y entonces empezaba a tratar de hacer la cosa. Entonces yo me sentaba a verlo a ver cómo organizaba, a ver si me gustaba o no. Entonces me tiraba otra idea, entonces volvía a entrar yo y empezaba a reacomodar y a reacomodar." *Ibidem*.

autotransforma. O diretor "não sabe", mas busca, corpo a corpo, "descobríamos do que se tratava a peça como consequência da escolha e da organização do material; não tínhamos um rumo certo [...] a direção da peça ia esclarecendo-se durante o mesmo processo"[421]. Essas interações significaram, para Oscar, a valorização de seu universo, isto é, de si em um sentido mais abrangente, além de suas habilidades na cena. As palavras do ator/performer são reveladoras a esse respeito:

> Isso é muito bonito também. Ter um diretor que tem disposição e, além de ter disposição em fazer isso, dizer: "o que você acha?" Não é só sentar-se e dizer: "Sim, eu acho que sim. Façamos de outra forma" (com a voz afetada). É trabalhar com gente que sabe ou valoriza o mundo que você traz. Não é só: "eu gosto muito de como este cara atua" ou "eu gosto do que você pode fazer" ou "Eu sei o que você pode fazer". É entrar em processos horizontais, um pouquinho mais horizontais sobre a criação. […][422]

Se as ideias mais fortes do processo de encenação foram geradas em solitário, nessas relações horizontais que marcaram a dinâmica coletiva elas foram desenvolvidas, modeladas e transformadas, com a paciência como principal estratégia,[423] no caminho para a construção da dramaturgia/encenação, como se percebe abaixo:

> Em seguida, reunir-nos, começar a trocar ideias para que eu pudesse voltar e criar mais material. Tempo para trazer novas coisas. Num determinado momento quando começamos a criar as primeiras estruturas dramatúrgicas a partir do trabalho com certo número de letras, até ver se, com certa quantidade de quadros. O quadro de ver o filme, o quadro de não sei o que, o quadro daqui a aqui tem propriocepção física, ah, este tem mais que ver com o tema da propriocepção social […]

---

[421] Original: "[...] estábamos descubriendo de qué se trataba la pieza como consecuencia de la escogencia y ordenamiento del material; no tuvimos un norte previo […] la dirección de la pieza se aclaraba durante el proceso mismo". David Korish em comunicação via e-mail recebida em 19/07/2013.

[422] Original: "Eso es muy bonito también. Tener un director que está dispuesto, además está dispuesto a hacer eso y decir: '¿qué crees?' No sentarse nada más y decir: 'Si, a mí me parece. No hagamos así' (com voz afetada) O sea, es trabajar con gente que sabe o valora el mundo que vos traés. No es nada más: 'me gusta este mae como actúa' o 'me gusta lo que puede hacer' o 'Yo sé lo que puede hacer'. Es entrar en procesos horizontales, un poquito más horizontales sobre la creación.". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[423] Original: "Luego juntarnos, empezar a retroalimentarnos para yo volver a crear material. Tiempo para seguir trayendo cosas nuevas. Y después un momento que fue cuando empezamos a crear las primeras estructuras de dramaturgia de trabajar con cierto número de letras, hasta ver si, con cierto número de cuadros. Digamos, el cuadro de ver la película, el cuadro de yo no sé que, el cuadro de aquí a aquí hay propiocepción física, ah esto tiene que ver mas con el tema de la propiocepción social.". *Ibidem*. Em comunicação via correio eletrônico David escreveu: "[...] a principal estratégia foi a paciência, deixar cada etapa ser e não forçar o processo". Original: "[…] la estrategia principal fue la paciencia, dejar ser cada etapa y no forzar el proceso." (14/07/2013)

O processo continuou e juntos, ator e diretor, conseguiram definir um primeiro esboço do caminho a seguir, como conta Oscar: "a primeira escaleta" que fizemos da dramaturgia...David e eu a fizemos."[424]

Mesmo sendo Oscar quem mais horas dedicasse ao projeto (assumiu também funções relacionadas com a produção), a circulação e manipulação das ideias entre os três artistas tornou todos em cocriadores da peça. As seguintes frases do ator demonstram isso:

> Chega um momento em que a gente já não sabe quem pensou o quê. Nada mais você sabe que esta ideia esta ai, que é comum e... Ou como algo que já não é como foi pensado. Transformou-se e quando você vê, simplesmente nem sequer reclama, porque a ideia é outra coisa.[425]

Não obstante, as relações horizontais não significaram acordos por unanimidade. Ao contrário, Oscar ressalta: "Claro, sempre houve uma inclinação por determinadas coisas." Por exemplo, lembra que "No começo o trabalho era de movimento, nada mais. Por aí começamos mal. Porque rapidamente entraram os textos e logo começou a aparecer mais teatro, teatro. [...]" A despeito destas tensões, destaca que sempre houve "negociação."[426]

Se a dinâmica solitária se configurou em um desafio para Oscar, a coletiva também implicou situações complexas, tanto para ele como para os diretores. Korish reconhece que a experiência foi para eles foi uma "novidade", e explica, "tanto o ponto de partida como o grau de participação criativa na produção de material em *Renato* para nós foi todo um

---

[424] (Trad. MP) Original: "la primera escaleta[424] de dramaturgia, la hicimos… O sea el armado, lo hicimos David y yo[...]". Esse momento coincidiu com uma viagem da diretora.

[425] (Trad. MP) Original: "hay un momento donde vos no sabés quién pensó qué. Nada más sabés que esa idea está ahí, que es común y… O como algo ya no era como se pensó. Se transformó y cuando llegás, simplemente ni siquiera reclamás porque ya la idea es otra cosa". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[426] (Trad. MP) Original: "Si, si, siempre había como jalones hacia cosas." Por exemplo, lembra que "En principio el trabajo iba a ser de movimiento, nada más. Ya por ahí ya empezamos mal, verdad. Porque rápidamente entraron los textos y de pronto se empezó a hacer mas teatro, teatro. […]". A despeito dessas tensões, destaca que sempre houve "negociação" .Em entrevista acima citada.

acontecimento; nos desafiamos a criar desde uma visão muito mais horizontal com o intérprete.”.[427]

A dinâmica coletiva e, em geral, o desenvolvimento do percurso de construção da obra sustentou-se, em primeiro lugar, nas necessidades de Oscar e em sua atitude autoral[428], pois “eles como diretores [...] trabalham com base no que você propõe. […]”[429] Dado que o artista também desejava participar da direção do *solo*, a partir de certo momento se defrontou com a necessidade de manter uma postura que chama de “fria” e “quente”, como ele mesmo explana:

> Numa mesma sessão eu tinha que propor ou discutir: “Não, não, façamos dessa maneira. Deixe-me fazer isso assim”. Sair, ir a outro lado, fazê-lo funcionar. Porque não podia fazer mais ou menos. Há momentos em que você tem que fazer acontecer. É trabalhar no quente e no frio ao mesmo tempo […] [430]

Assim, a criação corpo a corpo com os diretores, partilhando responsabilidades vinculadas à função diretor, requisitou do ator/performer flexibilidade e prontidão para mudar sua atenção, disposição, processos mentais, sensibilidade, energia. Mas também o desenvolvimento de estratégias para afrontar esse desafio. Nesse sentido, Oscar destaca que precisou aprender a “trabalhar às vezes em contra dos acordos coletivos para poder provar um pouco mais. Houve momentos em que tive que trair certos acordos.”[431] Assim, acordo coletivo e traição, como *opostos complementares*, resultaram em uma das estratégias que Oscar adotou para preservar sua *Voz* e simultaneamente se alimentar da interação. Como consequência, o ator destaca a importância da escolha certa dos colaboradores,

---

[427] (Trad. MP) Original: novedosa” “tanto el punto de partido como el nivel de participación creativa en la creación de material en *Renato* fue un acontecimiento para nosotros; nos retamos a crear desde una óptica mucho más horizontal con el intérprete” Ibidem. David Korish em comunicação via e-mail recebida em 19/07/2013.

[428] Antônio Araújo aponta a atitude autoral “no sentido de contribuir para o espetáculo, para a dramaturgia, e não só para o âmbito do personagem” (apud SAADI, F. e GARCÍA, S. 2008, p.126), como uma qualidade necessária para o ator interessado no processo colaborativo.

[429] (Trad. MP)Original: “ellos como directores, [...] trabajan sobre lo que vos proponés.” Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[430] (Trad. MP)Original: En una sesión misma yo tenía que proponer o discutir, decir: ‘No, no, hagámoslo así. Déjenme hacer eso así’. Salirme y después irme afuera y hacerlo funcionar. Porque no podía hacerlo más o menos. Es que había momentos en que uno tiene que hacer, hacerlo. Entonces es como trabajar en frío y en caliente a la misma vez.” *Ibidem.*

[431] (Trad. MP) Original: “trabajar a veces en contra de los acuerdos colectivos para poder probar un poquito más. Hay momentos en que había que traicionar ciertos acuerdos”. *Ibidem.*

> [...] porque estas pessoas vão inclinar-se aos seus próprios interesses também. E ai é quando o trabalho pode ser prazeroso ou destrutivo. Porque todo mundo começa a puxar para o seu lado. Essa química, não sei como chamar, essa decisão, para mim tem muito que ver com o êxito de um trabalho […][432]

Registro audiovisual

A filmagem também foi utilizada por Oscar, mas ele desconfia deste procedimento porque considera que "[...] não interessa quantas câmaras você tem para gravar-se, você não pode gravar o processo inteiro [...]" Mais do que pela forma, ele se interessa pelo processo interno do ator por isso, opta pela escrita, tal e como diz ter apreendido na oficina com *Butoh*. Por exemplo:

> [...] frases, para dizer paradoxalmente como poderia lembrar-me disso. Essa sensação, essa textura do movimento [...] às vezes nem sequer eram sequencias armadas, mas frases, frases…"A menina sopra a flor e depois bla, bla, bla", ou seja, nem sequer é uma organização física como tal. Mas bem é uma organização dos estímulos [...] que às vezes tinham sequencias lá […][433]

O procedimento de registro escolhido sugere um vínculo com a necessidade de se liberar da rigidez da forma, privilegiando a sensibilidade do ator, seu mundo interno e os estados mentais. De fato, posteriormente Oscar afirma que nunca assistiu aos vídeos.[434]

Produção: *construção de objetos e outras funções*

Guiado pelo desejo de desenvolver um processo "no qual eu tenho mais poder de decidir criativamente que em outros processos. Mais poder e maior responsabilidade, maior

---

[432] (Trad. MP) Original: […] porque esas personas van a tender hacia sus propios intereses también. Y ahí es donde se vuelverico o destructivo el trabajo. Porque todo mundo empieza a tender hacia sus propios intereses. Entonces esa química, no sé cómo decirlo, esa elección, para mi tiene mucho que ver con el éxito de un trabajo." Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[433] (Trad. MP) Original: no importa cuánta cámara tengás para grabarte, no podés grabar el proceso" […] frases, digamos paradójicas que me podrían recordar cómo es eso. Esa sensación, esa textura de movimiento […] a veces ni siquiera eran secuencias armadas, sino eran frases, frases… 'La niña sopla la flor y después bla, bla, bla', o sea ni siquiera es una organización física como tal. Sino es más… Es una organización de estímulos […]. A veces sí había secuencias ahí […]" *Ibidem.*

[434] Em conversa posterior à entrevista, julho de 2013.

peso também desse lado.", Oscar quis "criar todas as coisas ao redor."[435] Assim, além das funções de ator/diretor/autor, interveio na escolha do figurino, desenhou o cartaz e a "cama" que acabou construindo também. Realizou o vídeo e assumiu funções próprias da produção.

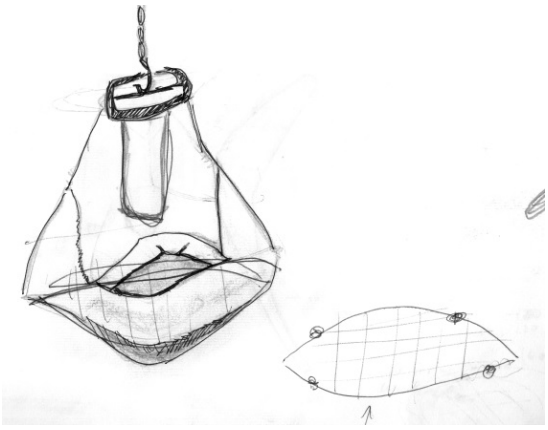


Figura 44. Desenho de "cama", tomado de caderno de trabalho de Oscar González.

Segundo Oscar, assumir mais responsabilidades conecta-se, ainda, com a trajetória do grupo em que o "poder de decisão" está relacionado com a "capacidade de trabalho"[436].

Mostra de processo

Três meses antes da estreia aconteceu uma mostra do processo com a assistência de colegas e outros convidados.

Cadernos de trabalho: *impressões e continuidade*

Oscar manteve registros em cadernos "É mais um costume. E é porque é a única forma de registrar coisas",[437] explica. Esses documentos guardam frases/reflexões, citações, desenhos (de sequências de ações e movimentos, de espaço, de objetos), aproximações de roteiro, nomes de obras e de artistas, experimentos de diálogos, breves anotações relacionadas com custo de materiais, programações de ensaios, observações recebidas em ensaios. Nos primeiros registros

[435] (Trad. MP) Original: "donde yo tengo más poder de decidir creativamente que en otros procesos anteriores. Más poder y más responsabilidad, más peso también por ese lado.", Oscar quis "criar todas as coisas ao redor". Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.
[436] Original: "capacidade de trabalho". *Ibidem*.
[437] (Trad. MP) Original: "Es más una costumbre. Y es porque es la única forma de registrar cosas." *Ibidem.*

aparecem frases/reflexões que trazem para um primeiro plano o sujeito/ator, por exemplo, “Área em construção. Entre ser e se construir/ uma pedra frente à comoção” (folha solta).

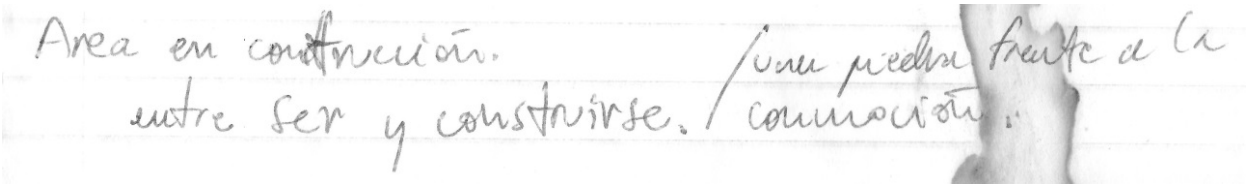


Figura 45. “Área en construcción. Entre ser y construirse./ una piedra frente a la conmoción” (folha solta)

E “Separação um do grupo: necessidade – vontade / Expulsão – acaso / Este fato produz turbulência no grupo / depois da morte do messias?”.

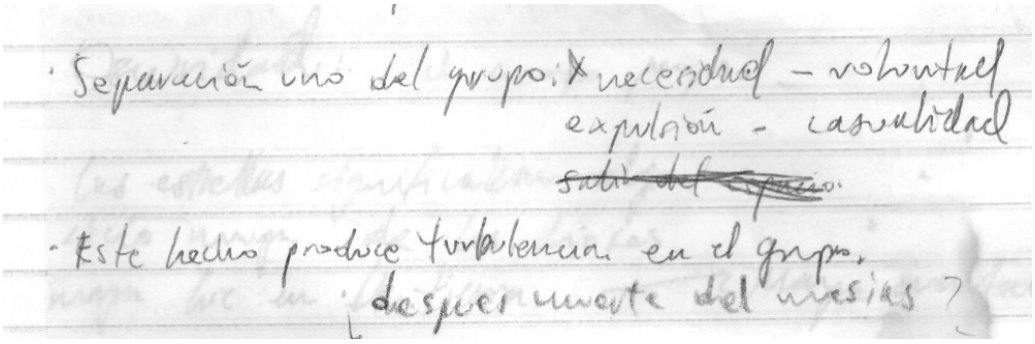


Figura 46. “Separación uno del grupo: necesidad – voluntad / Expulsión – casualidad / Este hecho produce turbulencia en el grupo. ¿después muerte del mesías?” (folha solta)

Esses materiais, escritos em folhas soltas e introduzidas no caderno I (janeiro 2008), aparecem como possíveis vestígios de problematização do projeto *solo* no contexto do grupo e/ou como reflexões sobre a busca que sustentava essa ideia. Acaso afrontar o projeto de construção de um *solo* foi percebido por Oscar como um processo de construção de si? Como um contexto que defronta o ator com o desconhecido, questionando-o e, simultaneamente, abalando o grupo?

“Ya que va a hacer uno el acto heroico, mejor hacerlo completo”

Os procedimentos acima apontados permitiram gerar o material alicerce para a posterior construção da estrutura e encenação de *Renato*. Mas por que Oscar preferiu passar por esse laborioso, complicado e demorado processo de construção de dramaturgia ao invés de escolher um texto pronto que lhe permitisse passar direto ao trabalho de atuação? “Porque é o mais fácil. Muito mais fácil e já que vamos bancar o herói [gargalhada], melhor fazer assim, completo...”, responde. Efetivamente, sua escolha não foi fácil, configurando-se em um autodesafio voluntário e transformador. Uma experiência que para Oscar “Significa ser mais criador”.[438] E continua:

> Quer dizer que eu vou criar meu trabalho, não é só atuar. Vou criar. E também significa uma mudança a respeito: que tanto risco eu posso correr, fazendo teatro, como pessoa, em frente de outras pessoas. Quer dizer, como faço para meter um pouquinho disso que tem a *performance* aonde a ação é concreta e a metáfora é extraída dessa ação concreta. Mas aonde eu posso ver um ser humano que realmente faz o que está fazendo. E como eu, como ator, enfrento esse trabalho, esse tipo de experiências. […][439]

Efetivamente a dramaturgia e encenação estão marcadas pela performatividade. O artista coloca sua visão de mundo e suas questões (o corpo como o lugar da experiência, a propriocepção “social”)[440]; o foco está na ação sendo feita, isto é a fragmentação e dissociação do corpo que o ator realiza frente ao espectador e ações concretas que o artista vivencia (caminhar descalço sobre feijões e caminhar com feijões dentro dos sapatos); a interação artista-plateia por vezes é mediada por recursos tecnológicos (câmera e monitores filmando espectadores e/ou ator com apresentação ao vivo). A estrutura fragmentada é um tecido intertexual construído pelo(s) corpo(s) na sala de ensaios, a três *Vozes*, com fragmentos e ideias

---

[438] (Trad. MP) Original: Porque es lo más fácil. Es mucho más fácil y ya que va a hacer uno el acto heroico [gargalhada], mejor hacerlo así, completo…”, “Significa ser más creador” Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[439] Original: Es decir yo voy a crear mi trabajo, no solo lo voy a actuar. Voy a crear. Y también significa un cambio con respecto a: qué tanto riesgo puedo correr yo, haciendo teatro, como persona, frente a otras personas que me miran. Es decir, cómo hago yo para meter un poquito de eso que tiene tanto el performance donde la acción es concreta y la metáfora se extrae de esa acción concreta. Pero donde yo puedo ver un ser humano que realmente hace lo que está haciendo. Y cómo yo, como actor, cómo me enfrento a ese trabajo, a ese tipo de experiencias.”*Ibidem.*

[440] Oscar explica que chamaram desse modo “nuestra capacidad de podernos percibir como ser social y qué requiere eso para que funcione. Qué tengo que saber hacer como persona para poder tener un control de mi cuerpo. De mi cuerpo no físico, sino de esa cosa que me representa en sociedad.” *Ibidem*.

de textos tão diversos como: *La mujer desencarnada*, relato e explicação acerca do sentido da propriocepção e as consequências de sua perda; frases tomadas do cotidiano; léxico médico relacionado com músculos; trecho de texto narrativo de escritor Hermann Ungar e expressões cotidianas tomadas da rua. A personagem, resultante da pesquisa em sala de ensaio, sustenta-se no desenvolvimento das habilidades técnicas do ator. Renato, criado "Através destas ações [...] é uma negação de todo este processo realista de criação de um caráter",[441] diz Oscar. O interesse pelo processual transcende a construção da obra com a decisão de não fixar a última cena, abrindo espaço para o não acabado e gerando uma continuidade viva entre a construção da obra e as apresentações.

Assim, *Renato hace y luego mira en 63'* é resultado de uma escrita cênica, sustentada na dramaturgia do ator e no diálogo colaborativo entre este e os diretores, em um processo que funde dramaturgia e encenação. De fato, salienta Oscar, "o texto não existe" e acrescenta "eu me dei conta pensando em voltar, me dei conta que a única coisa que existia de textos eram coisas que eu tinha escrito e tinha muito medo de perdê-las. Porque se eu perco estas folhas..." enquanto mostra várias folhas soltas, não numeradas, com textos impressos, rabiscados, trechos apagados e flechas que parecem indicar mudanças de ordem, impossibilitando reconhecer a sequência dessas frases e, em geral, de todo o material. Logo complementa: "ainda bem que tenho vídeo, mas o texto nunca existiu. Nunca, nunca, nunca existiu."[442]

A dramaturgia/encenação, construída mediante os procedimentos antes abordados, além de outros provavelmente não mencionados na entrevista, fundou-se nas tensões entre o indivíduo e o grupo, no decorrer de uma trajetória artística. O ator desenvolveu instâncias que não se encaixavam mais com o *modus operandi* do grupo. A estrutura de criação não satisfazia mais suas necessidades e, então, decide empreender a primeira estratégia: a "separação". No "isolamento," escuta, organiza, constrói e se constrói. Para posteriormente regressar, desta vez com nova bagagem, gerando no grupo (ator e diretores) a experimentação de novas estratégias

---

[441] (Trad. MP)Original: "a través de las acciones [...] es una negación de todo este proceso realista de creación de un en carácter". Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[442] (Trad. MP) Original: "el texto no existe" "Yo me di cuenta pensando en retomarla, me di cuenta que lo único que hay de texto son cosas que yo escribí y tengo mucho miedo de perderlo. Porque si yo pierdo estas hojas…", "por dicha tengo video, pero el texto nunca existió. Nunca, nunca, nunca existió." *Ibidem.*

de criação. Oscar desenvolve seu processo entre o desejo de trabalhar em grupo e a necessidade de se manter fiel a seus desejos, um percurso entre o "amor" e a "traição".[443]

Ressonâncias

Além de refletir sobre o corpo como o lugar da experiência humana e dos processos individuais de autopercepção em sociedade, Oscar cogita acerca de si mesmo como artista (processos internos, mecanismos a desenvolver e sua busca pessoal), e do grupo como espaço de criação.

A experiência da construção de *Renato hace y luego mira em 63'* estimulou ainda mais seu interesse pela presença da performatividade no palco, questão que se propõe como "uma mudança no que eu queria seguir criando" e acrescenta: "E essa é a ideia que segue rodeando. Essa é a mudança…"[444]

Em 2013, Oscar concebe a oficina *Crear a dos voces*. O projeto visava orientar processos de construção de *solo* como uma experiência em dupla que envolve o intercâmbio de funções (ator-diretor). Na descrição da oficina Oscar apontou:

> A necessidade do ator da resposta do diretor para compreender e valorizar o que faz no trabalho, assim como a intenção do diretor de trabalhar em função de guiar e conseguir a sua visão, se transforma numa maneira que não é necessária, e às vezes nem sequer prática, quando no processo ambos necessitam colocar alguma coisa que seja próprio. Os dois devem improvisar sua função, os papéis perdem nitidez, a força criativa flutua de um ao outro. A confiança é o único caminho. […][445]

---

[443] (Trad. MP) Original: "Otro desafío que es totalmente actoral, es actoral y es creativo también que es el de trabajar a veces en contra de los acuerdos colectivos para poder probar un poquito mas. Hay momentos en que había que traicionar ciertos acuerdos." Informação verbal. Oscar González em entrevista em 21/05/2011, San José, Costa Rica.

[444] Original: "un cambio en lo que yo quisiera seguir creando" e agrega: "Y esa es la idea que sigue rondando. Ese es el cambio…" *Ibidem.*

[445] (Trad. MP) Original: La necesidad del actor de la respuesta del director para comprender y valorar que hace en el trabajo, así como la intención del director de trabajar en función de guiar y lograr su visión, se convierte en una manera de producción que no es necesaria y a veces ni siquiera práctica cuando en el proceso ambos requieren colocar algo que les sea propio. Ambos deben improvisar su función, los roles pierden nitidez, la fuerza creativa fluctúa de uno a otro. / La confianza es la única vía". O documento esteve disponível em: <http://wordpress.com/2013/04/23/crear-a-dos-voces> Acesso em: 23/04/2013.

