IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA

MASCARAMENTO ESPACIAL:
um processo criativo envolvendo a espacialidade
corporal do ator

São Paulo
2015

IPOJUCAN PEREIRA DA SILVA

MASCARAMENTO ESPACIAL:
um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo
2015

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Ipojucan Pereira

Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a
espacialidade corporal do ator / Ipojucan Pereira Silva. --
São Paulo: I. Silva, 2015.
222 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Felisberto Sabino Costa
Bibliografia

1. Mascaramento 2. Espacialidade 3. Corpo 4. Atuação I.
Costa, Felisberto Sabino II. Título.

CDD 21.ed. - 792

SILVA, I. P. **Mascaramento Espacial**: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos artistas que, assim como eu, estão sempre em busca
do seu próprio caminho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Orientador Felisberto Sabino da Costa, braço amigo de todas as etapas deste trabalho e presença fundamental para o desenvolvimento desse trabalho.

Aos professores Dr. Armando Sérgio da Silva e Dr. Eduardo Tessari Coutinho, de demais colegas do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA), pela colaboração e acolhida sempre generosa às demandas da pesquisa.

Aos professores Dr. Marcelo Denny e Dr. Marcos Bulhões Martins, pelos caminhos indicados nos momentos de indecisão.

Aos atores Elisandra Fábio, Fabiana Monsalú, Jorge Balbys, Nina Escudeiro, Rudson Marcello e Vânia Terra pela inestimável contribuição nos laboratórios de criação.

Aos alunos do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, da Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica e da Oficina A Espacialidade Como Matriz Geradora de Partituras Cênicas de Mogi das Cruzes, pela disponibilidade e pela troca de saberes.

À equipe cenotécnica do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pelas importantes contribuições e soluções aos projetos das estruturas dinâmicas.

Aos amigos pela força e pela vibração em relação a esta jornada.

À Escola de Comunicações e Artes, por conceder a oportunidade de realização dessa pesquisa de doutorado.

RESUMO

SILVA, I. P. Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator. 2015. 222 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A pesquisa apresenta as etapas de um processo de criação no qual a espacialidade corporal do ator lhe serve de mascaramento. Utiliza uma série progressiva de laboratórios que investigam o trânsito entre espaço e performatividade, a partir de estruturas plástico-arquitetônicas empregadas como máscaras espaciais. Organiza os resultados em partituras cênicas, tratadas como mascaramentos responsáveis por uma qualidade psicofísica diferenciada. Aponta como principais resultados: a dinâmica do corpo como princípio que anima e ativa o espaço; a disponibilidade para atuar e ser atuado pelo ambiente; o emprego da espacialidade corporal na criação cênica. Conclui que a composição de partituras em perspectiva de mascaramento espacial pode servir de base à escritura cênica.

Palavras-chave: Mascaramento. Espacialidade. Corpo. Atuação.

ABSTRACT

SILVA, I. P. Spatial Masking: a creative process involving bodily spatiality of the actor. 2015. 222 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The research presents the steps of a creation process in which the actor's body spatiality serves them as a masking. It uses a progressive series of laboratories investigating the transit between space and performativity, from plastic-architectural structures used as spatial masks. It organizes the results in scenic scores, treated as masking which are responsible for a distinct psychophysical quality. It indicates that the main results: the dynamics of the body as a principle that animates and activates the space; the ability to act and be acted by the environment; the use of body spatiality in the scenic creation. It concludes that the composition of scores in spatial masking perspective can be the basis for a scenic scripture.

Key-words: Masking. Spatiality. Body. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Edward Gordon Craig: biombos móveis para a encenação de <i>Hamlet</i>	27
Figura 2 -	Adolphe Appia: cenário para <i>As Traquínias</i>	28
Figura 3 -	Oskar Schelemmer: <i>Dança do Espaço</i>	32
Figura 4 -	Oskar Schlemmer: <i>Figura no Espaço com Geometria Plana e Delineações Espaciais</i>	33
Figura 5 -	Alunos do Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) manipulando estruturas portáteis	38
Figura 6 -	Máscaras expressivas em seu “estado-objeto”	47
Figura 7 -	Personagens a partir da máscara expressiva	48
Figura 8 -	Alunos do Laboratório do estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq usando máscaras dinâmicas	49
Figura 9 -	Improvisação com a máscara dinâmica: alunos de graduação da disciplina Teatro de Animação I	51
Figura 10 -	Apresentação com máscaras dinâmicas: alunos de graduação da disciplina Teatro de Animação I	52
Figura 11 -	Atores no processo de vestir a máscara neutra	55
Figura 12 -	Estados da máscara neutra	56
Figura 13 -	Manipulação da máscara dinâmica	58
Figura 14 -	Preparação com a máscara larvária	59
Figura 15 -	Preparação com a máscara neutra	60
Figura 16 -	Versão final para as máscaras dinâmicas	61
Figura 17 -	Oskar Schlemmer: <i>Dança dos Bastões</i>	62
Figura 18 -	Mascaramento com bastões	63
Figura 19 -	Georges Braque: <i>Mulher com Violão</i>	69
Figura 20 -	Piet Mondrian: <i>Composição com vermelho, amarelo, azul e preto</i>	69
Figura 21 -	Max Bill: <i>Fita Infinita</i>	71
Figura 22 -	Richard Long: <i>A Line by Walkig</i>	79
Figura 23 -	Robert Smithson: <i>Partially Buried Woodshed</i>	79
Figura 24 -	Robert Morris: <i>Untitled</i>	79
Figura 25 -	Lygia Clark: <i>Bicho</i>	81
Figura 26 -	Bruce Nauman: <i>Corredor</i>	85
Figura 27 -	Robert Morris: <i>Labirinto</i>	85
Figura 28 -	Richard Serra: <i>Desvio</i>	85
Figura 29 -	Robert Smithson: <i>Quebra-mar Espiral</i>	85
Figura 30 -	Vsevolod Meyerhold: <i>O Corno Magnífico</i>	86

Figura 31 -	Espacialidade estática composta por elementos em papel	90
Figura 32 -	Espacialidade estática composta por massas sólidas	90
Figura 33 -	Atores em deslocamento focado na percepção háptica	94
Figura 34 -	Atores em deslocamento exercitando foco e campo visual, e presença do outro no espaço	99
Figura 35 -	Atores em deslocamento exercitando a presença como arquitetura	101
Figura 36 -	Atores improvisando sobre a dinâmica criada pelos corpos presentes no espaço	102
Figura 37 -	Mascaramentos com placas de papelão	104
Figura 38 -	Mascaramento com plano-máscara	106
Figura 39 -	Atores manipulando estruturas cinéticas de pequenas dimensões	109
Figura 40 -	Atores manipulando estruturas cinéticas em escala real	110
Figura 41 -	<i>Arquitetura Fantástica</i> : versão gigante do projeto de Lygia Clark	111
Figura 42 -	Atores manipulando estruturas cinéticas de dimensões arquitetônicas	113
Figura 43 -	Atores manipulando em grupo um estrutura cinética de dimensões arquitetônicas	115
Figura 44 -	Partitura de ações para o <i>Experimento Nº 1</i>	125
Figura 45 -	Lista de ações de deslocamento pelo espaço de Francesco Careri	130
Figura 46 -	Richard Serra: <i>Lista de Verbos</i>	131
Figura 47 -	Partitura de deslocamento	135
Figura 48 -	Planos cardinais que dividem a massa do corpo em três dimensões	137
Figura 49 -	Estudo das direções assumidas pelos membros e partes dos corpos escultóricos no espaço	139
Figura 50 -	Estudo das direções dos corpos escultóricos por meio da fisicalidade....	140
Figura 51 -	Ator executando a partitura cênica como mascaramento I	146
Figura 52 -	Ator executando a partitura cênica como mascaramento II	151
Figura 53 -	Robert Irwin: <i>Black Line Volume</i>	154
Figura 54 -	Espacialidade cênica de <i>(Um) Hamlet – Experimento n. 2</i>	155
Figura 55 -	Apresentação de <i>(Um) Hamlet – Experimento n. 2</i>	157
Figura 56 -	Notação da partitura cênica do <i>Monólogo aos Atores</i>	161
Figura 57 -	Triângulo e Quadrado em passeio pelo toro plano	165
Figura 58 -	Montagem dos recortes de texto sobre o toro plano	166
Figura 59 -	Diagrama plano do toro bidimensional	167
Figura 60 -	Reviramento do toro bidimensional	168
Figura 61 -	Operação de corte e cola: conexão de dois toros formando um bitoro	169
Figura 62 -	Enlaçamento de toros bidimensionais	169
Figura 63 -	Construção da faixa de Möbius	171