Essa proposta parece vinculada à vivência na construção de *Renato*, sobretudo à interação desenvolvida com o diretor David Korish. Ainda no campo da especulação, destaco, como possíveis indícios de ressonâncias que ultrapassam o individual, um depoimento de Korish. Em 2013, o grupo estreia *El Patio*, peça criada por Oscar, David e Janko Navarro[446]. Em relação ao processo, o diretor declarou em entrevista para um jornal: "Aprendemos a dizer uns aos outros 'não sei o que fazer' e isso não é fácil dentro do espaço criativo, além disso, não é fácil para um homem chegar a esse ponto."[447]

[446] Ator do grupo que criou e apresentou um *solo* ao terminar seu Doutorado na Unicamp em 2012.
[447] (Trad.MP) Original: "Aprendimos a decirnos unos a los otros 'no sé qué hacer' y eso no es fácil en el espacio creativo; además, no es fácil para un hombre llegar a ese punto". Viva, p.10, La Nación, 11 outubro 2013.

4

E OS OUTROS?

Motivos, procedimentos e ressonâncias em processos solo de atores costarriquenhos

Clavo d'Olor: a joia

Clavo d'Olor: a joia

Ofir León fez estudos em teatro no Instituto Popular de Cultura de Cali (Colômbia) e posteriormente se inicia na técnica da dança contemporânea. Desde 2002 reside na Costa Rica, trabalhando como atriz, dançarina, professora, coreógrafa e produtora. Tem desempenhado as funções de assessora e treinadora corporal para diferentes grupos e instituições artísticas. Desde 2008 realiza um trabalho social com detentas no *Centro de Atención Institucional Buen Pastor*, onde fundou o grupo de teatro de dança, *Mujeres de Agua*. Essa ação concede-lhe em 2011 o prêmio *Aportes al Mejoramiento de la Calidad de Vida (Aportes a Melhora da Qualidade de Vida)*, na categoria de Organização Social Civil, outorgado pelo *Consejo Nacional de Rectores* (CONARE) (Conselho Nacional de Reitores) e a *Defensoría de los Habitantes de la República* (Defensoria dos Habitantes). É fundadora da *Asociación Cultural Signos Teatro Danza en Costa Rica*, espaço pedagógico aberto dedicado à difusão das artes cênicas e encontro e intercâmbio multidisciplinar de experiências e necessidades de criação. Como professora tem se focado no trabalho de consciência corporal, no espaço e na interação com o outro. Ainda na Colômbia, realiza duas experiências de trabalhos *solo* e posteriormente retoma uma delas na Costa Rica em um formato de *performance*.

Com estreia em 2005, *Clavo d'Olor*[448], "adaptação contemporânea de uma das mulheres de William Shakespeare: Ofélia"[449], caracteriza-se pela extrema simplicidade de sua resolução cenográfica: uma escada dobrável de madeira, utilizada de muitas formas (como personagem, como espaços interiores, como bicicleta, como ela mesma) e frequentemente deslocada pelo palco como parte da ação desenvolvida. A iluminação concentra-se na atriz, mantendo zonas de escuridão, enquanto a ação é manchada com azul ou tons cálidos. Luz e trilha sonora contribuem para criar ambientes subjetivos e intensos ao longo de quase toda a apresentação. A atuação é marcada pela intensidade do envolvimento e o risco físico. A atriz desloca a escada, enquanto entra e sai dela, possui e é possuída, abraça e é abraçada, interagindo, às vezes como um corpo só, criando uma experiência tocante, tanto para a plateia quanto para a artista, cuja

---

[448] O título é um jogo de palavras. Faz referência ao tempero cravo da índia e simultaneamente a um "prego de dor" (em espanhol "clavo" significa prego).

[449] Personagem da obra *Hamlet*. Tomado do texto da peça. Original: "Adaptación contemporánea de una de las mujeres de William Shakespeare: Ofelia".

atuação alcança um dos momentos mais intensos quando ela se joga do topo da escada, a uma altura de 1m80cm. A manipulação do objeto exige-lhe força e segurança.

Figura 47. Ofir León em *Clavo d'Olor*, no fundo a escada. (Foto Gabriela Bonilla)

O *solo* apresenta, de modo descontínuo, por vezes simulando sequências cinematográficas, uma Ofélia apaixonada, que ama, fantasia e acaba sendo violada. Uma sucessão de fragmentos de lembranças, sonhos, desejos e vivências da jovem que acaba lacerada, pagando o amor com dor, medo, culpa, humilhação.

Um *solo* duas uma[450]

A construção de *Clavo* tem a particularidade de ter sido impulsionada por uma atriz, criado por duas e continuar vivendo pelo desejo de uma delas. A segunda atriz é Nathalie Álvarez, que iniciou o processo aos 16 anos e estreou um ano depois [451]. Assim, o trabalho carrega a marca do desejo de uma artista madura e a inexperiência, juventude e ingenuidade de outra. É norteado por uma necessidade singular, mas criado por duas individualidades, como é evidente no depoimento de Nathalie: "Eu nem sequer tinha lido Hamlet. Então naquele mesmo

[450] Fontes utilizadas: entrevista a Ofir León, fotos, desenhos, roteiro rabiscado e vídeo da obra. Também entrevista filmada via internet a Nathalie Álvarez e folhas de seus cadernos de trabalho.

[451] Nathalie começou fazer cursos de teatro em 2000, aos 12 anos de idade, na Academia de Teatro Giratablas. Depois do processo de *Clavo d'Olor* se trasladou para a Suécia onde iniciou estudos na Escola de Arte Dramática de Estocolmo (*Stockholm Academy of Dramatic Arts*), até sua formatura em 2013.

dia eu fui para a casa ler Hamlet. E, sim, lhe disse que sim, que estava interessada e começamos a trabalhar, mas não sei como a ideia surgiu. Ou seja, de onde. De Ofir, mas como me perguntou, ainda não, não sei...”.[452]

Pouco depois de iniciar o processo, um elemento imprevisto, a decisão da família de Nathalie de se mudar para a Suécia, exige ajustes chave em relação à dinâmica de criação e, posteriormente, ao formato da obra. Sobre isso, Nathalie conta:

> No começo a ideia era… [...] que fizéssemos alguma coisa juntas. Mas bem, bem no começo. E ter duas escadas e assim... [...] porque sempre estávamos juntas com duas escadas como… lembro de quando ensaiamos uma vez no Giratablas. Mas depois conversamos… que como eu iria, melhor fazermos um solo e nos revezarmos para apresentá-lo. Um dia cada uma. E cada uma levava o trabalho e podia usá-lo da forma que quisesse, e mudá-lo, refazê-lo... e bem, empoderar-se do solo. [...][453]

Como de fato aconteceu: Ofir continua apresentando *Clavo d'Olor* até hoje. Nathalie conseguiu fazê-lo unicamente duas vezes. Porém, posteriormente na Suécia, graças à distância e ao tempo, percebe o trabalho sob outra perspectiva e decide realizar nele mudanças radicais, como ela mesma explica,

> [...] aqui eu mudei e fiz outro monólogo, com algumas das cenas. Mas em realidade tratava-se de outra coisa. Porque estando aqui e vendo isso outra vez, porque tinha vontade de voltar a fazê-lo... Mas eu acho que já sentia que não queria fazer este papel de ...vítima. Por que Ofélia me pareceu que estava muito vitimizada... [...] E queria fazer outro tipo de estudo. [...] agora estou cansada dessa imagem de mulher […][454]

Em um novo contexto, transcorrido um tempo, a jovem artista articula uma visão mais pessoal e se reapropria de um processo que se desdobra em suas mãos. Assim, embora

---

[452] (Trad. MP) Original: “yo ni siquiera había leído *Hamlet*. Entonces yo fui ese mismo día […] a leer *Hamlet* a la casa. Y ya, le dije que sí, que estaba interesada y empezamos a trabajar, pero no sé ni cómo surgió la idea. O sea, de dónde. De Ofir, pero porqué me preguntó a mí, todavía no, no sé…” Informação verbal. Nathalie Álvarez em entrevista realizada via internet e registrada em vídeo, 30/05/2013.

[453] (Trad. MP) Original: “Al principio la idea era… […] que hiciéramos algo juntas. Pero muy, muy al principio. Y tener dos escaleras y así… […] porque siempre estábamos juntas con dos escaleras como… Me acuerdo como cuando ensayamos una vez en el Giratablas. Pero después hablamos… y como yo me iba a ir, mejor hacíamos un *solo* y nos turnábamos para presentarlo. Un día cada una. Y que cada quien se llevaba el trabajo y podía utilizarlo de la manera que quisiera, y modificarlo, rehacerlo... Y bueno, apoderarse del *solo* [...]” *Ibidem.*

[454] (Trad. MP) Original: “acá lo modifiqué e hice otro *solo*, con algunas de las escenas. Pero se trataba en realidad de otra cosa. Porque ya estando acá y volviendo a ver eso, porque tenía ganas de volverlo a hacer… Pero ya me parecía que no quería hacer ese rol de…víctima. Porque me pareció que Ofelia estaba muy victimizada… […] Y quería hacer otro tipo de estudio. […] ahora estoy cansada de esa imagen de la mujer […]” Informação verbal. Nathalie Álvarez em entrevista realizada via internet e registrada em vídeo, 30/05/2013.

impulsionado e norteado pelos interesses de uma das atrizes, acaba sendo criado e continuado de modos distintos por duas, como narra Nathalie,

> A parte da produção e tudo isso, Ofir fazia também porque eu não sabia muito e além disso eu estava no colégio ao mesmo tempo. Ou seja que nada mais ensaiava à noite e estudava de dia. E depois Ofir vinha com mais coisa que eram interessantes... Primeiro que tudo foi a ideia dela (gesto no ar marcando um círculo) o todo. [...] Inspirado nisso eu vinha com a minha proposta. Mas a mim me pareceu que o que nasceu e o que se colocou em cena, veio das duas, o que foi criado fisicamente. Mas muitos *dos imputs* ou inspiração que utilizamos vieram da Ofir […][455]

A construção de *Clavo d'Olor*, em relação à definição de *processo solo* proposta, evidencia certo hibridismo. Os procedimentos utilizados e a natureza da interação entre as duas atrizes impedem delimitá-lo em termos absolutos. *Clavo d'Olor* é um *processo solo*, mas também coletivo. De fato, é difundido como "Criação coletiva: Ofir Leon e Nathalie Álvarez".[456] Duas individualidades "opostas", maturidade e juventude, experiência e inexperiência, que se tornam os complementares "perfeitos" para a proposta de uma Ofélia contemporânea, como se infere das palavras de Ofir: "Ofélia me perguntou agora. Quem é o teu irmão? Quem é o seu pai? [...] Natalie não se questionava isso, eu sim. Então era muito gostoso poder jogar desde a percepção da Natalie que tinha 17 anos e podia ser Ofélia, versão Shakespeare e a minha versão."[457]

Porque fazer brotar uma joia

A obra tem um significado especial para Ofir, como expressa enquanto mostra um caderno com a imagem emblemática da peça colada na capa:

---

[455] (Trad. MP) Original: "La parte de la producción y todo eso, Ofir la tomaba también porque yo no sabía mucho y porque además yo estaba en el colegio al mismo tiempo. O sea que nada más ensayaba en las noches y estudiaba en el día. Y luego Ofir venía con más cosas que eran interesantes… Primero que todo fue idea de ella (gesto no ar marcando um "círculo") el todo. […] Inspirado en eso venía yo con mi propuesta. Pero a mí me parece que lo que nació y lo que se puso en escena, vino de las dos, lo que se creó físicamente. Pero muchos de los *inputs* o inspiración que utilizamos venían de Ofir […]" *Ibidem*.

[456] Primeira página em texto/roteiro disponibilizado.

[457] (Trad. MP) Original: "Ofelia me estaba preguntando a mí ahora. ¿Quién es tu hermano? ¿Quién es tu padre? […] Natalie no se lo preguntaba, yo sí. Entonces era muy rico poder jugar desde la percepción de Natalie que tenía 17 años y podía ser Ofelia, versión Shakespeare y la versión mía." Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

Figura 48. Caderno de trabalho de Ofirl León com foto de Nathalie Guillmard colada.

e diz: "*Clavo d'Olor* é para mim como… É uma joia que eu tenho".[458] Está vinculado a um momento decisivo na sua vida, no qual necessidades artísticas e pessoais confluem em um impulso só, até levá-la à decisão de empreender esse processo, como acrescenta na sequência,

> […] porque nasceu num momento no qual necessariamente meu trabalho como intérprete entre bailarina e atriz tinha que passar por algo. Porque sempre a gente está muito segmentada, fragmentada. Então como que, ou era bailarina, porque também estava com uma companhia de dança, com Humberto Canessa, ou era atriz. Então nesse momento tinha que decidir, ou decidir-se já a fazer a sua própria linguagem. […] [459]

Insatisfeita, não quer permanecer mais nesse estado e tomar uma decisão prática,

> […] era como tomar uma decisão sobre o teu trabalho como intérprete, como criadora. Eu diria que é igual a quando os animais farejam. Que começam a sentir e a perseguir o cheiro que convém para a sua presa. Entende? E foi naquele momento, então que eu não tinha que preocupar-me se era dança ou se era teatro. Se não que: o que é isso e para aonde vou? […][460]

---

[458] (Trad. MP) Original: "*Clavo d'Olor* es para mí como… Es una joya que yo tengo". Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[459] (Trad. MP) Original: "porque nació en un momento donde precisamente mi trabajo como intérprete entre bailarina y actriz tenía que pasar algo. Porque siempre uno está como muy segmentado, fragmentado. Entonces como que, o era bailarina, porque también estaba con una compañía de danza, con Humberto Canessa, o era actriz. Entonces en ese momento era como decidir, o te decidís ya a hacer tu propio lenguaje"[…] *Ibidem*.

[460] (Trad. MP) Original: "era como tomar una decisión sobre tu trabajo como intérprete, como creadora. Yo diría como cuando los animales husmean. Que empiezan a sentir y perseguir el olor que conviene para su presa.

A atriz se afasta de fragmentações simplificadoras e limitantes, enquanto necessidades artísticas e circunstâncias pessoais fusionam-se, como ela mesma explica: "[…] claro, óbvio, esta toda a minha parte de mulher, de ser emotivo, que recebe estímulos de fora, de dentro e isso vai se misturando."[461] O que resulta ainda mais evidente na escolha de Ofélia, pois Ofir percebe uma semelhança entre as circunstâncias dessa personagem e as próprias:

> […] encontrar-me identificada com a vulnerabilidade de uma personagem que se chama Ofélia. Então foi naquele momento, aquilo que estava acontecendo na minha vida, daquela confrontação, verdade, fora, como de estruturas, de poderes, de que se isto era melhor ou não, eu vi em Ofélia. […]"[462]

Essa sensação de sintonia, levou Ofir à criação de uma obra muito "cara", "mais pessoal" [463], experimentada como uma "biópsia", porque, trabalhar um *solo*

> É tirar-te um pedacinho, de não sei de que parte, de onde você começa a [gesto de cavoucar] […] dói, é prazeroso. É um montão de coisas. Lindas também. Porque, além disso, você entra num estado de comunicação[…] super extra-cotidiano […] Porque trabalha com o teu outro eu, com os teus silêncios internos, ou seja, um montão de coisas. Para poder escutar o que é [...][464]

O instrumental da(s) cirurgiã(s)

A produção de *Clavo d'Olor* não foi condicionada por financiamento nenhum, "Era uma produção nossa. Ou seja, não dependíamos de nenhuma instituição, mais que de apoio de espaço para ...[ensaiar]",[465] lembra Ofir. Livres de qualquer pressão externa relacionada com prazos e cronogramas puderam trabalhar "tranquilas" durante um ano, o que "foi muito

---

¿Entiendes? Y fue ese momento, entonces ya no tenía que preocuparme si era danza, si era teatro. Sino que ¿qué es eso hacia dónde voy?" *Ibidem*.

[461] (Trad. MP) Original: "[...]claro, obvio, está toda mi parte de mujer, de ser emotivo, que recibe estímulos de afuera, de adentro y eso se va fusionando" Ibidem. Informação verbal. *Ibidem.*

[462] (Trad. MP) Original: "[…] encontrarme identificada con la vulnerabilidad de un personaje que se llama Ofelia. Entonces fue ahí como que, eso que estaba pasando en mí vida, de ese enfrentamiento, verdad, afuera, como de estructuras, de poderes, de si es esto mejor o no, lo vi en Ofelia […] *Ibidem*.

[463] Original: "valiosa", "más personal". Ofir Leon em entrevista citada.

[464] Original: "Es arrancarte un pedacito, de no sé qué parte, donde vos empezás a [gesto de cavoucar] […]duele, es placentero. Es un montón de cosas. Hermosas también. Porque además entrás en un estado de comunicación[…] super extra-cotidiano […] Porque trabajas con tu otredad, con tus silencios internos, o sea un montón de cosas. Para poder escuchar qué es [...]" *Ibidem.*

[465] Original: "Era una producción nuestra. O sea no estábamos dependiendo de ninguna institución, mas que del apoyo de espacio para…" *Ibidem.*

especial".[466] Os espaços para ensaiar foram negociados com o TNT e o Teatro Giratablas, lugar de trabalho de Ofir naquele momento, gerando gastos mínimos para as atrizes. Durante o processo, Nathalie ainda cursava o ensino médio, limitando sua disponibilidade ao horário noturno. Nessa circunstância e dada a total inexperiência de Nathalie em processos de encenação, Ofir assume também funções da produção. Assim, *Clavo* foi produzido:

- Sem financiamento
- Em espaço emprestado a maior parte do tempo
- Inicialmente sem prazo marcado

Desenvolver o processo em dupla de semelhantes (mulheres)/distintas (idade), foi a estratégia chave para elaborar a bagagem de materiais (imagens, ações, textos, sequências físicas, interações com a escada) em que pudessem convergir a juventude e maturidade necessárias ao diálogo Ofir/Ofélia, isto é, a necessidade da artista de "falar a partir de si mesma",[467] mas utilizando-se de Ofélia. Esse contexto determinou o desenvolvimento dos procedimentos utilizados: como, quem, simultaneidade ou não, registro, escolha e organização do material gerado. Nos depoimentos das criadoras destacam-se os seguintes procedimentos:

- pesquisa extracênica: *leituras "apaixonadas e científicas" e conversação*
- treinamento: *objeto e corpo se desafiando mutuamente*
- improvisação: *jogo*
- escrita: *encontro, diálogo*
- colaboração:
- diários de bordo: *radiografia*

Pesquisa extracênica: *leituras apaixonadas e científicas e conversação*

Em um primeiro momento, Ofir busca, capta, identifica, armazena, escolhe e inicia o caminho das associações. Permeável frente aos estímulos do mundo, ela procura "algo" que

[466] Original: "fue muy especial". *Ibidem.*
[467] Ofir explica que "Esse desafio surge por que... acho que precisava falar de mim mesma.". Original: "Ese reto nace porque… parece que tenía que hablar desde mí misma". (Entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.)

possa ajudá-la a definir o caminho, até que finalmente o encontra, na rua. "*Clavo d'Olor* nasce numa esquina do Banco da Costa Rica, no cruzamento da rua onde está o Hotel Del Rey […] E eu disse: 'Hamlet. Hamlet.' [rindo] E 'corra!' Ou seja foi como rrrum [gesto para indicar que foi rápido]", lembra Ofir, e continua, "Ou seja, foi uma decisão aqui como de começar...E foi muito legal porque desde aquele momento eu não deixei de pensar e de sentir, começar a sentir coisas...como que era escutar, escutar, escutar..."[468]

Antes de entrar na sala de ensaios a atriz debruçou-se sobre o texto, primeiro realizando "a leitura apaixonada, depois da leitura mais científica, de sublinhar, de ficar numa frase"[469], conta. Estimulada pelo material foi procurando outras fontes, por exemplo, *Mulheres que correm com os lobos* de Clarissa Pinkola Estés, analista junguiana e escritora, e livros de Alejandra Pizarnik, poetisa e dramaturga argentina. Livros instigadores, que abordam de modos diferentes a subjetividade feminina e que contribuíram para o esclarecimento do caminho, tecendo o pessoal e o artístico. Como sugerem as perguntas que Ofir lembra ter se formulado: "Quem toma a decisão? [Apontando para cima] Lá em cima ou eu? Polônio ou eu? Ou seja, que impedia a Ofélia ir mais além? Ou seja, Ofir que te impede ir mais além? Ofélia, que te impede ir mais além?[470]

Esse período inaugural de leituras assemelha-se ao isolamento de Oscar e Giancarlo. As leituras, em um primeiro momento solitárias, geraram o questionamento de si e do material (os textos), e vieram inevitavelmente acompanhadas da autoescuta. Com esse sustento, depois de ter "mastigado bastante o material",[471] Ofir procurou Nathalie. Como se nesse "mastigar" houvesse percebido a necessidade de outra *Voz*, a face nova de Ofélia. Nathalie lembra-se de que, nos primeiros encontros,

---

[468] (Trad. MP) Original: "*Clavo d'Olor* nació en la esquina del Banco de Costa Rica, entre las calles donde está el Hotel del Rey […] Y yo dije: 'Hamlet. Hamlet.' (rindo) Y '¡corra!' O sea fue como *rrrum* (gesto para indicar que foi rápido)", lembra Ofir, e continua, "O sea, fue una decisión aquí como de empezar… Y fue muy chiva porque desde ese momento yo no dejé de pensar y de sentir, empezar a sentir cosas… como que era escuchar, escuchar, escuchar…" *Ibidem*.

[469] (Trad. MP). Original: "la lectura enamorada, después la lectura como ya científica, de rayar, de quedarse en una frase". Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[470] Original: "¿Quién toma la decisión? [Asinalando para acima] ¿Allá arriba o yo? ¿Polonio o yo? O sea, ¿qué le impedía a Ofelia ir más allá? O sea, ¿Ofir qué te impide ir más allá? ¿Ofelia, qué te impide ir más allá?" *Ibidem.*

[471] Original: "[…] ya yo había masticado bastante el material y también empecé a compartirlo con ella[…]" *Ibidem*

> Começamos a ler muito sobre…literatura sobre mulheres e sobre contos. Um livro que se chama *Mujeres que corren con lobos.* Fala sobre contos e a perspectiva sobre a mulher e o simbolismo. Líamos muito a Alejandra Pizarnik […] e também vimos filmes […]. Um filme que me lembro que vimos foi *La niña santa.* E falávamos muito. [...][472]

Assim, a conversação foi o primeiro caminho para "[…] conseguir entre as duas uma sinergia de trabalho",[473] estabelecer a conexão entre as atrizes, o material de partida (Ofélia) e as leituras *enamoradas*.

Treinamento: *objeto e corpo se desafiando mutuamente*

Aos poucos o diálogo se expande aos corpos, desafiando e desafiados por um objeto, as escadas dobráveis, que marcaram o processo todo e cuja importância se percebe nos seguintes desenhos.

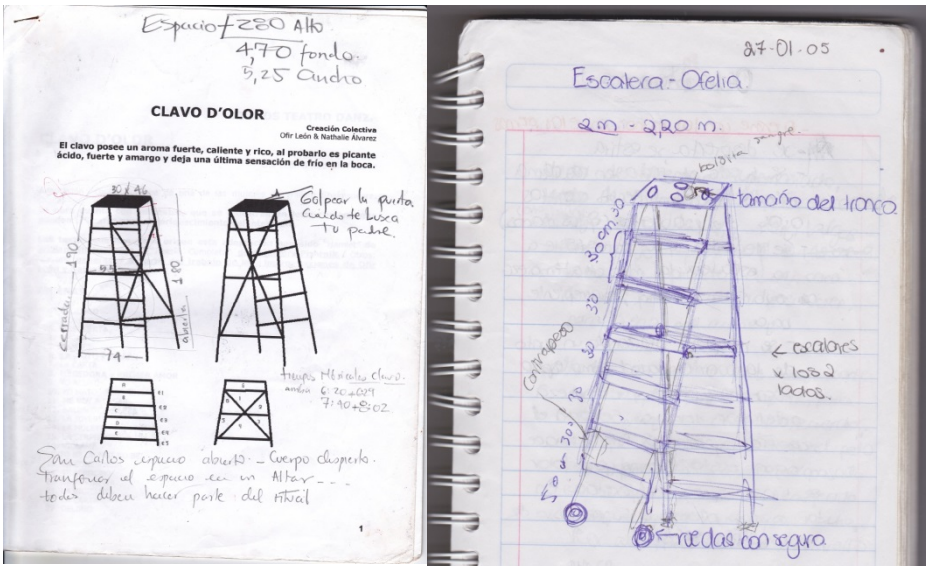


Figura 49. Izquerda: as escadas no roteiro elaborado por Ofir com informação sobre a altura e o tamanho do patamar (Sem data). Direita: o mesmo objeto em desenho realizado por Nathalie Álvarez no caderno de trabalho, com detalhe da distância entre cada degrau. (27/01/2005)

---

[472] Original: Empezamos a leer mucho sobre… literatura sobre mujeres y sobre cuentos. Un libro que se llamaba *Mujeres que corren con lobos*. Cuenta sobre cuentos y la perspectiva sobre la mujer y el simbolismo. Leíamos mucho a Alejandra Pizarnik […] Y también [assistimos] películas […]. Una película que me acuerdo que miramos fue, *La niña santa*. Y hablábamos mucho.". Informação verbal. Nathalie Álvarez em entrevista realizada via internet e registrada em vídeo em 30/05/2013.