Figura 64 -	Modelos de construção de uma faixa de Möbius	171
Figura 65 -	<i>Hamlet: Cartografia 1.0 – espaços e representações</i>	174
Figura 66 -	“Mapa de ações”	177
Figura 67 -	“Mapa de deslocamentos”	177
Figura 68 -	Jogo com a máscara neutra e notação de ações e deslocamentos	179
Figura 69 -	Jogo improvisado a partir das notações nos mapas de ações e de deslocamentos	180
Figura 70 -	Leitura dramatizada com o uso de objetos topológicos	183
Figura 71 -	Confecção do “objeto-ação”	185
Figura 72 -	O “objeto-ação” no formato do toro bidimensional	186
Figura 73 -	Improvisação com o “objeto-ação” e a espacialidade cênica	187
Figura 74 -	“Objeto-partitura”	188
Figura 75 -	Improvisação com o “objeto-partitura”	189
Figura 76 -	Sistema de difusão sonora quadrifônica	192
Figura 77 -	<i>The Hydra Loudspeaker Orchestra</i>	193
Figura 78 -	Improvisação a partir de paisagens sonoras	195
Figura 79 -	Robert Wilson: <i>Quartett</i>	199
Figura 80 -	<i>(Um) Hamlet - Experimento n. 3: primeiro bloco</i>	200
Figura 81 -	<i>(Um) Hamlet - Experimento n. 3: intermezzo</i>	201
Figura 82 -	Robert Wilson: <i>Voom Portraits</i>	202
Figura 83 -	<i>(Um) Hamlet - Experimento n. 3: segundo bloco</i>	205

SUMÁRIO

1. Introdução	14
2. A máscara dinâmica: diálogos entre o corpo e o espaço.....	25
2.1. O recurso do mascaramento na fisicalização do espaço.....	25
2.2. O Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq: o papel do movimento na criação do espaço	34
2.3. As Bases para o Trabalho com Máscaras Dinâmicas	40
2.3.1 Os Estados da Máscara Neutra e a Geometria da Máscara Expressiva.....	43
2.3.2 Princípios Gerais da Máscara Dinâmica	49
2.4. Laboratórios de Mascaramento Espacial I: explorações da espacialidade corporal por meio de máscaras dinâmicas.....	53
2.4.1 A Espacialidade Corporal Sob o Prisma da Máscara Dinâmica	57
3. A espacialidade-máscara	66
3.1. Espaço Geométrico e Espaço Orgânico	66
3.1.1 Espaço encerrado: trânsito entre arquitetura e escultura	74
3.1.2 Bichos: as estruturas orgânicas de Lygia Clark	80
3.2. Laboratórios de Mascaramento Espacial II: investigação de Procedimentos a partir da espacialidade-máscara	84
3.2.1 A espacialidade estática como dispositivo	87
3.2.2 O trabalho corporal para a ativação do dispositivo	93
3.2.3 O plano: a experiência de uma corporalidade cubista	103
3.2.4 Estruturas cinéticas: experiência em tempo-espço orgânico	108
4. A partitura como mascaramento	116
4.1. A partitura de ação: estrutura geradora da espacialidade corporal	116
4.2. Laboratório de mascaramento espacial III: a criação do Experimento n. 1 a partir da Corêutica de Laban.....	122
4.3. Laboratório de Mascaramento Espacial IV: processo de criação de (Um) Hamlet - Experimento n. 2	128
4.3.1 Partitura de deslocamento	130
4.3.2 Partitura de gestos	136
4.3.3 Mascaramento como partitura	142
4.3.4 Composição de ambiência: camadas de sonoridades, falas e Elementos cênicos	147
4.3.5 Ambiente cênico: o espaço vazio como moldura	152

5. (Um) hamlet – experimento n. 3: a construção de um topos cênico.....	159
5.1. O Texto e a Espacialidade Corporal do Ator	159
5.2. Laboratório de Mascaramento Espacial V: o processo de criação de (Um)	
Hamlet - Experimento n. 3	163
5.2.1 Leitura espacial do texto	163
5.2.2 Atenção cartográfica	172
5.2.3 Estrutura dramática dinâmica	181
5.2.4 Paisagens Sonoras	189
5.2.5 A Encenação ou Fluxo Constante de Dobras de Espacialidades.....	196
6. Conclusão	207
Referências bibliográficas	212

1. Introdução

A pesquisa de doutorado: Mascaramento espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator – é a evolução de uma longa jornada artística de investigação, exploração e ampliação do princípio do mascaramento como ferramenta de criação para o intérprete; tem suas raízes logo após a conclusão dos meus estudos de graduação, quando, premidos pela necessidade de construir um espaço de trabalho e pesquisa teatrais – fundei em maio de 1997 o Grupo Teatral Isla Madrasta, em atividade até os dias atuais. A linha de pesquisa do grupo iniciou como uma proposição artística abrangendo duas vertentes: o cruzamento de linguagens que fazem uso de uma maior plasticidade física e vocal do intérprete, tais como *Clown*, *Commedia dell'Arte*, Mímica e Teatro de Animação; e o uso de “objetos inanimados” (máscaras, figurinos, bonecos etc.) para mediar a composição de personas e dinamizar a presença cênica do ator diante do espectador.

Naquela época, o grupo tinha dois eixos de pesquisa: o ator em sua própria “fiscalidade” e o ator com o “objeto inanimado”, outra “fiscalidade”. Era uma busca por um estado de relaxamento e concentração no qual o intérprete se colocava como observador de si mesmo, que cede aos impulsos e não premedita as próprias ações, permitindo que o objeto atue como o seu mestre e encontre por meio do seu corpo uma livre expressão. Como consequência, era possível introduzir estímulos de qualquer ordem – ritmos, objetos, personagens etc. – que o ator seria capaz de observar tanto as suas reações físicas quanto perceber a qualidade das ações. A partir disso se buscou também o estado de improvisação constate da máscara, no qual é dado somente um *start* inicial sem se saber o que vai acontecer dali para frente.

Investigávamos uma espécie de estado “energético inicial”, que poderia ser chamado de ponto zero, ou neutro, ou ponto de concentração, que geraria uma presença dilatada responsável pelas ações e pelos movimentos. A partir do silêncio e da imobilidade, provocava-se a expansão da consciência para a pele, a percepção do movimento orgânico da respiração, do movimento dos ritmos do corpo. Foi nesse processo que surgiu o germe inicial de um pensamento que viria a extrapolar o trabalho desenvolvido até então com um tipo de máscara mais tradicional – de cunho

antropomórfico e restrita ao rosto – para a ideia do mascaramento, relativo às trocas e fluxos com o ambiente¹, a partir dos elementos de cena tais como cenários, iluminação e sonoplastia.