[473] Original: "para […] lograr entre las dos una sinergia de trabajo […]" Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

Ofir rememora:

> Tinha visto uma escada e eu estava... alucinando que numa escada se podia fazer muitas coisas. Então abordamos o objeto, foi uma das primeiras aproximações. Quer dizer, desde o trabalho corporal, de começar as duas a ter uma linguagem comum, de saber que estávamos nos entendendo somente pelo fato de estar lá, sentadas no cenário. Caminhando. Para mim isso é muito importante nos trabalhos. Como conseguir que você e eu estejamos aqui e estejamos.[474]

Assim, o objeto ingressou no processo tornando-se elemento chave para o desenvolvimento do percurso todo, instigando as atrizes para o fazer e, simultaneamente, construindo uma conexão entre as duas. As escadas significaram dificuldades contundentes, requisitando

> […] o trabalho do treinamento sempre […] mais baseado no que é a dança contemporânea, como *training* para estar lá, fisicamente e poder responder aos riscos que tínhamos para afrontar com a escada também. Trabalho de peso, muito trabalho de consciência do peso ao manipular o objeto […][475]

Na interacão corpo/escada, com os desafios derivados do peso, a altura, a estabilidade precária e a possibilidade de se dobrar, as atrizes desenvolveram um processo que envolve simultaneamente treinamento e criação. O treinamento surgiu no caminho da exploração da escada, enquanto a imaginação era ativada, significando o objeto, "transformando-o" em personagens, em espaços ou em estímulos físicos para a criação dos estados subjetivos da personagem. Em palavras de Ofir:

> […] a escada, se transformou no objeto em que podíamos nos alongar. Ou seja, eu já sabia que chegava e pendurava as mãos em determinado degrau e lá estirava a coluna e as pernas. Ou subia e descia as escadas várias vezes, ficava lá em cima. Baixava a cabeça ou me metia. Então se transformou também num aparelho para treinar. Pular de cima da escada , por exemplo. Este foi todo um trabalho. Natalie pulou uma vez e acidentou-se. […] O trabalho com a escada foi muito exigente por que… até onde a

---

[474] Original: "Había visto una escalera y yo estaba… alucinando que en una escalera se podía hacer muchas cosas. Entonces abordamos el objeto, fue uno de los primeros acercamientos. Bueno, uno desde el trabajo corporal, de empezar las dos a tener un lenguaje común, de saber que nos estábamos entendiendo con solo estar ahí, sentadas en el escenario. Caminando. Para mí eso es muy importante en los trabajos. Como lograr que vos y yo estemos aquí y estamos." Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[475] Original: "[…] el trabajo del entrenamiento siempre […] más basado en lo que es la danza contemporánea, como training para estar ahí, físicamente y poder responder a los riesgos que teníamos para poder manejar la escalera también. Trabajo de peso, mucho trabajo de consciencia del peso al manejar el objeto *Ibidem.*

> escada é o meu corpo e eu sou o corpo da escada? Porque esta escada não ia ter vida se nós não estivéssemos metidas e a conhecêramos a fundo […][476]

Dessa forma, estando o foco na exploração da relação corpo/objeto, geradora de ideias, imagens, associações, significados, relações espaciais, o treinamento acontecia ao mesmo tempo. Pois o desafio que envolvia a escada exigia que, além de explorar o objeto e improvisar com ele, dedicassem tempo para dominá-lo, criando o treinamento necessário à peça em construção em um *aprender a aprender* entre corpos e objeto.

Improvisação: *jogo*

"A improvisação foi uma ferramenta única", sublinha Ofir. Mediante este procedimento as atrizes geraram, provaram e transformaram os materiais para a encenação. De fato, é o que primeiro menciona Natalie quando questionada sobre aquele processo: "[...] no começo era levar muita música que inspirasse e improvisar livremente a partir de um texto.". [477] Liam os textos, conversavam e logo passavam à improvisação. Inicialmente se tratou de uma prática simultânea, como explica Nathalie, "[...] no começo éramos mais as duas.",[478] mas a notícia da viagem significou ajustar o procedimento. Isto é, uma improvisa, enquanto a outra observa e posteriormente mudam de papéis, "[…] como não tínhamos nenhum diretor, de fora, ou diretora, então éramos também o olhar de fora, uma para a outra",[479] esclarece a jovem.

Mediante as improvisações conseguiram gerar muitas ideias em cada ensaio, porém nem todas serviram. No processo de analisar e escolher, às vezes não ficava nada, como conta Ofir,

---

[476]Original: "la escalera, se convirtió como el objeto con el que podíamos estirarnos. O sea yo ya sabía que llegaba y colgaba las manos en *X* escalera o escalón y ahí tenía un estiramiento de mi espalda o las piernas. O subía y bajaba las escaleras varias veces, me quedaba arriba. Bajaba de cabeza o me metía. Entonces se convirtió también en el aparato para entrenarnos. […] Tirarnos de la escalera desde arriba, por ejemplo. Eso fue todo un trabajo. Natalie se tiró una vez y se accidentó. […] El trabajo con la escalera fue muy exigente porque… ¿Hasta dónde la escalera es mi cuerpo y yo soy el cuerpo de la escalera? Porque esa escalera no iba a tener vida si nosotras no estábamos metidas y la conocíamos a fondo" Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica..

[477] Original: "La improvisación fue una herramienta única"/ / "[…] al principio era mucho llevar música que inspirara e improvisar suelto o a partir de un texto." Informação verbal. Nathalie Álvarez em entrevista realizada via internet e registrada em vídeo em 30/05/2013.

[478] Original: "[...] al principio si era más las dos…[...]"/ "Y luego era una y una y la otra miraba desde afuera" *Ibidem*.

[479] Original: "[…] como no teníamos ningún director afuera, o directora, entonces también éramos el ojo de afuera, la una para la otra". *Ibidem*

“Às vezes somente íamos bater-nos contra a escada.”.[480] E, geralmente, conseguiam resgatar pouca coisa. Ela compara o resultado dessas práticas com o *cuncho* do café[481], isto é, a borra, o sedimento, o que resta depois das horas de trabalho. Por esse motivo é necessário criar condições para que esse procedimento seja produtivo:

> [...] eu acho que em qualquer trabalho tem que ter os elementos, tanto textos, objetos, o que for. Ou seja, ser muito perceptivo nisso, para conseguir que as improvisações tenham seus *cunchos* de café. Me entende? Que a gente possa sentir que alguma coisa esta passando. Igual, não acontece nada, às vezes nada. A gente fica com sede. Mas também é interessante ver como a improvisação nos dá uma quantidade de materiais […][482]

O processo das improvisações foi norteado pelas tendências de Ofir, por exemplo, ao preparar ensaios em que introduzia frases por ela escolhidas, “[...]e com estas frases começamos a jogar.”. E amplia: “Algumas vezes ela jogava sozinha e eu observava e outras vezes eu também subia e ela me observava. Então fazíamos comentários.”[483] Desta maneira, no processo ingressam propostas de dois corpos diversos. O ímpeto do corpo novo e “inocente” se mistura com as perguntas e experiências do corpo mais velho. Na observação das improvisações, Ofir reconhece e estimula o potencial propositivo de sua parceira enquanto é estimulada para continuar e aprofundar-se no trabalho, como expressa: “Eu fiquei muito contente com a capacidade dela de jogar e defender muitas coisas. Gostei e me estimulou para que realmente fossemos até o final e nos propuséssemos que fosse um ano inteiro de pesquisa.”[484]

---

[480] Original: “A veces solamente íbamos a golpearnos con la escalera.” Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[481] Na Colômbia chama-se desse modo o sedimento que resta após da preparação de algumas bebidas.

[482] Original: “[...] yo creo que en cualquier trabajo es, tener los elementos, tanto textos, objetos o lo que sea. O sea, ser muy perceptivo en eso, para lograr que las improvisaciones tengas sus cunchos de café. ¿Si me entiendes? Que uno puede sentir que pasa algo. Igual, no pasa nada, a veces nada. Queda uno con sed. Pero también es interesante ver como la improvisación le arroja a uno una cantidad de materiales”. Ofir León em entrevista citada.

[483] Original: “ y con esas frases empezábamos a jugar.”/“Unas veces jugaba ella sola y yo observaba y otras veces yo también subía y ella me observaba. Entonces había una retroalimentación” *Ibidem.*

[484] Original: “La capacidad de jugar ella y defender muchas cosas a mí me llenó. Me llenó y me estimuló para que realmente fuéramos hasta el final y que propusiéramos que fuera todo un año de investigación” *Ibidem.*

Escrita: *encontro diálogo*

A escrita individual e em dupla também foi utilizada. Por exemplo, Nathalie recorda: "Nós duas escrevíamos textos, sozinhas, e líamos uma para a outra. Sobre Ofélia. E a partir daí traçávamos coisas. Ou nos sentávamos e escrevíamos juntas."[485] Como no caso das improvisações, a escrita é encontro, conversação, troca, criação, manipulação e transformação em dupla. Aliás, como acontece com todos os procedimentos, improvisação e escrita acontecem de modo imbricado. Por exemplo, Ofir lembra que, em um momento avançado do processo, sua parceira improvisa um jogo de cartas, "Nathalie teve uma ideia lindíssima que foram as cartas. Ela passava escrevendo a Hamlet: 'Querido Hamlet...'"[486] Essa ideia ficou no "cuncho" de café e foi resgatada para a construção da estrutura da dramaturgia, "Então a ideia das cartas: a primeira carta, a segunda carta, quando ela fica grávida...",[487] conta Ofir, e desse modo verteram nelas todo o material criado mediante os procedimentos já descritos.

Colaboração externa: *empatia*

Tanto uma quanto a outra participaram da criação do material cênico, mas a articulação visando à construção da dramaturgia foi assumida por Ofir, como também acontecera com a direção, o que se pode notar por suas palavras: "Em seguida entrei no plano da direção. Dirigir, me autodirigir."[488] Evidentemente a falta de experiência de Nathalie incidiu na tendência à concentração de funções na pessoa mais experiente, que assumiu a direção, a dramaturgia e a produção, além de sua participação como atriz junto à jovem. Porém, no percurso, outros artistas colaboraram, por exemplo, Humberto Canessa e Rubén Pagura. Acerca do segundo Ofir conta:

---

[485] Original: "Escribíamos textos las dos, solas, y nos los leíamos la una a la otra. Sobre Ofelia. Y de ahí sacábamos cosas. O nos sentábamos y escribíamos juntas. Informação verbal. Nathalie Álvarez em entrevista realizada via internet e registrada em vídeo em 30/05/2013.

[486] Original: "Nathalie tuvo una idea lindísima que fueron las cartas. Ella se la pasaba escribiéndole a Hamlet: 'Querido Hamlet …' " Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[487] Original: ""Entonces nace la idea de las cartas: la primera carta, la segunda carta, cuando ella queda embarazo..."/"Las fuimos escribiendo entre las dos." Ofir León na entrevista citada acima.

[488] Original: "... luego entré en el plano de la dirección. Dirigir, autodirigirme". (Trad. MP) No folheto da obra aparece Direccción/Coregrafía: "Ofir León y Nathalie Álvarez, Dramaturgia: Ofir León y Nathalie Álvarez".

> Ele se ofereceu e ademais porque eu lhe disse… também estava trabalhando com ele, num espetáculo ajudando-o na *Historia del Quijote,* não lembro *bem agora*, e há muita empatia, de fato com o trabalho, e eu o convidei porque sabia que ele ia fazer recomendações muito concretas sobre o trabalho...cuidado com as ações físicas, os silêncios, as transições. E nos ajudou bastante a limpar o trabalho. [...][489]

Embora nem todas as tarefas restantes fossem assumidas por Ofir, percebe-se a necessidade de não se desvincularem do processo realizado. Por exemplo, no caso da gráfica, antes de procurar um profissional, as artistas elaboraram coletivamente uma proposta:

> […] nos reunimos uma tarde e começamos a [fazendo a mímica de escrever]:os pregos, do que falam? Cheiro? Sangue, água, óleo. Ou seja, começamos a misturar elementos e nada mais assim numa mesa, com os copos de água, outros óleos, fusionando líquidos e isto. Colocando o prego no óleo, vendo o prego e tirei uma foto. E comecei a tirar fotos ... [...][490]

E só depois, a partir dessa experiência, a designer Nathalie Guillemard fez a foto ícone da obra. Houve a necessidade de visualizar/projetar o figurino, embora posteriormente fosse desenhado por outra pessoa.

Figura 50. Desenho realizado por Ofir León. Na parte inferior o texto: "Sonho que Ofélia termina com o vestido cheio de sangue".[491]

---

[489] Original. "Él se ofreció y además porque yo le dije a él… ya también estaba trabajando con él, en un espectáculo ayudándolo en *Historia del Quijote*, no me acuerdo bien ahora, y existe mucha empatía, de hecho con el trabajo, y yo lo invité porque sabía que él nos iba a hacer unas anotaciones muy concretas sobre el trabajo…cuidado de las acciones físicas, los silencios, las transiciones. Y nos ayudó bastante a limpiar el trabajo [...]" Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[490] Original: "nos reunimos una tarde y empezamos a (...) (fazendo a mímica de escrever) 'lo clavos, ¿de qué hablan? ¿Olor? Sangre, agua, aceite.' O sea, empezamos a fusionar elementos y nada más así en una mesa, con los vasos llenos de agua, otros con aceite, fusionando líquidos y esto. Metiendo el clavo en aceite, viendo el clavo y tome fotos. Y empecé a tomar fotos y hágale" *Ibidem.*

[491] Original: "Sueño que Ofelia termina con el vestido lleno de sangre." Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

Entre as experiências de colaboração destaca-se o jogo entre as duas atrizes. Desde o início Ofir percebeu que o material de partida (Ofélia) lhe dificultava trabalhar sozinha: "[…] não é que não necessitasse de ninguém, claro que sim. E necessitei e apareceu. Que foi Natalie Alvarez. Porque quando eu começo a pesquisar, ou seja: 'e agora, como vai ser isto?' [...] Ofélia tem 17 años.". Então diz (rindo): "já não me vejo de 17, para nada". Mas o encontro com a jovem confirmou sua escolha, pois, "[…] naquele momento Natalie estava 'voando na sua nave'. E tinha muitas coisas para propor",[492] conta Ofir. Por outro lado, os procedimentos propostos e, em geral, a interação desenvolvida geravam sensações positivas para Nathalie. Assim, no início da experiência o importante foi o fato de estar "[…]trabalhando com alguém que admirava muito e que queria trabalhar comigo", mas no decorrer do processo, Nathalie foi percebendo que começaram a interagir "como iguais" e, acrescenta, "[…] me sentia bem porque não sentia que estava sendo dirigida ou controlada de alguma maneira."[493] Essas palavras sugerem uma experiência de criação fluida que, pesadas as diferenças de idade e trajetória e a tendência à concentração de funções por parte de Ofir, permitiram um diálogo criativo horizontal.

Diários de bordo: *radiografias*

As duas atrizes se acompanharam de cadernos ou diários de bordo durante o ano de trabalho conjunto. Esses documentos guardam uma experiência muito rica para ambas.[494] Nathalie anotou impressões, sequências de ações, uma biografia de Ofélia, um desenho detalhado das escadas, trechos de texto em construção. As folhas disponibilizadas sugerem que a escrita foi utilizada como um dos procedimentos para a exploração da personagem. Por exemplo, em uma das páginas do caderno de Nathalie aparece o seguinte texto: "Eu-Ofélia/ Eu

---

[492] Original: "[...] no era que no necesitara a nadie, claro que si. Y si necesité y apareció. Que fue Natalie Álvarez. Porque cuando yo empiezo a investigar, o sea: 'ahora esto ¿cómo se va a hacer?' [...] Ofelia tiene 17 años. Entonces yo dije (rindo): 'ya no me veo de 17, para nada'"/ "[…] en ese momento Natalie estaba 'volando en su nave'. Y tenía muchas cosas para proponer." *Ibidem.*

[493] Original: "trabajando con alguien que admiraba mucho y que quería trabajar conmigo"/ "como iguales"/ "[…] me sentía bien porque no sentía que estaba siendo dirigida o controlada de alguna manera.". . Informação verbal. Nathalie Álvarez em entrevista realizada via internet e registrada em vídeo em 30/05/2013.

[494] Ofir mostrou o caderno ao começarmos a entrevista. Nathalie levou com ela os cadernos para Suécia, de onde disponibilizou algumas páginas via e-mail.

adoro que não aconteça nada e aconteça tanto. Que façamos amor só de nos olharmos, cada vez que nos vemos juntos, cada vez que nos tocamos.”

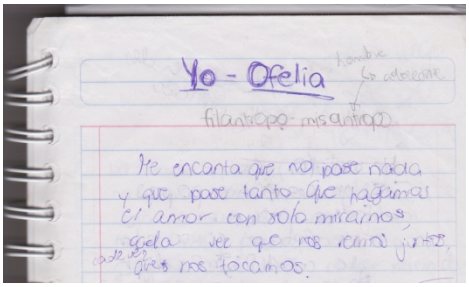


Figura 51. “Eu-Ofelia / Me encanta que no passe nada y que passe tanto. Que hagamos el amor con solo mirarnos, cada vez que nos vemos juntos, cada vez que nos tocamos.” (Caderno de Nathalie, sem data).

Para Ofir os diários de bordo “… se transforma na radiografia”. Desenhar, rabiscar e escrever durante o processo, “é um dos modos como eu trabalho”[495], explica. Esses procedimentos lhe ajudam a “visualizar” a obra em construção. “Faço o meu esquema como no cinema […]começo a fazer as cenas ou começo a desenhar o que encontro desde a improvisação e logo vou vendo que isto poderia estar aqui, poderia estar lá […]”[496]. Assim, além de armazenar ideias, os diários configuram-se como um espaço para experimentar possibilidades o que implica esclarecer/identificar/definir questões, assuntos e critérios.

O maior desafio

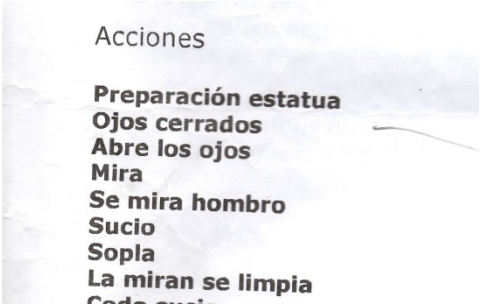
A diferença dos processos anteriormente abordados com este caso é que as atrizes desenvolveram sua busca pessoal valendo-se de um material textual pronto como ponto de partida (Ofélia). Com essa personagem, ingressaram na dramaturgia final trechos de textos da obra de Shakespeare como o famoso “ser ou não ser”, que no original é uma das falas de Hamlet, mas aqui configura o dilema de Ofélia. Assim, *Clavo* não é a extração dos textos e ações da Ofélia de Shakespeare. Mediante a pesquisa e as improvisações foram introduzidos outros

[495] Original: “[…]se convierten en la radiografía” / “es una de las maneras en las que yo trabajo.” Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.
[496] Original: “Hago mi escaleta tipo cine […], que empiezo a hacer las escenas o empiezo a dibujar lo que encuentro desde la improvisación y luego voy viendo que esto aquí podría no estar aquí, podría estar acá […]” *Ibidem.*

materiais textuais e termos/expressões do cotidiano das atrizes e inclusive um jogo com "línguas" ou *grammelot*.[497] Contudo, a dramaturgia textual resultante é curta se comparada com a duração da peça. Boa parte desta consiste em sequências de ações e imagens. De fato, o *solo* começa e termina sem palavras, com a atriz em ação nas escadas.

Na primeira página do texto disponibilizado, depois do título aparece: "O prego tem um cheiro forte, quente e gostoso, ao experimentá-lo é picante e ácido, forte e amargo e deixa uma sensação de frio na boca", depois o desenho das escadas, com especificações relacionadas com as medidas e os espaços que a estrutura oferece para o corpo. Na página seguinte uma indicação: "A peça tem subtextos, que se apresentam em letra manuscrita, que podem ser utilizadas para o crescimento do intérprete."

Boa parte do material consiste em palavras ou frases que servem de referência à atriz, e possivelmente aos responsáveis dos controles técnicos (som e luz), por exemplo:

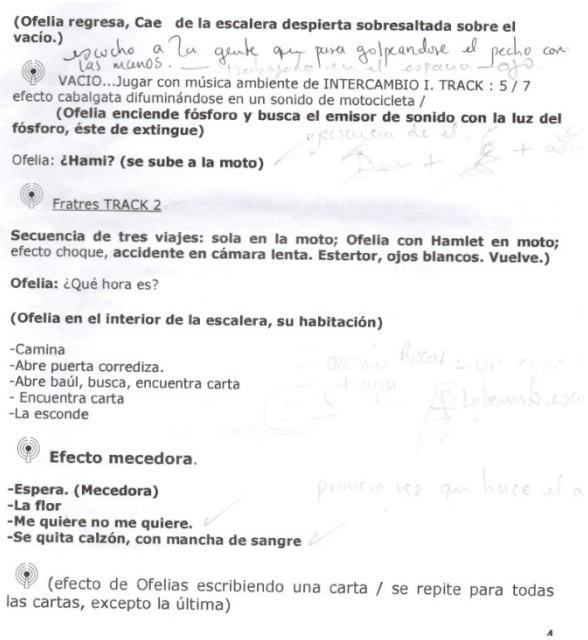

Acciones

Preparación estatua
Ojos cerrados
Abre los ojos
Mira
Se mira hombro
Sucio
Sopla
La miran se limpia

Figura 52. Trecho de texto disponibilizado de *Clavo d'Olor*.

Ao longo de todo o texto há indicações relativas a efeitos de som e vozes em *off*, parecendo mais um roteiro cinematográfico do que um texto dramático, como mostra o seguinte fragmento:

[497] Em texto disponibilizado essa "língua de línguas" ou *grammelot* não aparece, mas ficou registrada em vídeo.



(Ofelia regresa, Cae de la escalera despierta sobresaltada sobre el vacío.)

VACIO...Jugar con música ambiente de INTERCAMBIO I. TRACK : 5 / 7
efecto cabalgata difuminándose en un sonido de motocicleta /
(Ofelia enciende fósforo y busca el emisor de sonido con la luz del fósforo, éste de extingue)

Ofelia: **¿Hami? (se sube a la moto)**

Fratres TRACK 2

Secuencia de tres viajes: sola en la moto; Ofelia con Hamlet en moto; efecto choque, **accidente en cámara lenta. Estertor, ojos blancos. Vuelve.)**

Ofelia: ¿Qué hora es?

(Ofelia en el interior de la escalera, su habitación)

-Camina
-Abre puerta corrediza.
-Abre baúl, busca, encuentra carta
- Encuentra carta
-La esconde

Efecto mecedora.

-Espera. (Mecedora)
-La flor
-Me quiere no me quiere.
-Se quita calzón, con mancha de sangre

(efecto de Ofelias escribiendo una carta / se repite para todas las cartas, excepto la última)

Figura 53. Fragmento de texto de *Clavo d'Olor*.

Vemos que, entre múltiplas indicações de ações e efeitos sonoros, aparecem unicamente duas falas da personagem.

Na encenação também se percebe a utilização de recursos próprios do cinema, por exemplo, a sequência em que Ofélia viaja em motocicleta. Mediante mudanças de velocidade e qualidade de movimento, atitudes, gestos e som (voz e trilha sonora), a atriz constrói uma sequência descontínua que apresenta os pontos de vista das personagens:

1-Hamlet/motocicleta/motor potente (a atriz imita energicamente o som do motor);
2-Ofélia e saia mexendo-se ao vento (mudança na qualidade dos movimentos);
1-Hamlet/motocicleta/motor potente;
2-Ofélia apaixonada, admira, beija e abraça-lhe;
1-Hamlet/motocicleta/silêncio (mudança de qualidade, sugerindo um acontecimento novo);
2-Ofélia enxerga algo/mudança na ação, devagar e logo o impacto/acento no corpo dela que é deslocado.

O resultado é semelhante a uma típica sequência cinematográfica em que, por meio de variações na quantidade de quadros por segundo, na introdução e eliminação do áudio e nas trocas de foco, assistimos a um acidente do ponto de vista das duas personagens, em uma combinação de câmera lenta e velocidade "normal".

A construção da dramaturgia foi uma tarefa complicada, segundo Ofir:

> […] o maior desafio foi fazer que a peça tivesse uma dramaturgia não linear […] que realmente nós sentíssemos que ali estava tanto o que tínhamos conseguido do trabalho de improvisação como do trabalho de pesquisa, lendo. Sim, que tudo tivesse [com um gesto, criando elos com as mãos][498]

Essas palavras refletem sua tendência. A busca de uma encenação não linear fiel a seu processo.