Quando optei por retomar meus estudos acadêmicos, na pós-graduação em 2005, estava decidido em dar continuidade à essa exploração da linguagem da forma e do movimento por meio de máscaras e objetos, objetivando instrumentalizar melhor os atores no uso de seu potencial técnico. O ponto de partida para a pesquisa seria verificar se interpretar é modificar o estado de energia através do movimento, ao se considerar que o ator é o manipulador das energias latentes da cena (dos bonecos, das máscaras, dos objetos, do espaço, das formas).

Nessa investigação, pretendia-se explorar a conscientização do ator nas transformações da sua corporeidade quando de uma abordagem interpretativa pelo viés da animação, já que o que estava em jogo era tanto uma tomada de consciência de como as operações e associações entre músculos e ossos conectam o centro do corpo à sua periferia, como também, o vínculo existente entre o centro de gravitação do objeto e sua superfície, entre as suas relações físicas internas e a sua existência no mundo, entre os seus sistemas de sustentação e forças e as relações com o espaço externo circundante. Animar significava primeiramente captar tal potencialidade, para em seguida provocar uma transformação de energia (quando da conexão do vivo com o inanimado), e finalmente promover a dinamização das energias do ator, a serem irradiadas através do corpo pelo movimento.

Contudo, antes mesmo de inscrever um projeto no programa de pós-graduação, esta abordagem, que eu poderia chamar de “pré-histórica”², evoluiu do interesse pelos processos de atuação causados pela modificação do estado de energia do ator por meio da máscara e do movimento, para os processos de atuação do *performer*, por meio de construção de personas³ responsáveis pela mediação e dinamização de sua presença cênica. Desse amplo universo foi feito um recorte para o trabalho da *performer* brasileira Denise Stoklos, resultando assim no projeto definitivo e tema da minha dissertação de mestrado: *O Teatro Essencial de Denise*

¹ O sentido de ambiente empregado nessa pesquisa está relacionado ao conceito de ambiência, principalmente como utilizado no âmbito da arquitetura, segundo o Dicionário Aurélio: “O espaço, arquitetonicamente organizado e animado, que constitui um meio físico e, ao mesmo tempo, meio estético, ou psicológico, especialmente preparado para o exercício de atividades humanas” (FERREIRA, 1999, p. 117).

² Apesar de não ter sido levada adiante como pesquisa de mestrado, essas questões ganharam um certo aprofundamento no artigo *Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira*.

³ Para Renato Cohen (1989) a persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico e a personagem diz respeito a algo mais referencial. Segundo ele o trabalho com a persona se dá geralmente pela forma, de fora para dentro, a partir da postura, da energia.

Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação. Tal escolha envolveu alguns quesitos importantes: o fato dos espetáculos serem solos e basearem-se na utilização de um mínimo de elementos cênicos e na exploração máxima do corpo e da voz do *performer* essencial – assim denominado o atuante no Teatro Essencial – e das suas afirmações de que o *performer* essencial não lida com personagens e sim com personas que o auxiliam na presentificação de um estado cênico.

Após a defesa da dissertação em 2008 retomei o trabalho artístico com Grupo Teatral Isla Madrastra. Ainda na esteira dos frutos advindos dos anos de pesquisa de pós-graduação, nesse momento se desdobraram algumas das investigações, sobretudo quanto à relação entre atuação performática, desenvolvida no mestrado, e os questionamentos sobre o mascaramento, presentes já no começo da minha trajetória artística. Os espetáculos produzidos naquela ocasião traziam como proposta de encenação um trabalho cênico feito com poucos de recursos espetaculares e apoiado ao máximo na fisicidade do ator, sendo que esse ainda necessitava jogar com um cenário moldável e que oferecia possibilidades de manipulação quase que infinitas, exigindo dessa maneira um trabalho corporal de grande flexibilidade.

Assim como nos processos tradicionais de uso da máscara, o pensamento que despontava nessas encenações era de que as projeções do espaço cênico sobre o corpo do atuante poderiam vir a instaurar outra ideia acerca do mascaramento, como uma ferramenta de trabalho que ampliasse a plasticidade corporal do ator. O conceito que Francisco Javier (1998) tem sobre a espacialidade da cena, como a primeira realidade sensível a partir da qual se constroem todos os signos do espetáculo, nos auxiliou nessa reflexão da ambientação cênica como um princípio norteador do processo de criação a partir do espaço, tornando-o a matéria prima na qual o artista esculpe as suas ideias e emoções, e imbricando dessa maneira a relação corpo/movimento/ambiente no ato criativo.