A construção de *Clavo* esteve marcada pela consciência e valorização da intuição, das percepções e da autoescuta como processos de conhecimento necessários na tomada de decisões, na compreensão do material em elaboração, na identificação do caminho a seguir. Por exemplo, em relação ao porquê da integração de Nathalie ao processo, Ofir diz, "Era uma intuição. Foi uma intuição."[499] A busca pelo esclarecimento do rumo também foi percebida como intuitiva […] normalmente estão as fases intuitivas de aproximação, jogo, até você começar a sentir que há uma... [busca a palavra…] como se chama? Que existem umas ideias que definitivamente são as bases para seguir jogando…"[500]). Ofir também insiste na necessidade da "escuta" do proceso, das próprias percepções em relação ao desenvolvimento deste. Por exemplo, uma vez que "soube" que a peça de Shakespeare seria seu ponto de partida, "Desde aquele momento eu não deixei de pensar e de sentir, começar a sentir coisas… era como escutar, escutar, escutar…",[501] nota. Além do processo de *Clavo*, a atriz considera que a intuição/escuta tem sido uma caraterística de seu trabalho.

---

[498] Original: "[…] el mayor desafío fue cómo lograr que la obra tuviera una dramaturgia no lineal. […] que realmente nosotras sintiéramos que ahí estaba lo que nosotras estábamos tanto consiguiendo del trabajo de improvisación como del trabajo que estábamos investigando, leyendo. Si, que todo tuviera." Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

[499] Original: "Era una intuición. Fue una intuición." *Ibidem.*

[500] Original: "[…]normalmente están las etapas intuitivas del acercamiento, juego, hasta vos empezar a sentir que hay una… [procurando a palavra] ¿cómo se llama? Hay unas ideas que definitivamente son los pilares para seguir jugando…" *Ibidem.*

[501] Original: "desde ese momento yo no dejé de pensar y de sentir, empezar a sentir cosas… como que era escuchar, escuchar, escuchar…" Informação verbal. Ofir León em entrevista em 22/06/2012, San José, Costa Rica.

Ressonâncias

O trabalho que Ofir, e uma equipe de colaboradores,[502] tem realizado com mulheres privadas de liberdade resultou na criação das obras *Un día menos* (2010) e *Las Peor* (2013)[503] e a apresentação delas no contexto institucional penitenciário e em espaços cênicos reconhecidos, como o *Teatro de la Danza*, *Teatro de la Aduan*a e o Teatro Nacional. O processo incluiu a oficina *Vivir en tu cuerpo* e uma capacitação sobre direitos humanos. A dramaturgização e encenação de *Un día menos*, por exemplo, foi produto de um processo altamente participativo e uma metodologia baseada no trabalho corporal, desenvolvendo ferramentas de dança e teatro como estratégia para o empoderamento. A partir de uma oficina sobre dramaturgia as mulheres elaboram materiais diversos sobre sua experiência como mulheres privadas de liberdade. Durante os encontros, além da preparação física, as improvisações e a elaboração de propostas de movimento, canções e textos, as artistas que orientaram o trabalho estimularam a conversação. Criaram oportunidade para as mulheres expressarem sentimentos, compartir suas histórias de vida, comentar e refletir acerca do cotidiano na prisão, manifestar seus pontos de vista sobre sua condição de prisioneiras, argumentar suas escolhas, refletir sobre o significado da liberdade.

A experiência partilhada durante as oficinas, a criação dos espetáculos e as apresentações, que envolveram difusão em jornais, televisão e nas redes, somadas à produção de documentais, que incluem depoimentos das participantes sobre a experiência, levaram à visibilização de uma realidade que a sociedade prefere ignorar. As mulheres foram vistas, escutadas, admiradas e aplaudidas. Uma das participantes em depoimento registrado no documentário *Un día menos* (2010)[504] manifesta: "[…] me dei conta de que tenho as qualidades ocultas, de que posso desenvolver muitas coisas que eu não sabia que fodia fazer e me sinto

[502] As principais colaboradoras tem sido a coreógrafa e dançarina Valentina Marenco e a psicóloga e psicanalista Constanza Rangel, além de outros artistas que contribuíram durante os processos de encenação e com o registro audiovisual das experiências.
[503] Versão livre de *Los Peor*, de Fernando Contreras.
[504] Documentário realizado por Ana Lucía Faerrón Ángel, produzido por Teatro Signos Dança e Canal 15 da UCR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XFQ09KnShYM&feature=youtu.be>.

muito bem. É algo que gosto, que faço a partir do fundo do coração."[505] O espetáculo inclui frases como "agora sei que o que não me mata me torna mais forte" e "A liberdade é retomar o que perdi faz três anos, não é estar fora, é estar livre, livre em si mesmo."[506] A partir da peça *Un día menos* (2011) criou-se também uma versão *solo*, escrita por Ofir e Eimy Solano, uma das mulheres do coletivo que tinha conseguido já sua liberdade.

Na trajetória de um artista todas as obras se vinculam de algum modo e cada processo se constitui em um exercício ou preparação para próximos projetos. Algumas experiências são mais marcantes do que outras, abalando, revelando e transformando. De modo diverso acabam ressoando em processos posteriores. Por vezes esse movimento pode ter uma força expansiva que transcende a obra desse artista.[507] *Clavo d'Olor* ressoa na *Gota* e muito provavelmente nos outros *solos* aqui pesquisados. Mas, sobretudo nas vidas das Mujeres de Agua que ganharam uma oportunidade para o empoderamento e a valorização de si como sujeitos, mulheres com *Voz*.

---

[505] "[…] me di cuenta de que tengo las cualidades ocultas, de que puedo desenvolver muchas cosas que yo no sabía que podía hacerlas y me siento muy bien. Es algo que me gusta, que lo hago desde lo más profundo de mi corazón."*Idem.*

[506] Original: "ahora sé que lo que no me mata me hace más fuerte…"/ "La libertad es retomar lo que perdí hace tres años, no es estar afuera, es estar libre, libre uno mismo." *Idem.*

[507] Em novembro de 2012 a *Associação Cultural Signos Teatro Danza* realizou com o apoio do programa IBERESCENA e instituições pública o *Primer Congreso Iberoamericano de Artes Escénicas y Visuales para el empoderamento en derechos humanos de privados y exprivados de libertad*.

4

E OS OUTROS?

Motivos, procedimentos e ressonâncias em processos solo de atores costarriquenhos

Consuela y Agujero. **El logro del año**

Consuela y Agujero. **"El logro del año"**

Vivian Rodríguez fez bacharelado em Artes Cênicas, com concentração em Expressão Cênica, na EAE/UNA[508] e Mestrado em Ciências do Movimento Humano (UCR). Tem participado de numerosas e diversas oficinas, geralmente focadas no trabalho corporal, especialmente na dança. É professora certificada de yoga. Pertence ao grupo independente Núcleo de Experimentação Teatral (NET), participando dele como atriz, assistente de direção e produtora. Vivi trabalha também no campo da pedagogia ministrando oficinas de expressão corporal, movimento e ritmos básicos, movimento criativo e atuação. Tem sido professora na área de corpo na EAD/UCR (2008-2013), EAE/UNA (2010). Como atriz tem participado em diversas encenações, sendo *Consuela y Agujero* sua primeira experiência de criação de um *solo*.

A obra foi concebida para ser apresentada na casa da atriz, em um espaço pequeno com o público muito próximo: "[...]minha ideia era que o público se sentisse como alguém que espia a intimidade de outra pessoa... que se mete e espia...",[509] explica Vivian. Efetivamente a primeira temporada se realizou na casa, em um quarto dividido em dois espaços, sendo um deles delimitado como uma "caixa", como mostra a seguinte fotografia:

Figura 54. Cenografía de *Consuela y Agujero* (Foto: Viviana Porras)

[508] *Escuela de Arte Escénico, Universidad Nacional*. Instituição pública.
[509] Original: "mi idea era que el público se sintiera como alguien que está espiando la intimidad de alguien… que se está metiendo y está espiando…" Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.

A cenografia se vale de uma mesa, uma cadeira, um vaso sanitário, uma estrutura metálica para pendurar vestidos e um espelho de parede. O fundo do cenário está coberto com um tecido com duas aberturas retangulares, que sugerem pequenas janelas. A diversidade de cores dos objetos, de tons vivos, é acentuada pela proposta de iluminação que se utiliza de focos de teatro e objetos domésticos, por exemplo, um abajur e luzes de natal manipuladas pela atriz, criando um ambiente "vivo", em que assomam a alegria e o lúdico. A despeito dos elementos domésticos (ações, objetos, frases) o espaço frequentemente adquire um caráter mágico, especialmente mediante a luz e o som, mas também pelas ações e textos de Consuela/atriz.

O *solo* é uma viagem à subjetividade de Consuela González. Por meio de sequências de movimentos coreografados, objetos e ações cotidianas que se afastam de seus contextos, imagens coloridas que se referem a um imaginário singular, narrações e diálogos com uma voz em *off,* a atriz representa Consuela. Uma mulher que se narra, que descobre pequenos detalhes do mundo como uma criança deslumbrada, que lembra pequenos prazeres de sua infância, que não se encaixa em uma imagem social de mulher e que, natural e espontaneamente, se afasta dos esquemas padrão que a sociedade impõe. Algumas cenas se valem da convenção da quarta parede, em outras a personagem se dirige à plateia.

Eu quero algo meu[510]

A decisão de se defrontar com a criação de um *solo* vincula-se à trajetória artística de Vivian, também conhecida como Vivi, seu contato com o mundo da dança e circunstâncias pessoais. Depois de 15 anos de trajetória em processos conduzidos sempre por algum diretor, chegou o momento em que precisou de outro tipo de experiência e, lembra Vivian, começou a desejar: "Eu quero fazer alguma coisa, mas não de autores, quer dizer, eu quero fazer uma coisa minha, neste momento. Pode ser baseando-me num autor, mas fazer uma escritura a partir de

[510] Fontes utilizadas: entrevista a Vivian Rodríguez, caderno de trabalho, fotos e comunicação via internet com a atriz, Sandra Trejos e Fernando Vinocour, também diretor do *solo*.

alguma coisa [511] Observa que os dançarinos frequentemente criam suas obras do nada, enquanto, "[…] para nós do teatro custa muito, nos dá como algo. E a coisa do dramaturgo, e então buscar a peça, e que te chamem para a peça."[512] Uma referência à uma noção de teatro e a um sistema de produção vertical que supõe que o ator "espera" ser "chamado" e se isso não acontecer, ele não atua.

Assim, empreender o *solo* configura-se como um gesto de ruptura com um sistema para realizar a satisfação de sua necessidade: fazer algo "próprio". Não no sentido de propriedade, mas de identidade. A atriz experimenta a sensação/intuição de "possuir" uma linguagem cênica própria, frente à qual ela poderia se expressar, e opta pela construção de um *solo* para "encontrá-la", como ela mesma explica, "O que eu queria ver era como desenvolver ou pelo menos divisar qual é [...] essa linguagem que eu gosto. Ou seja, que me chama a atenção, que me move, que me funciona..."[513] Embora não fosse a motivação principal, a facilidade para o deslocamento também incidiu na escolha *do solo* e nas características da encenação. "Eu queria que fosse um material manejável. Ou seja que eu pudesse ir com o material sozinha",[514] comenta Vivian.[515]

Naquele momento as questões artísticas articulavam-se com a vida pessoal da atriz: " [...] o teatro como fica paralelo à vida, né [...] os primeiros textos, saíram de um processo bastante forte que tive em 2007."[516] Ela lembra que "Era como se escrevesse sempre. Me

---

[511] Original: ""Yo quiero hacer algo, pero ya no de autores, digamos, yo quiero hacer algo mío, ya. Ya sea basándose en un autor, pero hacer como una escritura a partir de algo…". Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

[512]Original: ".. a la gente de teatro nos cuesta un montón, nos da como cosa. Y la cosa del dramaturgo y que entonces buscar la obra y que te llamen a la obra" *Ibidem*.

[513] Original: "lo que quería era como ver cómo podía yo desarrollar o por lo menos vislumbrar cuál es [...] ese lenguaje que a mí me gusta. O sea, que a mí me llama la atención, que a mí me mueve, que a mí me funciona, verdad.". *Ibidem.*

[514] Original: "Yo quería que fuera un material manejable. O sea que yo podía irme con el material sola.". Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica

[515] Essa decisão esteve também relacionada com uma experiência anterior: "Porque lo que pasó con el monólogo que había hecho en el 2004, es que yo necesitaba tramoyas, para los dos monólogos. Y era muy aparatoso girarlo[…]"*Ibidem*.

[516] Original: "el teatro como que se vuelve paralelo a la vida, verdad [...] los primeros textos, salieron como de un proceso bastante fuerte que tuve en el 2007." *Ibidem.*

levantava às três da manhã […] acordava e escrevia."[517] e reconhece que, "era um processo forte que estava vivendo enquanto montava Consuela."[518] Essa circunstância, "tornou o trabalho mais vital. Mais necessário", pois "lá eu tirava tudo para fora.",[519]expressa Vivi. Assim, o pessoal e o artístico foram-se imbricando rápida e intensamente. Nesse sentido os adjetivos para o processo utilizados por Vivian são reveladores: "vital", "catártico", "orgânico", "necessário". Percebia-se impulsionada por uma vontade inadiável e até difícil de verbalizar: "[…] então era algo, que se eu não fizesse... era como que... Não sei, era vital para mim. Se não fizesse era como que não…",[520] manifesta.

Essa intensidade possivelmente também foi fortalecida pelo tempo, pois o *solo* constituía um projeto que Vivian alimentava, desde tempos atrás: "Há três anos eu queria fazê-lo, eu queria fazê-lo, queria fazê-lo. Era como uma dessas coisas que a gente diz e se transforma nessas coisas sem concluir na nossa vida, que você nunca fez e faz, a como de lugar."[521] De fato, quando Vivi chegou a um dos ensaios da *Gota*, disse que poderia continuar colaborando desse modo, mas não assumir um compromisso maior porque nesse momento tinha "Outros projetos a caminho, entre eles um monólogo também."[522]

Não sei, mas quero

A produção de *Consuela* foi realizada sem financiamento externo, "Como sempre se resolve no NET. Que é que a gente paga e […] com as apresentações se recupera"[523], esclarece a atriz. Embora ciente da possibilidade de concorrer no programa Proartes, decide não fazê-lo, pois naquele momento pensou: "[…] não quero que me coloquem uma data para estreiar. Sou

---

[517] Original: ""Era como que escribía siempre. Me levantaba a las 3 de la mañana […] me despertaba y escribía" Informação oral. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.
[518] Original: "Era un proceso fuerte que estaba viviendo mientras estaba montando Consuela." *Ibidem*.
[519] Original: "volvió el trabajo como más vital. Más necesario"/ "ahí yo sacaba todo." *Ibidem*
[520] Original: "...entonces era algo, que si no lo hacía… O sea era como que… No sé, era vital para mí. Si no lo hacía era como que no…" *Ibidem*
[521]Original: "tenía tres años antes de que yo quería hacerlo, yo quería hacerlo, yo quería hacerlo. Era como de esas cosas que uno dice o se convierte en esas cosas inconclusas de la vida de uno, que nunca hiciste o lo hacés, como salga." *Ibidem*
[522] Original: "otros proyectos en camino, entre ellos también un solo" (Trad. MP) Ibidem. Tomado do diário de bordo de Tatiana Sobrado (D5 04/12/2008).
[523] (Trad. MP) Original: "Como siempre se resuelve en el NET. Que es que uno paga y […] con las funciones se[…][recupera]" *Ibidem.*

eu que quero colocá-la"[524]. Não descartava procurar um edital para financiar tournées posteriormente, mas no início sua intenção foi realizar e pagar ela mesma a produção.

O desejo de focar-se livremente na criação do *solo* também incidiu na decisão de não apresentar o trabalho em uma sala de teatro. Pois, argumenta Vivi: "… quando chega o momento de buscar aonde apresentar-se, então vem a coisa do anúncio no jornal, e de onde a gente pega dinheiro? Eu não estava para isso.."[525] Consequentemente, e dado que na casa contava com um quarto grande dedicado a ensaios, decidiu trabalhar com esse lugar em perspectiva para as apresentações. De fato, o desenho cenográfico está determinado por esse espaço[526] e alguns dos cartazes têm a legenda: "teatro feito em casa" [527]. Resumidamente, o contexto do processo de *Consuela* se caracterizou por:

- Autofinanciamento
- Espaço próprio (coincidência de espaço de ensaio, de encenação e de moradia)
- Sem prazo de entrega (só avançado o processo houve uma autoimposição de data para estreia)

A liberdade assim conseguida reflete-se no ritmo do processo e a dinâmica de ensaios, não submetidos a normativas externas, permitindo à atriz se manter fiel às próprias necessidades. Os procedimentos mais citados pela atriz são:

- Escrita: *diário pessoal/caderno de trabalho*
- Pesquisa extracênica: *outros artistas*
- Imagens e improvisação: procedimentos "indiretos"
- Colaboração: *alguém para "brigar"*
- Ensaios abertos
- Produção: *mais um ganho*

---

[524] (Trad. MP) Original: "[…] no quiero que me pongan fecha en que yo tengo que estrenar. Yo quiero ponérmela yo[...]"Ibidem. Informação oral. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.
[525] (Trad. MP) Original: "…cuando ya uno busca sala, entonces viene la cosa de anuncios en el periódico, de dónde agarra la plata y no estaba como para eso." *Ibidem.*
[526] Posteriormente *Consuela y Agujero* foi apresentada em outros lugares, inclusive em teatros, o que eventualmente pode ter provocado ajustes.
[527] Original: "Teatro hecho en casa".

Escrita: ***diário pessoal/caderno de trabalho***

A impossibilidade de apontar para um momento específico como o início da criação de *Consuela* é muito patente nos registros do caderno de trabalho, pois os textos que posteriormente se converteram em principal insumo para a dramaturgia foram escritos sem essa pretensão, mas como parte de uma necessidade expressiva em um momento de crise pessoal. De fato, Vivian é consciente disso, quando narra: "[…] porque tudo foi saindo [...] Ou seja, eu comecei a escrever em 2007. […] no final de 2007 escrevi a maior parte. Em 2008 comecei a buscar materiais sobre o que eu queria fazer, foi quando eu me dei conta que com isso podia fazer alguma coisa".[528] Uma escrita livre, estimulada por uma circunstância emotiva pessoal, mas também pelo mundo. Vivi lembra: "[…] foi que comecei a escrever no sentido… era com imagens. Então não sei… ia e conhecia uma senhora, por exemplo, ou alguém me falava sobre algo e colocava. Ou acontecia alguma coisa na rua e colocava…"[529] A escrita espontânea, sem nenhuma pretensão dramatúrgica, nem espetacular, se assemelha a um jogo entre a atriz e seu mundo de dia a dia, "Comecei a escrever e a escrever como pedaços do que fosse. Propus fazer uma espécie de diário, aonde via algo e escrevia, se me vinha uma imagem e escrevia e assim."[530] Posteriormente Vivian percebeu o potencial do material resultante, "em 2008 comecei a ler o que havia escrito e vi que tinha muitos textos interessantes para mim e tinham a particularidade que estavam escritos na terceira pessoa."[531]

A evolução dessa escrita faz com que seja mais adequando chamar aos registros de diários íntimos/cadernos de trabalho. As primeiras páginas têm um caráter pessoal, pois é o diário de uma viagem, com notas breves, às vezes com um caráter mais expressivo e íntimo. Aos

---

[528] (Trad. MP) Original: "[…]porque todo se dio continuo [...] O sea, yo empecé a escribir […] Dos mil siete. […] Finales del dos mil siete fue cuando escribí la mayoría. En el 2008 yo empecé a buscar materiales de lo que yo quería hacer, cuando yo me dí cuenta que con eso podía hacer algo." Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.

[529] Original "[...] fue que empecé a escribir en el sentido…era como imágenes. Entonces no sé… Iba o conocía una señora, por ejemplo, o alguien me hablaba de algo y lo ponía. O me pasaba algo en la calle lo ponía…" *Ibidem.*

[530] (Trad. MP) Original "Empecé a escribir y escribir como pedazos de lo que sea. Me propuse como hacer una especie […] de diario digamos, en donde veía algo y escribía, se me venía una imagen y escribía y así." *Ibidem.*

[531] (Trad. MP) Original: "en el 2008 yo empecé a leer los escritos y resulta que había muchos como interesantes para mí y tenían la particularidad que estaban escritos en tercera persona." (entrevista citada)

poucos começam a aparecer traços de breves relatos em terceira pessoa, acerca de uma menina ou de uma mulher e reflexões curtas com viés poético cada vez mais presente. A escrita se transforma ainda mais quando encontramos uma sequência de quatro textos breves: o obituário sobre uma mulher, Ramira Ramírez, o depoimentos do pai e da avó sobre essa morte e um terceiro intitulado*: Mi historia contada por yo. Madre*. Abaixo “Indecisão”, quase apagada e “Naquele dia Ramira Lopez levantou-se + cedo do que o habitual... Foi para a cozinha e perdeu-se... Voltou, serviu-se café, procurou o açucareiro: foi para a geladeira, foi ao forno, foi até a pia e se perdeu de novo ... Desde pequena…”(sem data).

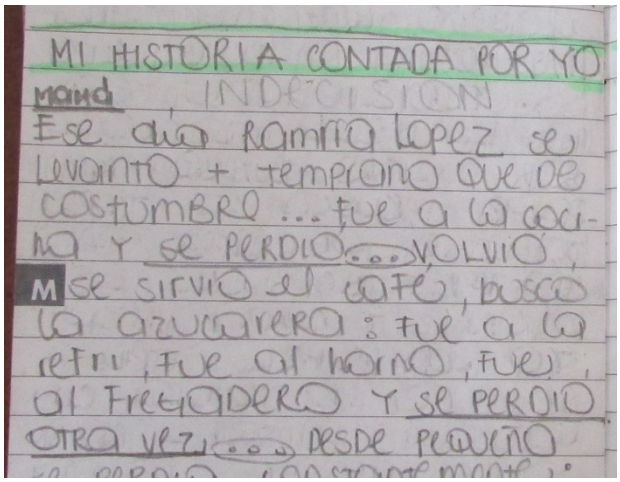


Figura 55. “Ese día Ramira López se levantó + temprano que de costumbre... Fue a la cocina y se perdió... Volvió, se sirvió el café, buscó la azucarera: fue a la refri, fue al horno, fue al fregadero y se perdió otra vez... Desde pequena...”

(sem data)

Nas páginas subsequentes há outros textos, aparentemente em torno da mesma mulher, frases que parecem descrever seus hábitos, até que encontramos registros que revelam a consciência de estar desenvolvendo um processo de criação cênica. Por exemplo: “Luz foco que a percorre voz qualidades? Baixa [...] Partitura de revisão”.

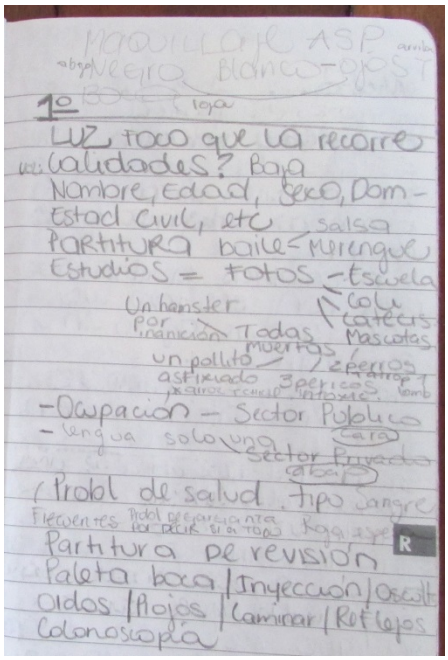


Figura 5~~7~~. “Luz foco que la recorre voz calidades? Baja[...] Partitura de revisión”.(sem data)

Assim, na transformação do diário de uma viagem para um caderno de trabalho percebe-se a continuidade do processo, o caráter pessoal e a profundidade do enraizamento do percurso.

Pesquisa extracênica: *outros artistas*

Em um primeiro momento Vivian captura espontaneamente tudo aquilo que possa lhe ajudar. Não se trata de pesquisas sistematizadas, mas de uma atitude de abertura contínua que, no seu decorrer, evolui para uma busca mais consciente e organizada. Possivelmente movida pela procura de uma linguagem própria, as pesquisas ou capturas de Vivian se inclinam para obras artísticas diversas, sobretudo filmes e literatura. Assim, o romance *A Imortalidade*, de Milan Kundera, foi chave no esclarecimento inicial do rumo. Vivi lembra ter se interessado particularmente em Agnes, uma das personagens do texto, “… e a partir daí eu pensei em contar a história desta mulher que esta na cozinha e se chama Consuela.”[532] O cinema também lhe sugere novas possibilidades relacionadas com a construção da personagem e da estrutura,

[532] Original: “… y a partir de eso se me ocurrió hacer una historia de esta mujer que está en la cocina y que se llama Consuela” (Trad. MP) Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

como ela mesma explica, "Outro filme que gostei muito foi *Amelié* [533] […] Consuela está super inspirada nisso. Essa coisa de buscar os gestos caraterísticos de uma pessoa, os costumes e falar sobre ela por meio disso."[534]. A atriz mantém seus sentidos abertos e sintonizados com suas necessidades artísticas e o trabalho acaba sendo alimentado por outras obras artísticas (uma narrativa textual e uma imagética) encontradas e/ou procuradas, a partir das quais ela realiza as primeiras tentativas de organizar seu material: "E comecei a organizá-los, os textos. Fiz só uma primeira ordem dos textos e os deixei, porque não sabia como estruturá-los. Não sabia por que só se tratava de textos, então colocava cenas, mas não sabia como... Não tinha escrito nunca."[535]

Essa consciência de "não saber" percebe-se ao longo do percurso todo, sobretudo em relação à construção da dramaturgia. Vivi lembra essa dificuldade utilizando frequentemente expressões como "não sabia" e "não podia".[536] Nessas circunstâncias buscou estratégias, por exemplo, o que ela chamou de modos "indiretos".

Imagens e improvisação: *procedimentos indiretos*

Vivian parte da escrita. Em determinado momento, defrontou-se com a complexidade da função do dramaturgo e, sentindo-se travada, sem saber como avançar, opta por mudar o procedimento e recorre à sua experiência de atriz:

> Não sabia como estruturar a peça então comecei a procurar imagens porque sou mais atriz que escritora. Comecei a procurar imagens que eu via que podiam servir para o texto, como a mulher na mesa, como eu jogo com a mesa, tédio, trabalhar com uma caneca. E assim, um vaso sanitário, e assim por diante. Eu comecei a fazê-lo em 2009, como imagens de busca. O que tratava de fazer sempre é chegar indiretamente." [537]

---

[533] (Trad. MP) *Le fabuleux destine d'Amélie Poulain* (2001), filme francês, dir. Jean-Pierre Jeunet.

[534] Original: "Otra película que a mí me gustó mucho fue *Amelié*[534], […] Consuela esta super inspirada en eso. Que es esa cosa de buscar los gestos característicos de una persona, las costumbres y hablar de ella a través de eso". Informação verbal na entrevista acima citada.

[535] (Trad. MP) Original: ""Y empecé a ordenarlos, los textos. Sólo hice como un primer orden de los textos y ya, lo dejé ahí, porque no sabía cómo darle estructura. No sabía porque eran puros textos como nada más así, entonces le ponía como escenas, pero no sabía cómo…Nunca había escrito además". *Ibidem*

[536] Original: "no sabia" e "no podía" (em entrevista citada).

[537] (Trad. MP)Original: "No sabía cómo darle estructura a la obra entonces empecé a buscar imágenes, porque uno es más actriz que escritora. Entonces empecé a buscar imágenes que yo veía que podían servir para el texto, como la mujer en la mesa, cómo juego con la mesa, el aburrimiento, trabajar con una taza. Y así, un inodoro, y así.

São imagens construídas no espaço, utilizando-se de seu corpo e de objetos. Não compõem uma narrativa, trata-se apenas de momentos, por exemplo, uma ação breve com um objeto, o corpo em uma posição no espaço. Por vezes essas imagens levam à improvisação. Vivian deslocava-se pelas habitações da casa, experimentando imagens em diversos cantos desta:

> Comecei a improvisar materiais porque não sabia como dar-lhe estrutura. Então comecei a procurar imagens. Não sei, me veio uma imagem à cabeça que não tinha usado, era com uma cafeteira. Então experimentava, a filmava. Outra com um espelho, uma com a cadeira. A mesa...ou seja, ia experimentando com diferentes imagens. [...][538]

Nos primórdios Vivian desejava abranger todas as funções, como ela mesma conta, "Eu queria fazer sozinha." [539] Porém, a construção da dramaturgia revelou-se como uma tarefa muito complexa. As improvisações filmadas aportavam novas ideias, mas a organização de todo o material continuava a ser um "problema": "… aí foi quando cheguei ao limite porque por um lado eram as imagens, por outro os textos e não... não podia. Não podia fazê-las calçar."[540] E teve que reconhecer que

> […] não tinha critério para selecionar os materiais que estava propondo. Porque estava muito metida. Às vezes descartava materiais porque estava com a ideia fixa em outras questões. Então foi quando mostrei a Fernando, então...Claro, quando ele começa a falar eu disse: […] "Fiz várias coisas, já escrevi, estou atuando e estou dirigindo. Mas não posso fazer tudo sozinha" [...] [541]

Empecé a hacerlo así en el 2009 como buscar las imágenes. Siempre lo que trataba de hacer es como llegarle indirectamente." Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

[538] Original: "Empecé a improvisar materiales porque no sabía cómo darle estructura. Entonces lo que empecé fue a buscar imágenes. No sé, a mí se me había venido una imagen que no usé, es una con una cafetera. Entonces la probaba, la filmaba. Otra con un espejo, esta con la silla que te digo. La mesa… O sea, iba probando así diferentes imágenes."

[539] (Trad. MP) Original: "yo quería hacerlo sola" *Ibidem.*

[540] Original: "... ahí fue donde llegué al tope porque era por un lado imágenes, (por otro) los textos y no… no podía. No podía como hacerlos calzar" (Trad. MP) Ibidem. Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

[541] Original: "no tenía criterio para seleccionar los materiales que estaba proponiendo. Porque estaba como muy metida. A veces desechaba materiales porque estaba muy fija en ciertas ideas de la otra cuestión. Entonces cuando yo lo que hice fue mostrárselo a Fernando, mostrarle los materiales, entonces… Claro, donde él ya me empieza a hablar yo dije: […] 'Hice varias cosas, ya escribí, estoy actuando y estoy dirigiendo. Pero no todo lo puedo hacer sola' [...] Informação oral. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.

Neste caso o treinamento teve uma função secundária, diferentemente dos processos abordados anteriormente. A personagem e a ideia geral surgiram na escrita prévia, não na prática de treinamento/improvisação, como acontecera com Giancarlo e Oscar. Vivian se utilizou do treinamento posteriormente, como meio para facilitar o fluxo criativo em "Esses ensaios aonde nada funciona, e não acontece nada", diz. Aí recorria ao treinamento para entrar em "outra sintonia" [542] ou para aprimorar aspectos técnicos específicos, segundo suas palavras:

> Começava fazendo um treinamento, um aquecimento antes. E depois tocava uma cena que já tinha meio trabalhado. Por exemplo: treinava, assim, fisicamente e começava a fazer uma cena que era muito corporal e necessitava precisão. Então trabalhava essa cena e acrescentava um pouco mais […][543]

Por outro lado, Vivi manifesta uma mudança da noção de treinamento. Recorda que a primeira vez que participou de uma oficina com o grupo Malayerba, o treinamento "era vital para eles", constituindo a primeira prática antes de qualquer ensaio, mas nesta segunda oficina[544] eles tinham mudado isso. Você chegava e começava a trabalhar imediatamente… E manifesta: "[…] me parece super. interessante. Chegar com tudo isso que você tem aí e começar a trabalhar."[545] De fato, explica que se valeu do estado emocional que nesse momento envolvia sua vida pessoal: "Então às vezes eu chegava com esta intenção e 'tum' [gesto indicando que começava a trabalhar de uma vez]"[546]

Colaboração: *alguém para "brigar"*

Na construção de *Consuela* são identificadas quatro tipos de interações entre a atriz e seus colaboradores. Uma relação horizontal, respeitosa, mas não por isso carente de tensões,

---

[542] Original: "Esos ensayos donde no funciona nada, no pasa nada." Entrevista em 2011 em San José, Costa Rica.
[543] Original: "Empezaba como a hacer un entrenamiento, un calentamiento antes. Y después lo que me metía es a tocar una escena que tenía medio trabajada. Por ejemplo, entrenaba, así, físicamente y empezaba a darle a una escena que era muy corporal y se necesitaba precisión. Entonces trabajaba esa escena y la enriquecía un poco más […] *Ibidem*.
[544] Oficina a que assistiu durante o processo de construção de Consuela (Ver p.__).
[545] Original: "[…]a mí me parece muy interesante. Que es como que llegás con todo eso que andás encima y con eso trabajás" (Trad. MP) *Ibidem.*
[546] (Trad.MP) Original: "Entonces yo a veces llegaba con eso a propósito." *Ibidem.*

entre o "outro diretor",[547] Fernando Vinocour e Vivian. Encontros estimulantes e encorajadores com artistas respeitados pela atriz, com Aristides Vargas, diretor do grupo Malayerba (Equador) e dramaturgo, e com Rafael López[548]. Assessoria artística da dançarina e coreógrafa Sandra Trejos, e colaborações pontuais para assuntos específicos no fim do processo (técnica corporal específica, música, plástica do espaço, fotografia, conexões elétricas).

Depois de um período de trabalho solitário, quando a construção da dramaturgia foi se tornando complicada demais, "Comecei a me bater contra as paredes",[549] conta Vivian. Nessa situação decidiu consultar Fernando Vinocour, diretor do grupo NET, com o qual tinha trabalhado muitas vezes, como atriz, assistente de direção e produtora. Com a presença dele a atriz consegue se "meter" ao ponto de algumas improvisações tornarem-se "catárticas". Mas a colaboração de Fernando começou antes com a sugestão de procedimentos para a exploração dos textos e imagens filmadas:

> […] ele começou a propor-me um trabalho como de um diário de bordo... de como via cada cena, cada pedaço e tudo isso. Um trabalho mais plástico. Então começamos a entrar por aí também. Ou digamos que fragmentos de filmes, de poesias, de coisas que se relacionavam […]

Como uma proposta de aproximação sensível ao material, sob uma perspectiva de direção. Não tem como foco a personagem, mas o todo. Uma indicação para a construção da dramaturgia e a conceptualização da encenação. Nesse sentido sua colaboração foi chave para o processo de dramaturgização/encenação. Mas os termos da interação artística entre os dois parecem mudar. A tendência diretor→atriz, relacionada com as propostas, decisões e escolhas artísticas se transforma. Não é mais: diretor que concebe e solicita, mas diretores parceiros em diálogo criativo. Como se infere também das palavras de Fernando: "Em *Consuela* ambos empurramos o projeto. Mas Vivi participou mais como dramaturga, codiretora e atriz. A ideia de ambos foi muito complementaria em quanto à noção de espaço, luzes, etc."[550]

---

[547] Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.
[548] Em cuja oficina de voz participam: Giancarlo Protti, Vivian Rodríguez e eu, Tatiana Sobrado.
[549] Original: "empecé a darme contra las paredes" Entrevista citada.
[550] (Trad. MP) Original: "[…] él empezó a proponerme un trabajo como de una bitácora… de cómo veía cada escena, cada trozo y todo eso. Entonces, un trabajo más plástico. Pero entonces empezamos a entrarle también por ahí. O digamos pedazos de películas, pedazos de poesías, de cosas así que estaban como relacionadas." "En Consuela

A partir daquele conselho Vivi concebeu uma primeira "estrutura" que levou para o Equador, esperando ser orientada por outro artista, Aristides Vargas, admirado e respeitado por ela:

> […] eu estou muito influenciada pela dramaturgia de Aristides, então me interessava mais o critério dele que de […] outra pessoa. […] [Aristides] me disse que o material estava muito interessante, que ele via que era necessário uma estrutura, claro, evidentemente. Então começou a dar exemplos de como poderia estruturar. Onde me imaginava, se me imaginava em cima, etc.[551]

Assim elaborou uma estrutura e retomou a trabalho com Fernando. Quando chegou o momento de provar no palco o material já ordenado, deparou-se com novas dificuldades, como explicitado no seguinte depoimento:

> E então começou o martírio. Começou uma fase muito difícil porque era soltar o material como o havia escrito para prová-lo em cena. Mas como eu não tinha todas as ideias de como eram as imagens, etc, etc, me custou muitíssimo como diretora/atriz, digamos, no sentido de propor como dramaturga.... como fazer uma dramaturgia atoral porque tinha tudo muito fechado. Todas as imagens estavam bem definidas. Então ia, brigava comigo mesma no sentido que às vezes ia ao ensaio, ficava de frente com uma cadeira e uma mesa […] ficava ali uma hora e ia embora.[552]

A concentração de funções lhe provocou tensões e resistências. Vivian se dividia entre modos diferentes de se relacionar com a criação teatral. A atitude "tradicional" do dramaturgo com ideias fixas em relação à sua obra, a de uma atriz que deseja realizar suas propostas livremente a partir de suas interpretações, e a da diretora que quer manipular e decidir sem restrições acerca do todo: texto, encenação e atuação. Nesse momento a participação de outro diretor foi chave. Porque, explica Vivian:

---

impulsamos ambos el proyecto. Pero Vivi fue más participante como dramaturga, codirectora y actriz. Igual la concepción de ambos fue muy complementaria en cuanto a concepción de espacio, luces etc." Fernando Vinocour em comunicação via e-mail de 22/06/2013.

[551] Original: "yo estoy muy influenciada por la dramaturgia de Arístides, entonces me interesaba más el criterio de él que de [...] otra persona […] me dijo que estaba muy interesante el material, que él veía que lo que necesitaba era como una estructura, verdad, evidentemente. Entonces me empezó a dar ejemplos de cómo podía darle estructura, verdad. Donde me la imaginaba, si me la imaginaba arriba, etc." *Ibidem.*

[552]Original: "Y entonces empezó el martirio. O sea empezó una etapa muy difícil porque era soltar el material como yo había escrito para empezar a probarlo en la escena. Pero como yo ya tenía todas las ideas de cómo son las imágenes, etc, etc, me costó muchísimo meterme como directora/actriz, digamos, en el sentido de proponer como dramaturga… como hacer una dramaturgia actoral me fue muy difícil porque era como que lo tenía todo muy cerrado. Todas las imágenes ya estaban muy definidas. Entonces iba, me peleaba conmigo misma en el sentido de que a veces iba al ensayo y me ponía al frente de una silla y una mesa […] me quedaba una hora ahí y me iba." *Ibidem*.

> […] a ideia de um diretor sempre foi ter alguém que me enfrentasse com o meu material para eu poder brigar com isso. [Ri] Ter um espelho, porque não tinha com quem brigar [rindo]. […] Eu necessitava que alguém me dissesse tal e tal coisa e poder dizer: "não, não é isso. Isso não é o que eu quero. Eu quero isto, é por aqui ou não quero que isso se transforme numa comédia, mas sim que aqui seja forte" […][553]

Sendo dois diretores, o segundo tornou-se um provocador, questionador e, simultaneamente, um olhar externo graças ao qual ela conseguia separar as funções para se dedicar à exploração de atriz. Dado que não estava disposta a abandonar sua participação no processo da encenação, precisou esclarecer suas ideias para poder argumentar suas escolhas frente ao "outro diretor" e desse modo não perder sua cota direção do *solo*. O "outro" significou o ingresso tanto de experiências e conhecimentos relacionados com a encenação, como de uma individualidade artística com tendências e projetos poéticos em construção. Assim, Vivi propôs um acordo explícito que lhe permitiu ingressar no jogo de atriz, abrindo mão, temporariamente, da perspectiva da direção, mediante um recurso que lhe garantia não entregar completamente o olhar externo a seu colega: "O que fizemos foi que chegamos a um acordo de que não era somente o olho dele e pronto. Se não que era a câmera para que eu pudesse discutir com ele.",[554] conta. No percurso, Fernando também colabora com ideias, lembra Vivian, "Foram surgindo outras coisas, […] de Fernando […] por exemplo, o texto do pai. Eu não podia pensar em nada. […] não tinha jeito. E o jogo surgiu a través de Fernando...."[555]

A despeito dos benefícios da colaboração, às vezes a presença do "outro diretor" foi menos bem-vinda. Quando isso aconteceu, a atriz procurou seu "isolamento" para escutar a própria *Voz*, explorar, construir e só depois abrir o processo novamente para seu colaborador. O seguinte depoimento é um exemplo: "Talvez ele queria propor outra coisa, e eu: "Não, não. Espera aí, eu vou trabalhar. Me deixa...eu vou a... não sei quê e já, já te ligo." Quando já tinha

---

[553] Original: "la idea del director siempre fue alguien que me enfrentara mi material para yo poder pelearme con eso. (Ri) Poder tener un espejo, porque no tenía con quién pelearme (rindo). […] O sea, yo necesitaba que alguien me dijera tal o tal cosa y yo poder decir: 'no, eso no. Eso no es lo que yo quiero. Yo quiero esto o es por aquí o yo no quiero que esto se vuelva comedia, sino que yo quiero que aquí sea fuerte […]" Informação oral. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

[554] Original: "Lo que si llegamos a un acuerdo que no era solo el ojo de el y ya. Sino que era la cámara para que yo pudiera discutirlo con él." *Ibidem.*

[555] Original: ""Habían otras cosas que fueron surgiendo, […] de Fernando [...] por ejemplo, el texto del papá. A mí no se me ocurría nada. […] no había forma. Y el juego surgió por Fernando." *Ibidem.*

pronto então eu propunha. A partir disso começava a trabalhar. [...]”[556] É uma tensão constante entre o individual e o coletivo, mais especificamente entre duas individualidades que decidem experimentar uma mudança na interação artística desenvolvida durante anos. Engajam-se na experimentação e exploração de um diálogo criativo que problematiza as noções tradicionais de diretor e ator, mas também aquelas que sustentavam a dinâmica do grupo NET. Apesar de Vivian considerar que nas experiências anteriores dentro do grupo, a estrutura da produção não se caracterizou por uma verticalidade rígida, reconhece que no caso de *Consuela y Agujero* a relação foi distinta,

> […] neste momento eu entro mais decidida na direção. Antes era mais respeitosa, digamos assim. Porque se era assistente de direção, eu discutia (...) mas a imagem era dele […] Então era mais assim: “Ok, eu sugiro isto.” Mas ao fim de contas lhe dava o direito de decidir, enfim ele era mais o diretor.[557]

À luz da trajetória da atriz e do grupo NET, a criação de *Consuela* configurou-se como uma proposta de trabalho mais horizontal, em relação a processos anteriores. Uma revisão das funções, das interações e, consequentemente, dos procedimentos de criação. Dois diretores, com funções parcialmente diferenciadas e “poderes” de abrangências distintas. O limite do “outro diretor”, Fernando, esteve marcado pela iniciativa e desejo da atriz, enquanto o limite da diretora por suas necessidades de atriz. Seguia seus impulsos enquanto se defrontava com um diretor experiente, precisando se posicionar para não se trair e, simultaneamente, confiar, se entregar e escutar. Foi um diálogo no qual ambas as *Vozes* decidiram se escutar.

Rafael López, de modo semelhante a Aristides Vargas, colabora com suas apreciações. Vivian lembra as palavras dele:

> Olha só Vivi, você esta propondo uma linguagem. É uma linguagem surrealista, com muitas imagens, muito estética, muito corporal. Mas também você esta duvidando

---

[556] Original: “Tal vez me iba a proponer otra cosa, yo: ‘No, no. Suave un toque, yo voy a trabajar. Déjeme… yo voy a… no sé qué y ya te llamo.’ Cuando yo ya lo tenía entonces yo se lo proponía. Entonces a partir de eso se empezaba a trabajar.” Informação oral. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

[557] Original: “aquí yo me llego a meter con más decisión en la dirección. Antes era como más respetuosa, digamos. Porque si era asistente de dirección, entonces yo discutía (…) pero la imagen era de él […] Entonces era más: ‘Okey, yo sugiero esto.’ Pero al final de cuentas le daba la potestad que el que decidiera al final era él, porque era más el director.”*Ibidem.*

> disso e está metendo outra coisa. Aí é onde fica um pouco esquisito […] Então das duas uma, vai e aposta pelo o que você esta propondo, ou é uma ou outra.[558]

Esse comentário encorajador faz com que ela se afirme ainda mais no processo.

A participação de Sandra Trejos também significou um estímulo. Ela ingressa para participar nos procedimentos mais refinados do trabalho corporal, sobretudo durante a primeira temporada da obra. Vivian chama-a de seu "olhar externo". Sandra considera que sua função foi

> […] servir de olhar externo, focando-me no trabalho corporal da atriz, isto quer dizer que eu dei uma contribuição ao que vi, para poder entender bem a intenção como dramaturga na obra e a partir disso trabalhamos a cena, depurando o que dizia o corpo dela enquanto atuava. […][559]

Vemos que sua colaboração baseou-se na percepção da intencionalidade da atriz/dramaturga/diretora. Sob o princípio de respeito das necessidades criativas dela, procura ajudá-la a conseguir coerência entre a intenção e a atuação do seu corpo. Por esse motivo não se dedica a coreografar sequências ou "corrigir" movimentos. Vale dizer que Sandra é reconhecida por sua solidariedade e por sua experiência na criação de *solos*, o que deve ter sido uma razão para Vivi procurá-la. A coreógrafa e dançarina contribuiu também com aportes técnicos para evitar lesões, como no caso das quedas.

O campo de criação dos demais colaboradores foi determinado pelas necessidades de um processo em curso, marcado pela singularidade da busca de Vivian e pela interação entre os diretores. Não participam da conceptualização da obra, mas na criação em assuntos pontuais como a música, o pano de fundo e os critérios plásticos para a escolha dos objetos e as decisões acerca da cenografia. Vivian descreve esses encontros como um diálogo e lembra ter precisado aprender a se comunicar, por exemplo, com o músico. Outras colaborações também foram

---

[558] Original: "Mirá Vivi, vos estás proponiendo un lenguaje. Es un lenguaje surrealista, muy de imágenes, muy estético, muy corporal, muy así. Pero también estás como dudando con eso y entonces estás metiendo otra cosa. Ahí es donde como que parece… se vuelve raro […] Entonces, una de dos, o te vas y apostás a lo que vos estás proponiendo o es una u otra." Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.

[559]Original: "servir de ojo externo, focalizándome en el trabajo corporal de la actriz, esto quiere decir que le di una retribución de lo que veía para poder entender bien su intención como dramaturga en la obra y a partir de eso entonces trabajamos la escena, depurando lo que dice su cuerpo mientras actúa […]". Sandra Trejos em depoimento recebido via correio electrónico, 15/06/2013.

destacadas, como as conversações informais com Sandra Trejos e Andrea Catania, sobre suas experiências em *processos solo*.

Ensaios abertos

Realizaram-se ensaios abertos para "provar" o primeiro "esboço"[560]. E os convidados, "Gente de arquitetura, artes plásticas, escritores [...]. Gente amiga, também de teatro, de dança, de vídeo" deram seus retornos, "e foi super interessante, porque assim, começamos a conversar... a ver coisas que, enquanto estrutura geral, eram necessárias. E depois disso veio, agora sim, o que foi a produção e aí foi onde eles entraram [...]",[561] lembra Vivi.

Os artistas colaboradores (música, plástica) se incorporaram depois de assistir a um desses ensaios.

Filmagem

Vivian utilizou-se da filmagem com dois objetivos: como meio para armazenar as ideias que surgiam nas improvisações realizadas em solitário e como estratégia para não "entregar" a função de direção enquanto se rende ao jogo cênico.

A decisão de não concorrer em nenhum edital proporcionou a liberdade que Vivian queria, mas também implicou o segundo grande desafio do processo, assumir a responsabilidade da produção.[562] Vivi lembra, falando para si: "Ok, você quer fazer isto, então vai ter produzir, porque ninguém vai te ajudar. Você queria fazer sozinha... Não tem a Cia de Teatro, nem o Centro Cultural da Espanha... que são os que sempre dão alguma coisa de produção..."[563] Isso significou desde pintar o quarto onde apresentaria o *solo*, comprar objetos

---

[560] Original: "[…]hicimos un primer boceto y dijimos: 'ahora sí, probémoslo a ver si esto funciona' […]" Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.

[561] (Trad. MP) Original: "Gente de arquitectura, artes plásticas, escritores [...]. Gente amiga, también de teatro, de danza, de vídeo" / "y fue super interesante, porque ya sí, empezamos a hablar… a ver cosas que ya a nivel de estructura general se necesitaba, verdad. Y después de eso vino, ahora sí, lo que era producción y entonces ahí fue donde se metieron..." *Ibidem*.

[562] Fernando Vinocour precisou viajar antes da estreia.

[563] Original: "Okey, querés hacer esto, entonces sí, tenés que producirlo, porque nadie te va ayudar. Vos querías hacerlo sola…diay, no tenés a la Compañía de Teatro ni al […] el Centro Cultural de España, que son los que siempre

necessários, buscar e dedicar tempo para trabalhar com outros artistas, por exemplo o músico e a *designer*, realizar gravações em estúdio e possivelmente outros labores. A despeito de significar um maior acúmulo de funções, Vivi manifesta satisfação quando diz: Outro descobrimento [na experiência do solo] era isso, poder fazer uma produção sozinha [...]"[564]

"Yo no soy. Yo no fui. Yo no sé. Pero ya me fui" [565]

A dramaturgia e encenação de *Consuela* foram "costuradas a mão" por Vivian e Fernando. Mas seguindo o tempo da necessidade primordial que impulsionou o processo, isto é, o tempo da atriz, aparentemente desorganizado ou até inconstante, porém procurando ser fiel a si mesma. Por vezes guardando o material, achando que não continuaria:

> […] durante um tempo eu estava chateada e dizia: "eu vou deixar isto agora. Já não vou trabalhar, não vou seguir trabalhando isto", para depois voltar (porque a gente sempre volta) com uma nova estratégia para encontrar o caminho (Eu dizia: eu tenho que trabalhar, mas como, como?", ao mesmo tempo que rejeitava uma auto disciplina rígida de ensaios (eu não funciono com horários).[566]

A construção da dramaturgia se configurou como um desafio que marcou a experiência da criação, como sugerem as repetidas manifestações em torno às dificuldades afrontadas nessa tarefa, por exemplo: "Não sabia como estruturar. Não sabia por que eram puros textos, nada mais isto, então eu colocava cenas, mas não sabia como… Além disso nunca havia escrito"; "Não sabia como estruturar a peça"; "não sabia como fazer a estrutura" e "como não sabia, não tinha nenhuma estrutura, nem nada".[567] Sem experiência prévia, mas decidida a continuar, a

---

dan algo de producción." Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011 em San José, Costa Rica.

[564] Original: "otro hallazgo era eso, poder hacer una producción sola [...]" *Ibidem.*

[565] "Eu não sou. Eu não fui. Eu não sei. Mas já fui embora." Tomado do caderno de trabalho de Vivian Rodríguez.

[566] Original: "[…]vhubo un tiempo en que yo me friquié y dije: 'Ya. Yo dejo esto y ya. Ya no voy a trabajar, no voy a trabajar esto[…]", para depois retomar (Porque siempre se vuelve) com uma nova estratégia para encontrar o caminho (Yo decía yo tengo que trabajar pero cómo, pero cómo, pero cómo), enquanto rejeitava uma autodisciplina rígida de ensaios (a mí no me funcionaba con horários)". Informação verbal. Vivian Rodríguez em entrevista em 28/06/2011, San José, Costa Rica.

[567] Original: "no sabía cómo darle estructura. No sabía porque eran puros textos como nada más así, entonces le ponía como escenas, pero no sabía cómo… Nunca había escrito además"/ "No sabía cómo darle estructura a la obra"/ "no sabía cómo hacer la estructura" / "porque no sabía, no tenía estructura ni nada."/ "[…] no sabía cómo

atriz precisou procurar estratégias, sondando o material por todos os lados, como "espreitando-o". O termo sugere prontidão primária e absoluta para reagir ao menor indício de movimento, de fuga, de perda do objeto de desejo. A expressão de Vivi lembra as palavras de outra entrevistada, Sandra Trejos, sobre como conseguiu sair do impasse durante a criação:

> Não sei. Não sei. Eu acho que é um pouco como a matemática. É que nem quando te dão uma formula matemática para resolver. A gente esta aí [representa a ação de observar algo nas suas mãos] e pode passar uma hora vendo a fórmula matemática enquanto: "Não, por aqui não é, por aqui também não, Vamos ver. Ah, vou ver. Não, essa não é a fórmula para resolver isto."E você não sabe em que momento o cérebro faz: "Click!!!" E encontra a resposta […][568]

As duas metáforas, embora aparentemente opostas, refletem o sujeito desenvolvendo processos complexos, enquanto analisa, associa, descarta, identifica, ajusta, escolhe.

Em sua dimensão textual, *Consuela y Agujero* está constituída por apenas nove páginas, elaborada com parte dos textos registrados no diário/caderno e "Com inter textos da novela *La imortalidad* de Milán Kundera."[569] O texto se inicia com uma breve descrição do lugar e do movimento da personagem entre "Dois espaços: o do cotidiano e o do simbólico"

A perspectiva processual não se limitou ao período de construção da peça. Durante a primeira temporada os comentários do público foram levados em conta para ajustar a dramaturgia/encenação.

> Por exemplo: no final, nas últimas funções eu tirei uma cena: Porque muitas pessoas me diziam: "É que são vários finais. Tem vários finais e parece que não termina, não termina. E eu: "Mas por quê?" E então comecei a revisá-lo e vi que tinha um texto que

---

hacer la estructura entonces trataba como de irme por todos lados para acechar el material". Informação verbal em entrevista acima citada.

[568] Original: "No se. No sé. Yo creo que es un poco como la matemática. Como cuando te dan una fórmula de matemática para resolverla. Que uno está así (representa a ação de observar algo nas suas mãos) y puede pasar una hora viendo la fórmula matemática mientras: 'No, por aquí, no por acá no. A ver. Ah, voy a ver. No, esa no es la fórmula para clarificar esto.' Y no sabés en qué momento el cerebro hace: "¡Plim!! Y encontrás la respuesta […] Informação verbal. Sandra Trejos em entrevista em 25/06/2011, San José, Costa Rica.

[569] Original: "con intertextos de la novela La inmortalidad de Milán Kundera". Tomado de texto *Consuela y Agujero*, de Vivian Rodríguez.

> reiterava um montão de coisas e deixava a dúvida... Então... para quê?... fora... [gesto de eliminar][570]

A colaboração de Sandra também continuou. De fato, Vivian lembra que trabalharam mais durante o período das apresentações da primeira temporada.

[570] Original: "Por ejemplo al final, las últimas funciones yo quité una escena. Porque ya había gente que me decía: 'Es que son varios finales. O sea, hay como varios finales y como que no se termina, no se termina.' Y yo: '¿Pero por qué?' Y entonces empecé a revisarlo y entonces si, vi que había un texto que como que reiteraba un montón de cosas y quedaba la cuestión… Entonces, pa, cero… (gesto de eliminar)". *Ibidem.*

O processo *solo* de ator

Esta pesquisa significou redescobrir aos meus colegas na jornada dos desafios que envolve a criação de uma obra *solo*, a partir daquilo que nos assemelha e, ao mesmo tempo, na diversidade de nosso fazer artístico. Os elementos coincidentes se perfilam como tendências que caracterizam essa modalidade de criação. Se bem decorrem de experiências desenvolvidas em um contexto específico (Costa Rica), características semelhantes percebem-se nos depoimentos de artistas que trabalham em outras latitudes.

Em primeiro lugar se destaca a **necessidade** do ator de criar e a urgência por satisfazê-la. Ela impulsiona, sustenta e norteia todo o caminho da criação. A eleição e/ou elaboração dos procedimentos, as estratégias para afrontar as dificuldades, a escolha dos colaboradores e as interações com eles estabelecidas, as linguagens cênicas utilizadas, enfim, toda a jornada da criação carrega a marca dessa necessidade. Ela é o miolo, o coração que pulsa e alimenta as decisões mais importantes. Não está separada do ator, é o ator e, ao mesmo tempo, o processo.

A decisão de construir um *solo* é norteada pelo desejo de criar uma **obra pessoal**. Ao explicar suas motivações os atores se valem repetidamente de termos e expressões como: “algo meu”, “algo próprio”, “a partir de mim”, “encontrar minha linguagem”, “queria uma obra pessoal”, “o que eu gosto”, “o que me move”, “minha marca”, “minha assinatura”, “minhas aspirações”, “minha identidade”. Nessa busca articulam a “vidarte”, imbricação de motivações pessoais e artísticas. Experiências marcantes e/ou momento de crise, conjugam-se com desejos artísticos que o ator percebe como impossíveis de satisfazer no seu contexto, seja no grupo ou no meio teatral em geral.

A criação é precedida por um desejo **amadurecido no tempo**. A decisão não é fácil, pois envolve algum tipo de ruptura e riscos, mas também pela complexidade do desejo, que requer de elaboração interna. Isso significa um processo de “acúmulo” para se instaurar no corpo, perturbando, instigando, impulsionando até se converter em uma urgência.

A construção do *solo* envolve a aquisição de novos conhecimentos, a formulação de novas perguntas e uma mudança nas expectativas artísticas. Sendo um autodesafio, inicia com

uma disposição ao aprendizado. O ator deseja ultrapassar os próprios limites e em um **impulso autopoiético** se lança numa jornada de autorenovação. Assim, o percurso acaba revelando e expandindo o potencial criativo do ator, mostrando-lhe um universo de possíveis pesquisas artísticas, enquanto dispara e/ou nutre nele processos de transformação.

Marcada pela incerteza, a experiência do *solo* é um caminho de perguntas, de busca e elaboração de estratégias e simultaneamente de reconhecimento do "não saber" que, por sua vez alimenta o querer. Assim a construção do *solo* configura-se também como um **laboratório** para o ator que, além de criar uma obra solo, procura se autodesafiar artisticamente.

Os ***procedimentos*** utilizados visam à conexão com o universo pessoal e à verticalização personalizada do assunto abordado. Procuram estratégias para enfrentar a ausência do Outro e, ao mesmo tempo, para criar de modo colaborativo, sem perder o controle sobre o processo. Uma das características mais marcantes é a tendência à **concentração de funções**[571], modo de assegurar o caráter pessoal da obra em construção, enquanto problematiza as funções de ator, diretor, autor, e aproxima o ator do *performer*.

A elaboração da **dramaturgia** tende a constituir o **maior desafio**, requisitando tempo, paciência, observação, confiança, experimentação, diálogo e pesquisa. A dramaturgia textual tem uma importância menor que a cênica (o tecido de todas as ações e interações realizadas no palco). Assim, os textos elaborados tendem a ser curtos, ou se limitam à descrição de uma sequência de ações, semelhante a um roteiro. Em experiências mais radicais, a transcrição organizada da ação pode até quase desaparecer, limitando seu registro a um conjunto de folhas impressas, rabiscadas e soltas. Consequentemente o corpo torna-se o lugar privilegiado da memória da obra, pois a tendência é colocar o **foco na ação cênica**, fundamentalmente na desenvolvida pelo corpo do ator.

A decisão de criar uma obra *solo* não decorre da rejeição do coletivo, mas do desejo de identificar, reconhecer, esclarecer, definir e validar a busca pessoal e assegurar a satisfação do autodesafio criador concomitante. A criação solitária é uma situação frágil e instável. A

[571] Também apontada na investigação de Nerina Dip (2005) como *absorção de funções*.

necessidade do Outro se impõe, tanto em termos práticos como emotivos. Assim, durante sua criação os atores invariavelmente procuram **colaboradores**. Essas interações frequentemente tendem a abalar os modos verticais de produção, desafiando e dinamizando o processo todo. A diferença de outras modalidades de criação cênica, o *solo* afronta o ator com a busca e escolha dos artistas que lhe acompanharão na construção de sua obra. Depois de um primeiro esclarecimento dos princípios que norteiam sua busca ele procura colaboradores e estabelece acordos de criação, numa dinâmica dialógica entre os princípios individual e coletivo. Nesse sentido, o *solo* constitui para o ator a oportunidade para construir interações artísticas amorosas, considerando "o outro como um legítimo outro na convivência" [572], e nessa experiência esclarecer e construir a própria *Voz*. Assim, se o teatro é uma arte coletiva, a criação em *solo* tem o potencial de examinar e revitalizar essa coletividade.

A coletividade do *solo* também é sustentada pela **rede amorosa** de parentes, colegas, amigos e amigos de amigos, que de algum modo decidem colaborar, por vezes inseridos dentro do trabalho, outras de modo tangencial, em encontros esporádicos ou únicos.

A criação do *solo* implica confiança e engajamento com **processos alongados** durante meses. Podendo-se se prolongar também ao longo de um ano ou mais, segundo a experiência do artista e/ou a radicalidade de sua perspectiva processual. Por tanto, não bastam a necessidade e a convicção, o ator precisa também de uma importante dose de **teimosia**. Essa atitude possibilita-lhe resistir o tempo e, frequentemente, a falta de financiamento. Permite encarar a solidão e a ansiedade que por vezes experimenta. Faz com que continue apesar carência de conhecimentos e experiência na criação cênica da dramaturgia e/ou ao risco que supõe essa tarefa, por vezes, inclusive, sem contar com a assistência especializada de um dramaturgo. Permite-lhe se lançar a experimentar outras funções além da atuação, a despeito do aumento substancial de trabalho que isso significa. A teimosia é a insistência, a perseverança e a resistência, frente às múltiplas dificuldades externas e internas que o criador do *solo* deve confrontar.

[572]Maturana, Humberto, Emoções e linguagem na educação e na política, 2002, p.67.

Empreender um *solo* implica adentrar-se em uma aventura que envolve sentimentos opostos, de prazer e desprazer, de satisfação e frustração, de evolução e bloqueio, de entrega e resistência. Entretanto, os atores narram apaixonadamente esses processos, sobretudo quando experimentados pela primeira vez, destacando momentos singulares e nomeando-os com adjetivos especiais, como **experiências muito caras**.

A aparição de obras *solo* faz parte da aproximação entre o **teatro e a arte *performance***. Como o performer, o ator age em nome próprio, não se colocando mais em função da *Voz* do Outro. Vale-se de suas próprias palavras embora não duvide em utilizar múltiplas fontes textuais, imagéticas, sonoras, etc. Faz-se presente menos mediante personagens e mais mediante as façanhas que realiza com seu corpo. Assume outras funções além da atuação, expandindo desse modo seu campo de criação. Opta pela ação como caminho para a construção da dramaturgia e valoriza especialmente o processo. Nesse viés o *solo* também **é uma manifestação do sujeito contemporâneo que resiste a ser homogeneizado e apagado** e, ao mesmo tempo, **uma reação contra um modo de fazer teatro e contra uma noção de ator**. De modo semelhante à performance, o *solo* é um gesto de resistência contra o apressamento excessivo, a saturação de informação, o afastamento da natureza e a virtualização das interações, que impedem a experiência, a autopercepção e a autoescuta do sujeito.

O percurso da construção de um *solo* é um caminho para a "escuta" da ***Voz*** do ator, entendida como a **manifestação de sua tridimensionalidade bio-psicosocial, mediante o estar/fazer/sentir/imaginar/desejar/pensar.**

Na Costa Rica a decisão de empreender um *solo* está vinculada à **insatisfação com o contexto teatral**, especialmente no que respeita a formação teatral institucionalizada, mas também às instituições culturais especializadas no teatro, às condições econômicas em que se produz e à prática teatral predominante. Em relação ao contexto pedagógico, por exemplo, manifestaram-se críticas sobre a permanência nas universidades da noção de "teatro de escrivaninha", aquele que é escrito por um dramaturgo longe do palco. Questiona-se a fragmentação entre as disciplinas, a carência de estímulo para a criação ao longo de toda a formação e a falta de coerência entre a prática artística e o discurso docente.

Objetam-se os critérios das instituições culturais em relação ao teatro, especialmente no que respeita a noção de dramaturgia, limitada a ideia de texto literário. Frente à carência de apoio econômico real por parte do Estado, apontam-se dificuldades para o setor independente desenvolver seus projetos artísticos. Os criadores de *solos* também discordam com atitudes que caracterizam a prática atoral, especialmente em produções institucionais, por exemplo, o desinteresse em relação ao treinamento. Negam-se a desenvolver trajetórias artísticas dependentes das iniciativas dos diretores, como é a tendência no contexto. E apontam a escassez de iniciativas que estimulem a exploração e pesquisa dos atores e do teatro em geral. Nesse contexto, a produção teatral que predomina, em termos gerais, não suscita interesse nesses artistas. Contudo percebem uma diferença entre a prática teatral experimentada no passado, por exemplo, durante sua formação e a atual, e consideram seu trabalho como parte das mudanças, ainda incipientes, que estão se operando no meio teatral. Desse modo, a decisão de realizar um *solo* se insere na tensão entre desejos e iniciativas de transformação e um meio teatral que ainda arrasta os vestígios do paradigma do texto dramático como estrutura determinante e o diretor como o único criador.

No caso específico dos processos pesquisados, percebem-se como **indícios das transformações que estão acontecendo no contexto teatral da Costa Rica**. Simultaneamente refletem uma dimensão importante do contexto teatral, a formação teatral universitária que, a despeito da necessidade de ser revisada, tem gerado profissionais com perspectiva crítica, capazes de se autodesafiar e desenvolver processos autopoiéticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

♒

Como atriz, professora e pesquisadora proponho introduzir o *Solo* na formação teatral. Desse modo não pretendo priorizar a criação individualizada, nem estimular a peça de formato pequeno, também não é parte de uma estratégia frente às dificuldades econômicas com que se defrontam os grupos independentes e, sobretudo, não faz parte de um questionamento do grupo. A proposta se funda no reconhecimento de seu potencial pedagógico, na convicção de que o centro do processo de formação teatral é o ator, o indivíduo com seus sonhos, desejos, ideias, sentimentos. Nesse sentido, adotar o exercício *solo* significa colocar o foco no ser humano, gerar as condições e estratégias necessárias para sua manifestação integral. Implica partir da noção de ator como um artista pleno, criador e pesquisador. Uma perspectiva que procura o fortalecimento desse artista como um sujeito criador, condição necessária para seu próprio desenvolvimento, para a criação em grupo e a sobrevivência dessas organizações.

O potencial pedagógico do *solo* está vinculado a habilidades e conhecimentos, mas principalmente ao desenvolvimento de atitudes frente à própria arte e a si mesmo como artista. A construção de um *solo* implica a participação direta do ator na realização da obra cênica. Isto é, sem a mediação de material ficcional prévio criado por outro (texto dramático e personagem), nem de uma proposta de encenação elaborada previamente por um diretor. Essa circunstância possibilita a criação a partir de materiais biográficos do ator, de elementos constitutivos de sua identidade, de seu mundo imaginário e onírico e, ao mesmo tempo, estimula sua colocação pessoal acerca de assuntos específicos. Assim, introduzir o *solo* na formação teatral implica a **valorização do universo singular do ator e seu reconhecimento como um sujeito e objeto da criação**. Certamente a construção de um *solo* pode se valer de materiais prontos de autoria alheia, porém sua função será apoiar, alimentar, sustentar, iluminar a necessidade do artista. Assim, o universo do ator estará presente mediante a escolha dos materiais de partida e os procedimentos utilizados. Nesse sentido é chave apoiar-se em interesses e questões mobilizadoras, que impliquem um envolvimento emotivo e se vinculem com suas necessidades.

A construção do *solo* favorece o desenvolvimento de uma **atitude autora**l em relação a todos ou quase todos os aspectos da encenação. Isto é a disposição para elaborar e desenvolver propostas em função de um projeto cênico próprio, com a liberdade, mas também a responsabilidade que isso implica. Assim, como exercício, o *solo* visa à formação de atores propositivos, criadores teatrais em um sentido amplo, pois se configura como uma experiência de "choque" para o jovem ator, que deve afrontar numerosas tarefas e tomar múltiplas decisões, muitas vezes sem a experiência nem os conhecimentos necessários. Nesse transe se depara com a complexidade da criação cênica e a necessidade de pesquisar e adquirir novas habilidades, enquanto percebe campos de investigação e a função das especializações (p. ex. direção, cenografia, iluminação, dramaturgia, designer).

A introdução do exercício *solo* visa confrontar o ator, entre outras coisas, com o processo de criação e a obra como um todo. Não pretende suprir especializações, nem defende a ideia do ator como um artista "total", capaz de criar todos os aspectos da obra, mas estimular um processo de empoderamento de si como artista, sujeito e objeto da criação, e do processo de conceitualização e construção da própria obra.

O potencial do *solo* reside também no fato de constituir uma **aproximação complexa a um fenômeno complexo**. Em outras palavras é a experiência "encarnada" do teatro contemporâneo. O corpo do ator é atravessado por todas as tarefas, pesquisas, experimentos, construções e destruições, escolhas, manipulações... A obra em construção acontece no corpo do artista, o processo é o artista e a criação proporciona a vivência da complexidade. O que, ao mesmo tempo, pode dificultar seu desenvolvimento, pois assumir a complexidade de um fenômeno implica abordá-lo como um todo, mas reconhecendo também suas partes constitutivas. Um desafio que será afrontado com mais fluidez mediante assessorias e/ou colaborações em relação aos diversos aspectos das artes cênicas (cenografia, escritura cênica e dramaturgia, iluminação, figurino e outros). A transcrição linguística, sobretudo do corpo para meios visuais constitui uma estratégia "distanciadora" que facilita enxergar e manipular a conjuntura do processo e da obra em construção.

O potencial pedagógico do processo *solo* será acentuado mediante **práticas colaborativas**, que dinamizam e enriquecem a criação, restabelecem a coletividade humana, alimento primordial do teatro e atenuam a angústia e/ou frustração que o trabalho solitário tende a gerar no ator.

Outro motivo para introduzir o processo *solo* é seu potencial como um exercício do **aprender a aprender**. Ao começar o ator não tem "nada", nem texto dramático, nem personagem. Deve criar "tudo", sem que exista "o modo" de fazê-lo. Consequentemente precisará desenvolver um percurso de busca, provas e elaboração de estratégias. Ao fazê-lo tomará em suas mãos a responsabilidade de um processo que implica, por um lado o reconhecimento de sua bagagem de experiências e por outro a disponibilidade para desenvolver mecanismos pessoais de aprendizagem frente às múltiplas "ignorâncias" que o processo lhe revela. Até que, depois de várias experiências possivelmente o ator consiga sistematizar um modo de trabalhar e até estabelecer princípios e/ou identificar alguns procedimentos chave para o desenvolvimento de sua obra. O mesmo acontece quando decide utilizar materiais textuais, pois precisará desenvolver numerosas manipulações até encontrar a função desse texto e o modo a ser utilizado em função de sua tendência.

O exercício da construção do *solo* constitui também um **laboratório de dramaturgia cênica**, pois inevitavelmente requisita numerosas operações antes de vislumbrar a estrutura da futura dramaturgia. Nesse percurso múltiplas provas são realizadas e a perspectiva processual que caracteriza este caminho permite estender indefinidamente essa experimentação. Sendo buscada, provada e realizada pelo corpo e no corpo do ator criador envolve um paradoxo. Por um lado essa situação dificulta sua realização, por outro, essa circunstância faz com que apreenda o processo de dramaturgização em seu corpo, desenvolvendo um conhecimento experiencial e singular em relação à escrita cênica e aos desafios da dramaturgia construída em processo.

Os alcances desse laboratório podem ser otimizados ampliando o acervo dos estudantes com exemplos de obras individuais diversas: *solo* de ator, performance *solo*, *solo* de dança, vídeoperformance e todos os híbridos que caracterizam o teatro contemporâneo. Práticas

colaborativas com outras disciplinas, por exemplo, Direção, Dramaturgia e Roteiro, podem potencializar a experimentação, enquanto os registros audiovisuais fornecem tanto um meio de armazenamento, quanto material de pesquisa e insumos para a encenação.

Se entendermos o exercício *solo* como uma prática continuada de criações individuais, é possível esboçar um percurso de desafios cada vez mais exigentes e complicados, em concordância com os conhecimentos teóricos e práticos adquiridos durante a formação. Assim, se no inicio é conveniente proporcionar elementos estruturantes, nos últimos níveis encontrar a chave para a estruturação dessa dramaturgia seria o grande desafio a resolver.

Enquanto constrói seu *solo* o ator tem a possibilidade de observar o processo de criação como um todo e a si mesmo no fluxo de seu desenvolvimento. Essa circunstância oferece-lhe a possibilidade de refletir sobre a relação entre a obra e seu criador: acerca da dramaturgia, sobre as funções de autor, de diretor e de ator. Assim, construção do *solo* torna-se uma experiência de **autoconhecimento** frente ao desafio da criação e ao mesmo tempo um campo de **pesquisa sobre o processo de criação**. O hábito da escrita em cadernos de trabalho ou diários de bordo e a posterior pesquisa contribuem a verticalizar as experiências desse laboratório.

O *solo* **é um exercício individual sobre as grandes questões do teatro e consequentemente acerca da existência humana**. Se em processos coletivos o questionamento individual corre o risco de se apagar ou diluir no meio das interações, no caso do *solo* isso não acontece. De fato, procurar colaboradores significa a possibilidade de ser questionado sobre sua busca, seus objetivos e sua tendência. Na sequência de procedimentos, decisões e escolhas, estará presente uma visão de teatro, de ser humano, de mundo. Assim, como exercício, o *solo* é uma práxis que pode ser aproveitada para a discussão e reflexão sobre o teatro, o ator e a arte em um sentido amplo.

Introduzir o exercício *solo* na formação teatral requisita levar em conta diferenças entre a criação espontânea e aquela que é desenvolvida em contexto pedagógico institucional. Se no primeiro caso o processo é impulsionado pela necessidade do artista e se desenvolve em uma tensão entre o tempo pessoal e o tempo externo (determinado por compromissos econômicos, contratos de aluguel, disponibilidade de espaços e outros), no segundo se insere em um

percurso de exercícios, que respondem a uma estrutura curricular, organizada temporalmente segundo objetivos, conteúdos, critérios de avaliação. Isto é, em uma lógica institucional acadêmica que também envolve a interação aluno(s) – professor. Nesse contexto o potencial pedagógico do processo *solo* corre o risco de se perder, de ser afogado. Faz-se necessário gerar as estratégias para preservar o caráter pessoal da criação, tanto em relação aos assuntos abordados, os riscos, as experimentações e os desafios, quanto ao ritmo de trabalho. Da mesma maneira é fundamental resguardar e alimentar o carácter de laboratório dessa experiência, uma das qualidades que mais determinam o potencial pedagógico do processo *solo*.

Estimular o fortalecimento do ator como sujeito criador, propósito que sustenta a proposta do exercício *solo*, significa também problematizar a função do professor, a validade dos sistemas de avaliação, e em geral a noção de formação teatral. Especialmente quando a aproximação entre teatro e performance, somada às possibilidades que proporciona a tecnologia, gerando uma produção híbrida que rejeita as classificações, os conceitos, as definições, tornando instáveis e/ou relativas as elaborações teóricas, enquanto expande o campo de criação do ator, cada vez mais próximo do performer, ou simplesmente um ser humano cada vez mais livre das próprias ataduras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ARAUJO, Antônio. **A gênese da Vertigem:** o processo de criação de O Paraíso Perdido**.** São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2011.

ASHLEY-FERRAND, Thomas. **Mantras que curam**. São Paulo: Pensamento, 2010.

ALZATE, Gladys e PROTTI, Giancarlo. **Propuesta al Plan de Estudios en Pedagogía Teatral**. Heredia: Cidea, 2010. (Inédito)

ÁVILA, Roxana. Dramaturgias: el largo camino de la definición. In. VINOCOUR, Fernando. **La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas.** San José: Perro Azul, 2007.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012.

_____. **Arar el cielo.** Diálogos latinoamericanos, ed. Lluís Masgrau. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2002, pp. 87-121.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora Unicamp, 1995.

BURGER, Christa e BURGER, Peter. **La desaparición del sujeto**. España: Ediciones Akal, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator.** Da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAPRA, Fritjof. **O Tao de la física**. Lisboa: Presença, 1989.

CARRERI, Roberta. **Rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLIMENHAGA, Roy. **Pina Bausch.** Kontakhof in context. London: Routledge, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DAMÁSIO, Antonio. **El error de Descartes**. 3ª ed. Santiago, Chile: Andrés Bello, 1999.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. Erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2010.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARCIA, Santiago. **Teoría y Práctica del Teatro**. Bogotá: Ediciones CEIS, Editorial Colombia Nueva, 1983.

GEIROLA, Gustavo. La improvisación y teatro de improvisación: una aproximación analítica y dimensión del deseo. In: PELLETIERI, Osvaldo (ed.) **Perspectivas Teatrales**. Argentina: Galerna, 2008.

GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. ISBN 85-7430-400-X

GROTOWSKI, Jerzy. O que Foi (1970). In: FLASZEN, Ludwig e POLLASTRELLI, Carla (curaduria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1992.

GUILLÉN, Marco. La actividad teatral en Costa Rica. Un acercamiento a su trayectoria. In: VINOCOUR, Fernando. **La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas.** San José: Perro Azul, 2007.

IYENGAR, B., K., S. **La esencia del Yoga II**. Astadala Yogamala Barcelona: Kairós, 2008.

_____. **Luz na vida**. A jornada da ioga para a totalidade, a paz interior e a liberdade suprema. São Paulo: Summus, 2007.

JANUZELLI, Antônio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 2003.

KHEMA, A. (1988). **Todos Nós:** Assediados pelo Nascimento, Envelhecimento e Morte. Trad. Michael Beisert. Disponível em <www.accesoinsight.net>. Acesso em: 23/12/2013

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro.** O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KNÉBEL, María Ósipovna. **El último Stanislavski**. Espanha: Fundamentos, 2003.

KORISH, David. Reflexiones sobre el estado actoral en Costa Rica. In: VINOCOUR, Fernando. **La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas.** San José: Perro Azul, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESTIENNE, Rémy. **O acaso criador**. São Paulo: EDUSP, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Un soplo de vida**. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 1999.

MARINIS, Marco De. **La parábola de Grotowski:** el secreto del "novecento" teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MERLEU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEYERHOLD, Vsevold. **Teoría Teatral**. España: Editorial Fundamentos, 2008.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **El Método 5: la humanidad de la humanidad**. Madrid: Cátedra, 2009.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MORIN, E., CIURANA, E.R., MOTTA, R.D. **Educar na era planetária**. São Paulo: Cortez, 2003.

MÜLLER, Carol (coord.). **El training del actor**. México: UNAM, INBA, 2007.

NASCIMENTO, Luis Felipe, LEMOS, Ângela Denise da, MELLO, Maria Celina Abreu de. **Gestão socioambiental estratégica**. São Paulo: Bookman, 2008. NESTROVSKI, Artur (Editor)(vários autores). **Trilogia Bíblica. O paraíso perdido. O livro de Jó, Apocalipse 1, II**. São Paulo: Publifolha, 2002.

OIDA, Yoshi. La estratégia del ninja. In: MÜLLER, Carol. **El training del actor**. México: Unam, INBA, 2007.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea:** origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. El actor en ejercicio: algunas experiências sobressalientes. In: MÜLLER, Carol (coord). **El training del actor**. México: UNAM-INBA, 2007.

_____. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução as Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução a análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAADI, Fátima e GARCIA, Silvana. (org.) **Próximo Ato:** Questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011; São Paulo: AnnaBlume, 2009.

_____. **Arquivos de Criação**. Arte e curadoria. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. **Redes da Criação**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performace Studies**. An introduction. Second Edition. Great Britain: Routledge, 2008.

SILVA, Georges da. (Trad., adaptação, prefácio e notas). **Dhammpada**. Caminho da Lei. Atthaka, o livro das oitavas. São Paulo: Pensamento, 2009.

STILLES, Kristine. **Theories and documents of contemporary art:** a source book of artists

writings. California: University of California, 1996.

STOKLOS, Denise. **Teatro Essencial.** São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

UBERSFELD, Anne. **Diccionario de términos clave del análisis teatral**. Buenos Aires: Galerna, 2002.

VARELA, Francisco. **El fenómeno de la vida**. Santiago de Chile: Ediciones Dolmen, 2000.

VARGAS C., Jorge, ROSERO-Bixby, Luis. **Cultura Política de la democracia en Costa Rica: 2006**. LAPOP, 2006

VARLEY, Julia. **Pedras d'água**. Bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Darío Fo:** o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. (org.) Back to simplicity. Marina Abramović. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010.

Artigos

ARAÚJO, Antônio. A encenação em processo. **V Congresso Abrace**, 2008.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro Vertigem. **Revista Sala Preta,** ECA/USP, São Paulo, v.6, 2006.

BERNSTEIN, Ana. O Solo/performance e o sujeito autobiográfico. **Revista Sala Preta**, ECA/USP, São Paulo, n°1 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Associação Nacional de Pósgraduação e Pesquisa em Educação (ANPED), n°19, 2002

CAMARGO, Robson Correa de e MAUCH, Michel. A "verdade" de Stanislavski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra a construção da personagem. Disponível em:

<http://www.academia.edu/193246/A_VERDADE_DE_STANISLAVSKI_E_O_ATOR_CRIADOR_ELOS_PERDIDOS_NA_TRADUCAO_AO_PORTUGUES_DA_OBRA_A_CONSTRUCAO_DA_PERSONAGEM._Michel_Mauch_e_Robson_Correa_de_Camargo>. Acesso em: 01/08/2013.

BROOK, Peter. O teatro e seu espaco. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1970.

CANCLINI, Néstor García. Quién habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n°22. Julho/dezembro, 2003. ISSN: 1518-0158.

CORNAGO, Óscar. Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theater Review**. Department of Spanish and Portuguese, Kansas University,vol. 39, n°1, outono 2005.ISSN 0023-8813.Disponível em: https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1515/1490

DORT, Bernard. El actor emancipado. **Revista ADE Teatro**. Asociación de directores de escena de España, nº39-40, p.117-119, outubro 1994. In: La représentation émancipée.. Trad. Susana Cantero. Paris: Actes Sud, 1988.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade. Revista Sala Preta, ECA/USP, São Paulo, v.8:, 2008. ISSN: 2238-3867

FERRACINI, Renato. O treinamento energético e técnico do ator. **Revista do Lume,** COCEN – UNICAMP, Campinas, n° 03, 2000. ISSN 1518-2800.

FERRACINI, Renato. Os Pais-Mestres do Ator Criador. **ILINX**, Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, n°2, 1999. ISSN: 2316-8366 (versão digital FOUCAULT, Michele. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992. pp.129-160. (formato digital, pdf)

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, PPGAC, ECA/USP, v.8, n.1, São Paulo, 2008.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n°24, p.199-226, jul./dez, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Lo que fue. (Depoimento de 1970, na Colômbia). **Revista Máscara**, Editado por Escenologia, A.C., México, Año 3, n° 11-12, janeiro,: 1993.

_____. Los ejercicios. (Texto elaborado a partir de diálogos gravados em encontró com estagiarios no Teatr Laboratorium. Copyright Jerzy Grotowski, 1979) **Revista Máscara**, Editado por Escenologia, A.C., México, Año 3, N° 11-12, janeiro, 1993 [2].

GUINSBURG, Jacó. Considerações sobre a tríade essencial: texto, ator e público. **Revista USP**, São Paulo, nº32, 170-177, dezembro-fevereiro, 1997-1998. ISSN 003-9989.

HENRIQUE, Márcio Cuoto. Diários íntimos – coleção de fragmentos de si. **Revista Museu**, LOCAL, ANO .ISSN 1981-6332. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=22988>. Acesso em: 01/20/2013.

LIMA, Nadia Laguardai de e SANTIAGO, Ana Lydia Bezerra. O diário íntimo como produto da cultura moderna. **Arq. bras. psicol**, Rio de Janeiro, v.6, nº.1, abril, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672010000100004#end> Aceso em: 05/04/2013.

LEON-PORTILLA, Miguel. Ometéotl, el supremo dios dual, y Tezcatlipoca "Dios principal". **Estudios de Cultura Náhuatl,** UNAM, vol.30, México, 1999. ISSN: O71-1675. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9201>. Acesso em: 03/12/2013.

LABROUCHE, Laurence. Ariane Mnouchkine: el cuerpo disponible. In: MÜLLER, Carol (coord.). **El training del actor**. México: UNAM, INBA, 2007.

LACASCADE, Eric. La experiencia existencial de un grupo. In: MÜLLER, Carol (coord.). **El training del actor**. México: UNAM-INBA, 2007.

MACHADO, Marina Marcondes. O Diário de Bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Revista Sala Preta,** ECA/USP, São Paulo 2002.

MONTEIRO, Gabriela. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. ***ArC*cultura**, v.13, n°23, p.23-34, jul-dez, Universidade Federal de Uberlândia: 2011.

MORAES, Maria Cándida e TORRE, Saturnino de la. Sentipensar bajo la mirada autopoiética o cómo reencantar creativamente la educación. **Creatividad y Sociedad**. Revista de la Asociación

para la Creatividad (ASOCREA), n°2, 2002. ISSN: 1887-7370 (Formato digital) Disponível em: <http://www.waldorfcolombia.org/seccns/Reencantando.pdf>

OSINSKI, Zbigniew. Grotowski traza los caminos del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (1985). **Revista Máscara**, Escenologia, A. C., México, Ano 3, N° 11-12, Janeiro, 1993.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer e a "inquietude de si". In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. **Anais...** . Belo Horizonte: 2008.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta,** ECA/USP, São Paulo, nº 6, 2006.

SHARP, Willoughby. Videoperformance. **Performatus**, Ano 1, n°6, 20, set. 2013. ISSN 2316-8102. Disponível em: http://performatus.net/videoperformance/ Acesso em: 06/11/2013.

SINISTERRA, José Sanchis. El arte del monólogo. **Revista Teatro/Celcit**, Segunda Época, AÑO 17, N°35-36 (ed. Online PDF), Argentina, 2009. ISSN 1851- 023X.

TELLES, Narciso. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memoria. **Revista Urdiment**o N°17, Setembro, 2011. ISSN 1414-5731.

TAYLOR, Diane. Hacia una definición de Performance. **Revista Picadero**. Teatro & Performance, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, AÑO V, N° 15, setembro/outubro/novembro/dezembro:, 2005. Disponível em: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero15.pdf>. Acesso:

Teses e Dissertações

ARAUJO, Antônio. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 2008.

DIP, Nerina Raquel. **Espetáculo Solo**, Fragmentação da Noção de Grupo e Contemporaneidade. ANO. Dissertação Mestrado, Santa Catarina, UDESC, 2005

SILVA, Ipojucan Pereira da. **O teatro essencial de Denise Stoklos**: caminhos para um sistema pessoal de atuação. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 2008.

JANUZELLI, Antônio. **O ofício do ator e o estado das transparências**. 1992. Tese Doutorado São Paulo, ECA/USP 1992.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do Vivido**. Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. 2008. . Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, ECA/USP. São Paulo, 2008.

LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 2008. Tese Doutorado em Teatro Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

PLÁ, Daniel Reis. **Sobre Cavalgar o Vento**. Contribuições da meditação Budista no processo de formação do ator. 2012. Tese Doutorado em Artes. UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2012.

TAKEDA, Cristiane. **Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski**: os caminhos de uma poética teatral. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, ECA/USP. São Paulo, 2008.

TORAL, Consuelo Maldonado. **O grupo de teatro Malayerba e a poética da diferença**. Um exercício de liberdade no coletivo. 2010. Dissertação (Mestrado Artes Cênicas -- Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal de Bahia. Bahia, 2010.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. **Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal**: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria. 2010. Tese Doutorado em Ciências Sociais - EUERJ. Rio de Janeiro, 2010.

OUTROS

BARBA, Eugenio. CARTA de E. Barba para J. Grotowski. , 28/11/1965. Disponível em:

<http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/LETTER_FROM_EB_TO_GROTOWSKI.pdf>

Entrevistas

Artistas pesquisados:

PROTTI, Giancarlo. Entrevistas sobre o processo *solo* de ator. San José, Costa Rica, 28 de abril 2011. Entrevistadora: Tatiana Sobrado. Filmado com câmera Samsung, Digital Cam, SC-D364.

GONZÁLEZ, Oscar. Entrevistas sobre o processo *solo* de ator. San José, Costa Rica, 21 de maio 2011. Entrevistadora: Tatiana Sobrado. Filmado com câmera Samsung, Digital Cam, SC-D364.

LEON, Ofir. Entrevistas sobre o processo *solo* de ator. San José, Costa Rica, 22 de junho 2011. Entrevistadora: Tatiana Sobrado. Filmado com câmera Samsung, Digital Cam, SC-D364.

RODRIGUEZ, Vivian. Entrevistas sobre o processo *solo* de ator. San José, Costa Rica, 28 de junho 2011. Entrevistadora: Tatiana Sobrado. Filmado com câmera Samsung, Digital Cam, SC-D364.

Entrevistas piloto:

VARLEY, Julia. Entrevista sobre o processo *solo* de ator. Brasília, Brasil. 22 de novembro de 2010. Entrevistadora: Tatiana Sobrado. Filmado com câmera Samsung, Digital Cam, SC-D364.

Outros documentos

ALVAREZ, Nathalie. Diários de bordo de processo de criação de *Clavo d'Olor*. (material fotografado e disponibilizado via internet)

ESTADO de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible 2011 (p.71). Disponível em:

<http://educacioncivicamep.files.wordpress.com/2013/04/decimoctavo-informe-estado-de-la-nacic3b3n.pdf>

GONZÁLEZ, Oscar. Diários de bordo de processo de criação de *Renato hace y luego mira em 63'*, folhas soltas, fotografias, desenhos, fotocopias.

LEÓN, Ofir. Desenhos, roteiro de *Clavo d'Olor*, fotografias

PROGRAMA Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible (Costa Rica) Decimoséptimo Informe Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible/ Programa Estado de la Nación.- 17. ed.– San José C.R : El Programa. 2010 430 p. : il, Col. ; 28 cm. (Algunas Colecciones). ISBN 978-9968-806-60-2

PROTTI, Giancarlo. Diários de bordo de processo de criação de *Paparulo in Extremis*. Fotografias.

RODRÍGUEZ, Vivian. Diário de bordo de processo de criação de *Consuela y Agujero*. Fotografias.

SOBRADO, Tatiana. Diários do processo de criação do espetáculo *Última Gota [conexiones]*. (Sete cadernos). San José, Costa Rica: 2007-2010. Fotos e vídeos.

ANEXOS

Roteiro para o técnico da luz. Obra: *Última Gota [conexiones]*

ULTIMA GOTA [CONEXIONES]

ESCÉNICO-VISUAL-SONORO- PERFORMANCE

VIAJE DE LA LUZ

+: implica que esas luces deben entra al mismo tiempo

ACCIONES	TIPO/CAMBIO DE LUZ
• Entra Público • Juego • Formación de bandos y desarrollo de situación	Luz General + luz de recipientes de vidrio + lámpara sobre mesa
Ellos lanzan a Tatiana en la zona del montículo	APAGÓN Entra luz de pies + focos
Ellos buscan en el espacio sus elementos de conexión/instalación Grettel se acerca a la zona de piedras ubicada a la derecha del espectador, lleva la mano hacia abajo (alumbrada por el foco, **cuando esta a punto de tocar las piedras**	Luz general + (luz de recipientes de vidrio+lámpara sobre mesa) + se va luz de pies y focos.
Guacamole (I PARTE)	Luz General+luz de recipientes de vidrio+lámpara sobre mesa
Primera Visión a futuro: Tatiana va a la bolsa de basura, saca las semillas, una semilla rueda. **Cuando Tatiana va hacia la semilla**	Cambio a luz de ficción

Tatiana corre por el espacio, lo rodea, **cuando entra nuevamente al espacio central** Entra Grettel Entra Mariela Entra Cristian	APAGÓN+ Luz de pies Entra foco 1 Foco 2 Foco 3
Tatiana es botada por segunda vez en la zona del montículo, ellos salen Escena de Tatiana con montículo	Entra luz de montículo+se va luz de pies
Entra sonido de peligro	Entra luz de pies+ montículo
Tatiana sale del montículo va hacia la basura Busca en la basura (3 segundos)	Desaparece luz de montículo Sólo luz de pies Entra luz general+ (luz de recipientes de vidrio+lámpara sobre mesa) + se va luz de pies
Guacamole (II PARTE)	Luz General + luz de recipientes de vidrio + lámpara sobre mesa
Segunda Visión a Futuro: Tatiana mete mano en el recipiente de vidrio cuadrado con culantro Mariela, Cristian y Grettel entran y se acomodan bajo las estructuras aéreas	Se va luz general+ solo luz de recipientes de vidrio Espera 3 segundos Entra luz área + luz de pies + queda luz de recipientes de vidrio
Tatiana se acuesta en el piso y **se pone el vaso sobre el abdomen descubierto**	Luz de vaso + luz de recipientes de vidrio (baja intensidad apenas perceptibles)
Mariela, Cristian y Grettel entran y se ubican detrás de ella **Tatiana deja de respirar,** Se cuentas 3 segundos desde que ella dejo de respirar **ellos salen** Se cuentan 2 segundos Cuenta 2 segundos para que ella se levante Tatiana camina hacia la diagonal	Entra luz de atrás sobre ellos (luz de ritual) Se va luz de recipientes Se va luz de ritual APAGON Entra luz de pies
Tatiana se detiene y se ubica adelante, en el extremo	Luz de diagonal + se va luz de pies

derecho del espectador	
Tatiana mete el vaso en el recipiente redondo de vidrio	Luz General **+** se va luz de diagonal
Guacamole III PARTE	Luz General + luz de recipientes de vidrio + lámpara sobre mesa
Tercera Visión a Futuro: Tatiana se limpia semillas de chile sobre la bolsa de basura Se desarrolla la escena Tatiana pone semillas en los pequeñas estructuras del piso, ellos las roban Tatiana mira estructura aérea con hielo va a buscar agua	Luz de ficción Entra luz aérea
Tatiana se agacha cansada y dice texto: *"En el principio…"* Tatiana se moja manos y **mira hacia el montículo** Escena Génesis: Tatiana va al montículo a enterrarse	Baja intensidad de luz de ficción+ luz aérea Entra luz de montículo + se va luz de ficción+ quedan luces aéreas Luz de montículo + luces aéreas
Tatiana dice: *tire unas semillas al **patio*** Entra Cristian Luego Mariela empieza accionar 2 segundos después Luego Grettel (sólo se ven partes de ellos por el momento)	Entra luz de pies + luz de montículo+ luz aérea
Tatiana se ha enterrado completamente y queda acostada en silencio Tatiana dice texto como de recuerdo	Entran especiales de Cristian, Mariela y Grettel + se van luz de pies **+** queda luz de montículo
Tatiana mira al público y pregunta ¿ no ha llovido últimamente?	Entra luz general
Tatiana le reparte guacamole a Mariela, Cristian y Grettel	Se van especiales sobre ellos cuando ella les reparte el guacamole
Se reparte Guacamole al público	Luz general
Se le solicita a la gente escribir sus percepciones de lo sucedido y finalmente se les invita a salir	Luz general Posibilidad: cambio a luz ambiente, vuelta a lo real-cotidiano ¿?

Ficha técnica de *Última Gota [conexiones]*

- Cristian Jiménez [Desde as artes visuais: Enfoque a Instalação]
- Grettel Méndez [Desde as artes cênicas: Enfoque a direção cênica, a dramaturgia e aproximações a *performance*]
- Marco Naranjo [Desde as artes musicais: Enfoque a criação musical-criação de ambientes sonoros]
- Marcia Pereira [Desde a comunicação: Enfoque a produção e a fotografia]
- Mariela Richmond [Desde as artes visuais: Enfoque a imagem gráfica, fotografia e instalação]
- Tatiana Sobrado [Desde as artes cênicas: ideia original. Enfoque a atuação e dramaturgia]

Colaboradores nas últimas semanas do processo:

- Miguel Gutiérrez (desenho da iluminação junto com Grettel Méndez)
- Diego Arias (criação de spot promocional para a web)
- Federico Herrera (colaboração na última etapa da encenação)

Depoimento pessoal de Tatiana Sobrado.

Viernes, 08 de febrero de 2008

Ayer llegó Vivian a mí ensayo…y me motivó a escribir lo que le conté… talvez podría servir…No lo había pensado… talvez sea buena idea….

La vara comenzó con que a mí se me ocurrió hacer una secuencia para entrenar y la hice a base de cosas del flamenco, de Suzuki y otras cosas, todas a base de pies….y luego le pedí a una amiga que viera con que estaba haciendo….en realidad yo estaba con ganas de crear…así que en aquello había entrenamiento pero también un secreto deseo de crear algo…yo tenía un idea mental de lo que estaba haciendo…aunque había empezado con la idea de entrenar… ella lo vio, me hizo algunas observaciones y luego al final me dijo algo así como: conseguite unas semillas de maíz…y yo me quedé "qué le pasa a esta mae, nada que ver..". Claro, no dije nada…pero dentro de mí pensaba que la mae no estaba en nada. Pero claro, la cosa se me quedó en la cabeza…me empezó a dar vueltas y empecé a hacer conexiones…yo estaba en una vara rara desde hace un tiempillo…en la cocina yo lavo, pico y luego tire y tire las semillas al patio… y aquello se me empezó a llenar de árboles de aguacate…en un patio de este tamaño, o sea imposible…pero yo no lo podía evitar …no podía botar aquellas semillas…no solo las de aguacate…las de papaya, las de chile dulce ..todo… me dio por cuidar las semillas y tirarlas a la basura me parecía un pecado.. y eso que no soy pecadora…y claro aquello se me estaba llenando de cosas…los chiles germinaron, la papaya, no sé cuántos aguacates… y luego me empezó una especie de remordimiento…aquello estaba lleno de plantas pero era imposible tener todo eso ahí…mi patio es de este tamaño…los chiles se me llenaron de un honguillo… lástima, ya tenía pequeños chilitos…la papaya empezó a crecer con tanta fuerza pero en un espacio de este tamaño, así, entre dos pocos de cemento….los aguacates me los empecé a llevar al parque pero la cosa no era tan simple…se me morían , había que encontrar la manera de trasplantarlos…seguramente había una manera de hacerlo pero yo no lo sabía…acabo de recordar que antes o simultáneamente me dio por hacer algo parecido a una compostera …era delicioso… en una macetera grande, así larga y baja tenia tierra y todos los días iba recogiendo sobros orgánicos de la cocina , cáscaras de banano, de la papaya, pedazos de tomate , bueno todo lo que iba quedando….lo picaba y lo echaba ahí…lo cubría con un poco de tierra y luego todos los días lo iba moviendo…parecía aquello una sopa…la sensación era muy parecida al cocinar….además lo hacía con una palita, casi una gran cuchara, y eso me daba más esa sensación…me sentía también un poco como una bruja, esas de los calderos.. la cosa es que en algún momento ya no me cabía más nada en ese macetero y decidí sembrar algo ahí…no recuerdo que sembré pero lo que sí recuerdo es que todos retoñaba. Sobre todo las semillas de papaya…querían crecer, papayas y papayas… Al tiempo descubrí que mi vecina tenía en la cochera, ahí en medio del cemento, un chayote…alguna vez han dejado que un chayote empiece a germinar o crecer…se va secando así poco a poco mientras le va saliendo una ramita y aquella cosa va creciendo y va saliendo la enredadera…pues ella tenía un chayote ahí creciendo en medio del cemento..! y no solo eso…ella también tenía, aún tiene, un aguacate en el patio…pero el patio de ella es más pequeño que el mío... un aguacate así…yo todavía tengo dos pero están así…los he podado varias veces y ellos insisten…pero el de ella es como así… y el patio así…ah y en micro zacate del frente le descubrí, en medio de un rinconcito, al lado del cemento una mata de tomate…la mata salió sola, en un lugar incomodísimo... y ella cuidándola… Luego, descubrí donde mi mama otra cosa. Ella tiene en la cocina una repisa sobre la pila de lavar platos, tiene un espejo ahí

también, no sé para qué, la cosa es que en esa repisa descubrí una cajita, de esas de mantequilla o algo así…con tierra y con un montón, montones, montones, así chiquitos chiles….una pelota de matitas de chile dulce…ahí ni una planta podía vivir y ella tenía ese montón…

Entonces me acordé que cuando no tenía a Mar yo tenía un montón de matitas…así un montón…pero cuando ella nació todas se fueron muriendo poco a poco…el patio se me lleno de un cementerio de macetas…ahora tengo otra vez plantas, no un montón pero tengo…ahí hay algo…es como una necesidad…porque yo me pregunte un día, porque yo no investigo como se siembra por ejemplo el chile o el aguacate…entro a Internet, busco la información, le pregunto a alguien que sepa y ya, pero no…es que la cosa no es así…la cosa viene de adentro, no de la cabeza…es un impulso, es algo como primario, … y no es que solo tiraba las semillas…además yo me extasiaba viéndolas germinar …yo las cuido, las observo, me maravillan…hasta le tome una foto a una…bueno eso fue más científico, según yo le iba a tomar varias fotos, para registrar el proceso de crecimiento…al final no lo hice pero tampoco la mata está funcionando…eso es otra. Resulta que cuando yo solo tiro las semillas estas crecen como si nada, yo no hago ningún esfuerzo…las tiro y ya…pero cuando intenté organizarme un poco…porque ya era mucho eso de que crecieran y crecieran aguacates y luego se me morían al pasarlos… la cosa no funciono…coloque las semillas de aguacate en bolsas y en macetas pequeñas tratando de reproducir la manera en que las había tirado antes en la tierra y la cosa no funciono…todavía están ahí…y no sé ni porque las dejo si ya sé que no van a funcionar. Luego compré unas semillas de tomate…así en paquetito todas tuyu…sembré, germinaron un montón…empecé a seleccionarlas según su aparente fuerza y ahora resulta que las dos que quedan, la maceta no es grande, están como varadas…tanto paquetitos de no sé dónde y total para nada…

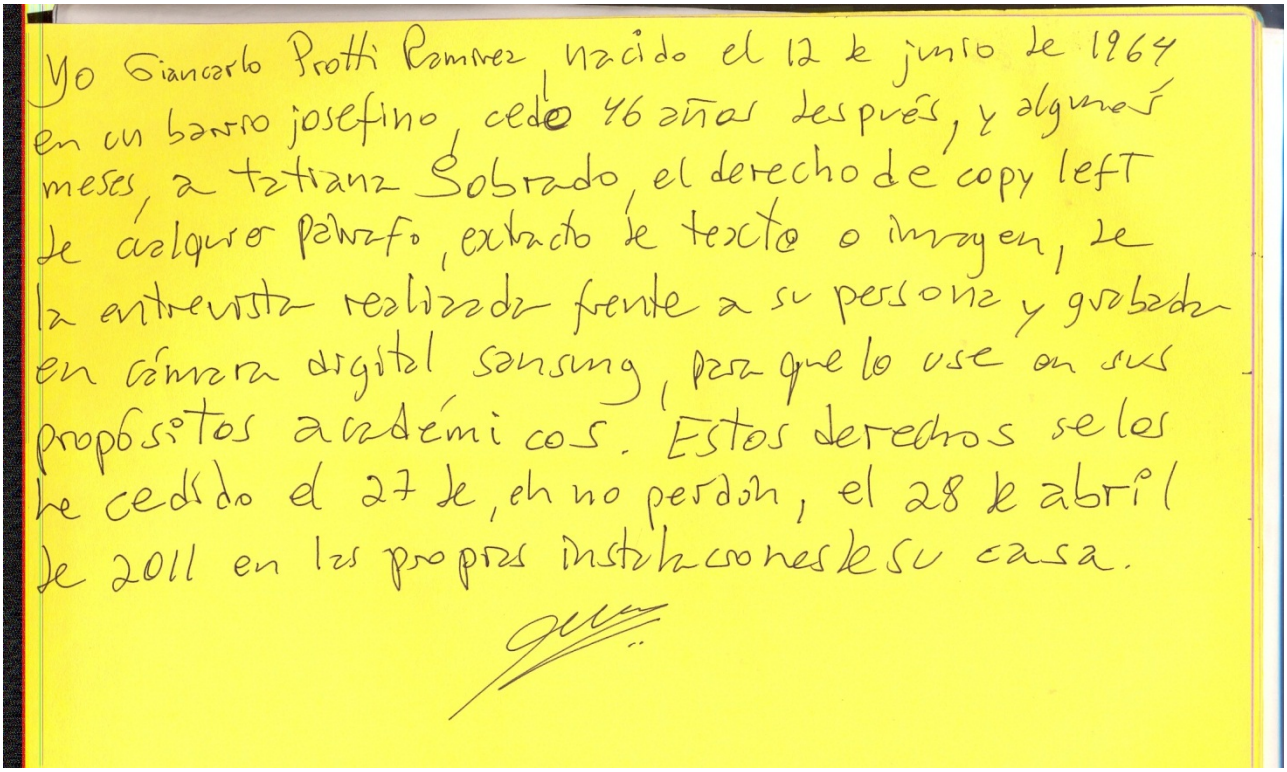
Y bueno, la vara es que lo intenté y probé con una semilla, pero de aguacate…que era con lo que estaba más conectada, además de que me encanta…y empecé a ver que había mucha conexión… yo

Yo ya decidí no tener más hijos, porque ya no quiero más, pero al mismo tiempo eso me causa dolor…renunciar a algo porque quiero pero al mismo tiempo es renunciar a algo que aún es posible…que es lindo… y todo eso está conectado con mi momento de vida y duele…aquí está todo y yo estoy diciendo que no… y aquí, trabajando me ha dolido, me he pegado mis lloraditas, luego me tengo que decir ya, Tatiana hoy voy a hacer otra cosa, no viniste a aquí a llorar…pero ha sido doloroso…y estar aquí sola, buscando y buscando …

Yo lo decido porque quiero, es duro, me golpea…lo siento aquí, pero yo decido. Quiero hacer cosas y tengo otros planes y tengo 44 años…pero yo decido… pero cuando miro alrededor y veo lo que estamos haciendo…interrumpiendo, matando la vida porque sí…destruyendo todo…para mí, la sola la palabra ilegal no tiene ninguna relación con una semilla….son cosas diferentes, nada que ver una con otra…. No tengo palabras para expresar el nivel de “absurdez” que me parece todo esto…

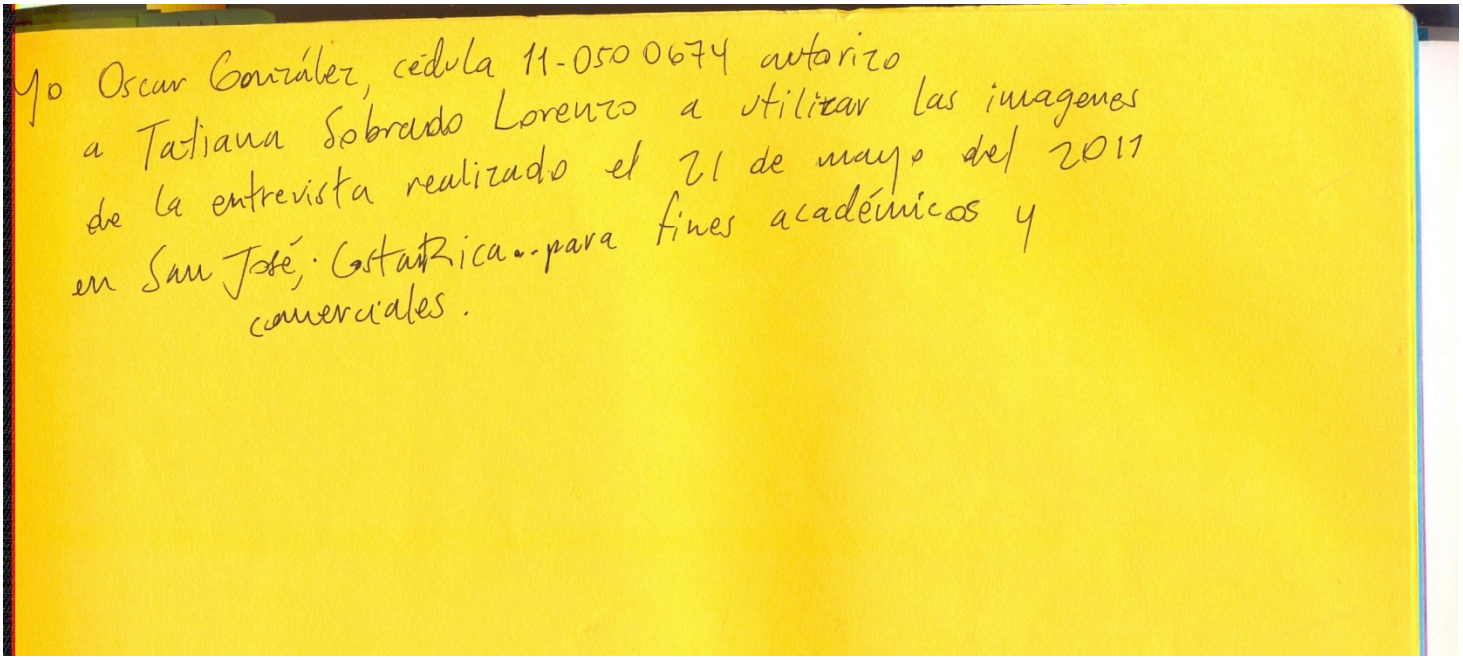
Supongo que es una necesidad que tenemos las mujeres…o algunas… Vieron la película Los hijos del hombre? Ningún futuro, es ahora, ¿Cuál es la diferencia entre las jaulas donde están los inmigrantes ilegales y los espacios donde tienen a los africanos en las canarias…en el fondo ninguna…y eso de que las mujeres ya no quedan embarazadas y resulta que ahora están inventando no sé qué pastilla, ya la inventaron, para evitar tener la regla…¿cuál es la diferencia con la película? Y leyeron el último libro de Contreras? Cantos de las guerras preventivas…es lo mismo…

Autorização de Giancarlo Protti para utilizar seus depoimentos coletados em entrevista em 28 de abril de 2011.



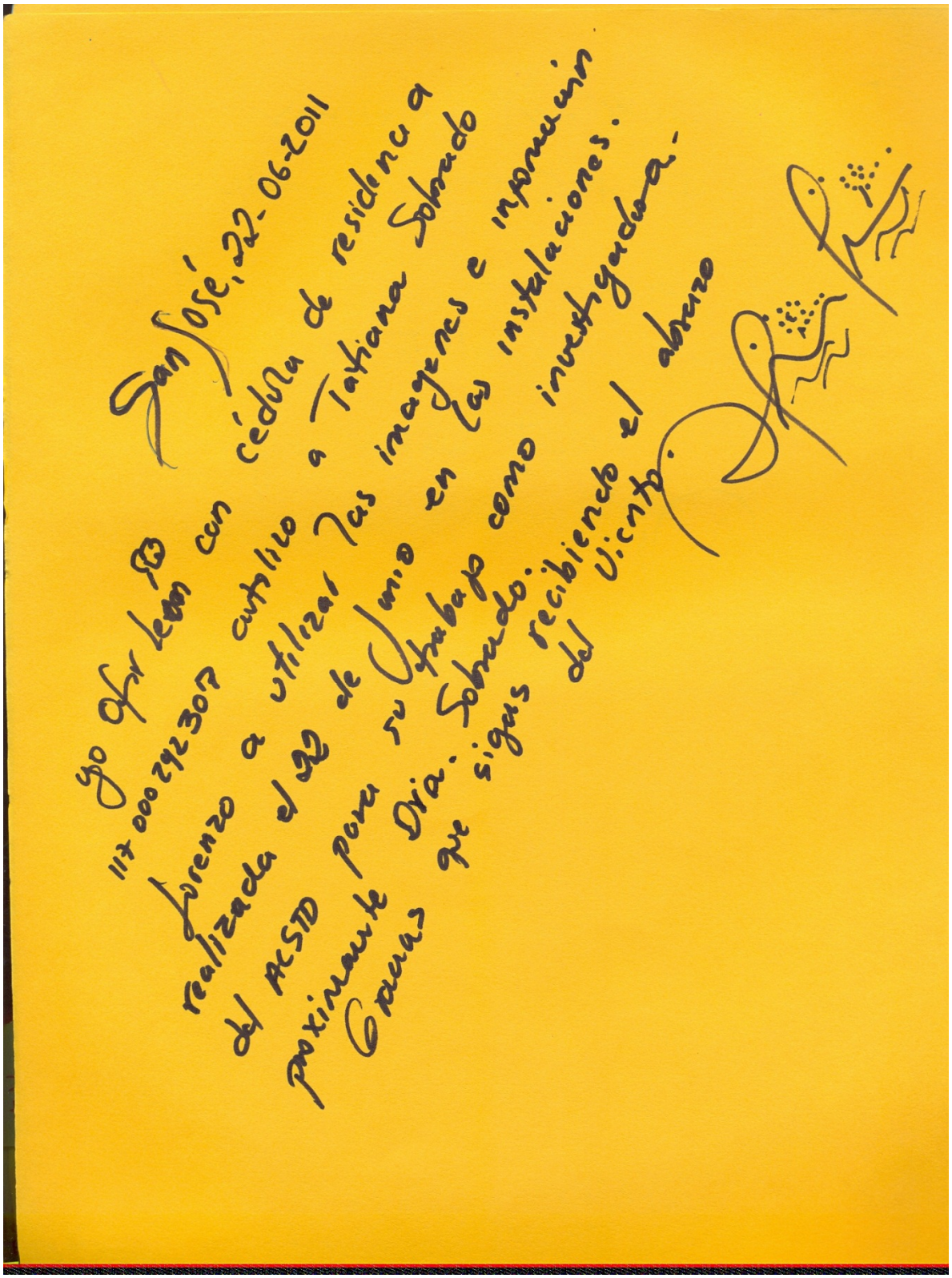
Yo Giancarlo Protti Ramirez, nacido el 12 de junio de 1964 en un barrio josefino, cedo 46 años después, y algunos meses, a Tatiana Sobrado, el derecho de copy left de cualquier párrafo, extracto de texto o imagen, de la entrevista realizada frente a su persona y grabada en cámara digital sansung, para que lo use en sus propósitos académicos. Estos derechos se los he cedido el 27 de, en no perdón, el 28 de abril de 2011 en las propias instalaciones de su casa.

Autorização de Oscar González para utilizar seus depoimentos coletados em entrevista em 21 de maio de 2011



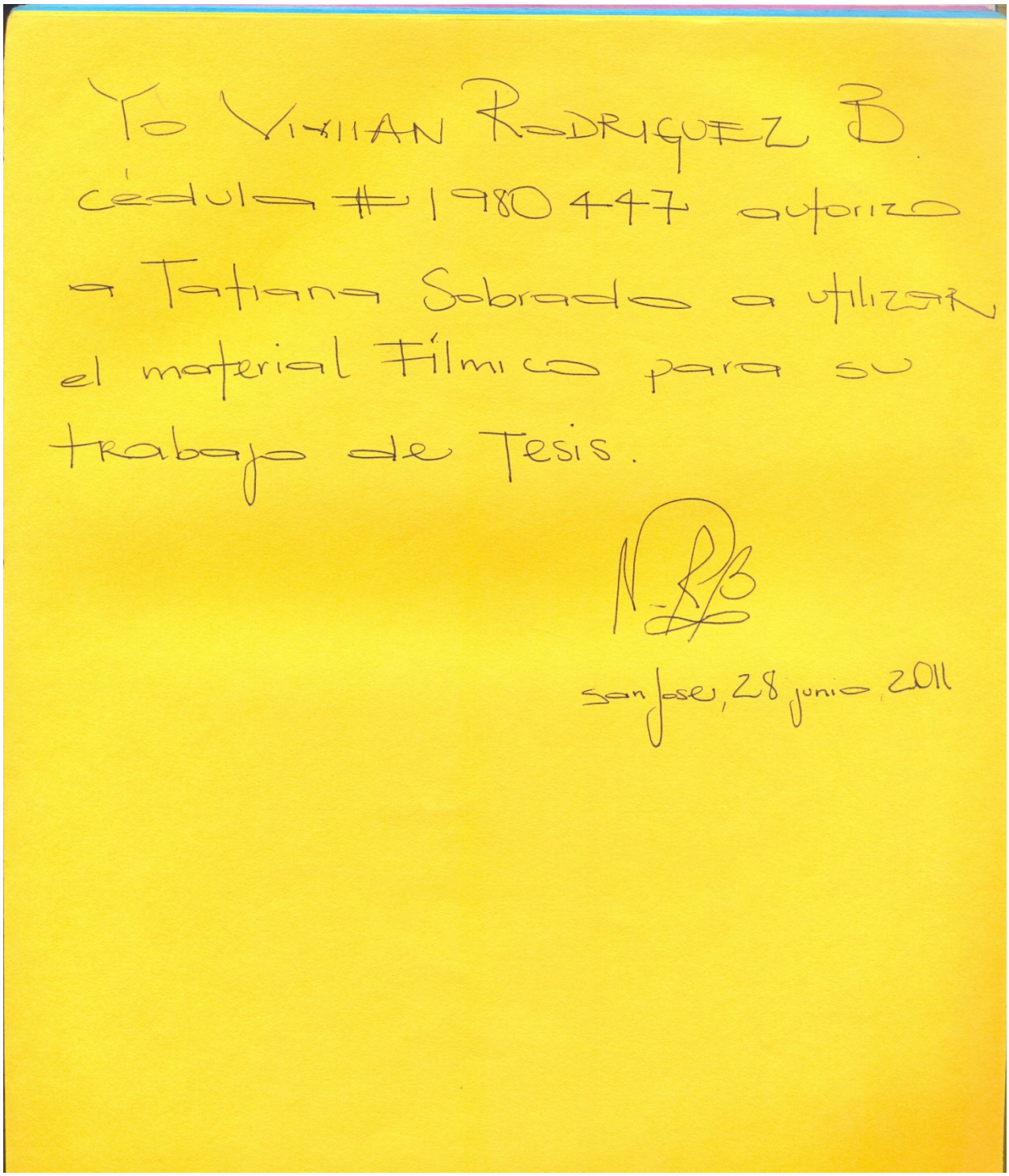
Yo Oscar González, cédula 11-050 0674 autorizo
a Tatiana Sobrado Lorenzo a utilizar las imagenes
de la entrevista realizado el 21 de mayo del 2011
en San José, Costa Rica para fines académicos y
comerciales.

Autorização de Ofirl León para utilizar seus depoimentos coletados em entrevista em 22 de junho de 2011



Yo Ofir León con cédula de residencia
117000242307 autorizo a Tatiana Sobrado
Lorenzo a utilizar las imagenes e impresión
realizada el 22 de Junio en las instalaciones.
del ACSTD para su trabajo como investigadora.
proximamente Dia. Sobrado.
Gracias que siguas recibiendo el abrazo
del Vicente.

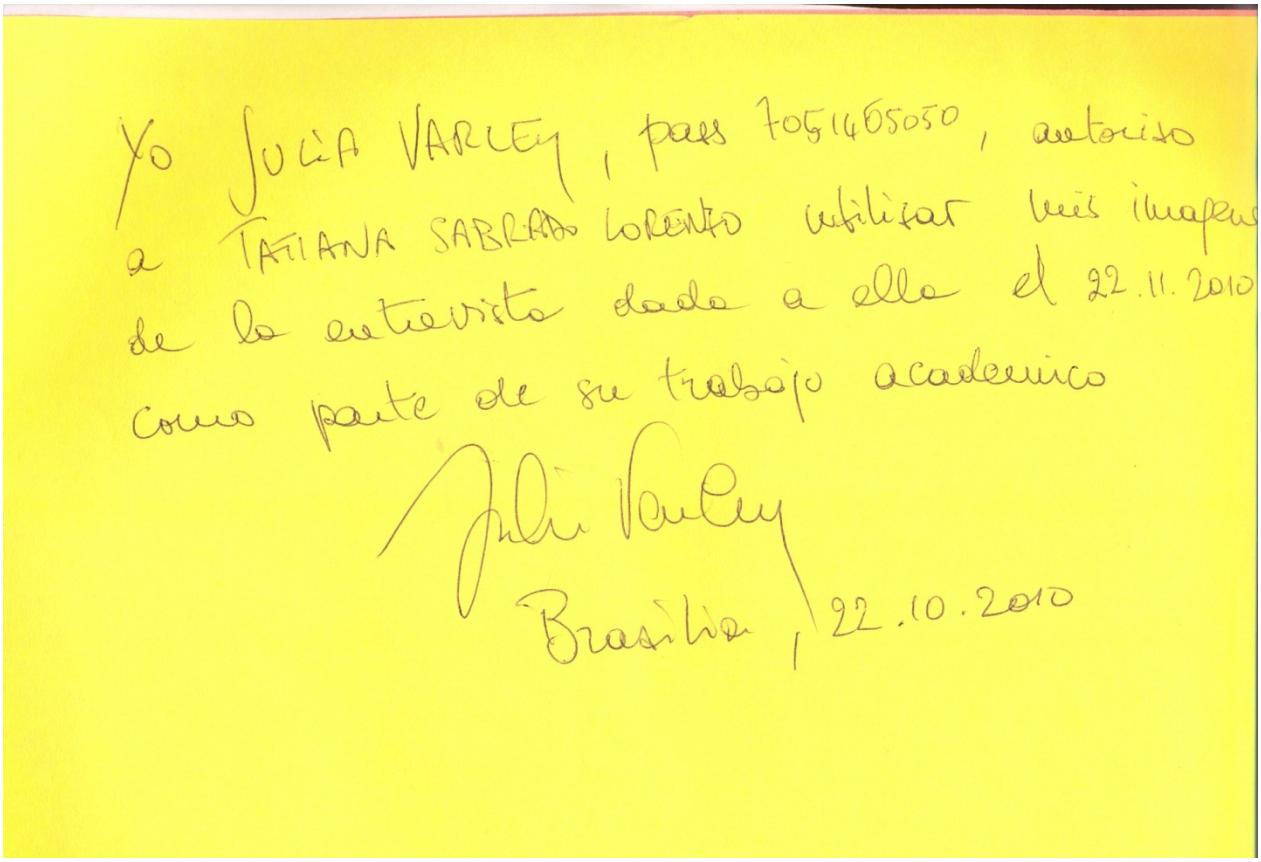
Autorização de Vivian Rodríguez para utilizar seus depoimentos coletados em entrevista em 28 de junho de 2011



Yo Vivian Rodriguez B.
cédula # 1980447 autorizo
a Tatiana Sobrado a utilizar
el material Fílmico para su
trabajo de Tesis.

San Jose, 28 junio 2011

Autorização de Julia Varley para utilizar seus depoimentos coletados em entrevista em 22 de novembro de 2010



Yo JULIA VARLEY, pass 705145050, autorizo a TATIANA SABRAO LORENTO utilizar mis imagenes de la entrevista dada a ella el 22.11.2010 como parte de su trabajo academico

Julia Varley

Brasilia, 22.10.2010