Mas, como o atuante pode se valer desse pensamento sobre o espaço e a atuação num processo criativo? Como esse ator desenvolve rotinas de trabalho para alcançar essa competência? Com o intuito de investigar e desenvolver um trabalho de pesquisa que abordasse essas questões, sobretudo quanto ao funcionamento da ambientação cênica não como cenografia, mas como um dispositivo para os processos e criação do ator, dei início no ano de 2011 a esta tese de doutorado *Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade*

corporal do ator, que se propõe uma investigação teórico-prática de conceitos ligados ao espaço como forma de operacionalizá-los num processo criativo.

Além da presença e importância que as caracterizam em várias esferas artísticas, definições relacionados ao espaço se afiguram em vários outros campos de estudo que envolvem inúmeras áreas do conhecimento humano, tais como a geografia, a antropologia, a psicologia etc. Nas reflexões do filósofo Henri Lefebvre, no livro *The Production of Space* (1991), a respeito da ubiquidade das conceituações sobre o espaço, considera-se esse fato como decorrente da organização política e econômica da sociedade humana ao longo dos séculos. Dentre os vários exemplos, ele observa que historicamente, até recentemente, “a palavra ‘espaço’ tinha um significado estritamente geométrico: a ideia evocada era somente a de uma área vazia [...], e o sentimento geral era que o conceito de espaço era, em última análise, um conceito matemático⁴” (LEFEBVRE, 1991, p. 01, tradução nossa⁵).

A linguagem matemática foi usada para inventar, discriminar e classificar, da maneira mais precisa possível, uma série de espaços – “não-Euclidianos, curvos, x-dimensionais (mesmo espaços com infinitas dimensões), configuradores, abstratos, topológicos (definidos por deformação ou transformação) etc.”⁶ (LEFEBVRE, 1991, p. 02). Porém, esse assenhoreamento do campo matemático como detentor da propriedade científica sobre o conceito, rende uma dívida à tradição filosófica, que testemunhou a emancipação gradual das ciências em geral, inclusive da matemática. Em nosso cotidiano, no uso corriqueiro com que lidamos com esse conceito, fica bem clara essa compreensão geométrica do espaço, em geral, nos referimos ao mundo circundante por meio da ideia de área, volume, intervalo, distância entre limites determinados, ou seja, a ausência ou o lugar que pode ser ocupado por algo. Contudo, a ciência se reporta à experiência vivida e percebida de mundo pelo homem, como nos diz Lefebvre, numa observação fenomenológica pertinente.

Finito ou Infinito, relativo ou absoluto, mental ou sensível, receptáculo ou construção – e tantas outras abordagens possíveis –, resulta na dúvida de qual desses caminhos seria o mais

⁴ “[...] the word 'space' had a strictly geometrical meaning: the idea it evoked was simply that of an empty area [...] and the general feeling was that the concept of space was ultimately a mathematical one”.

⁵ Todas as traduções dos textos em língua estrangeira, citados na tese de doutorado, foram realizadas pelo autor. Dessa maneira, a partir desse momento não será mais referenciada a autoria da tradução dos textos citados. Apenas constará em nota de rodapé o texto citado na língua original.

⁶ “[...] non-Euclidean spaces, curved spaces, x-dimensional spaces (even spaces with an infinity of dimensions), spaces of configuration, abstract spaces, spaces defined by deformation or transformation, by a topology, and so on”.

apropriado como eixo conceitual para uma pesquisa que se propões a investigar o mascaramento espacial. Uma das pistas que surgiu durante o percurso investigativo veio, por exemplo, da obra *A Reinvenção do Espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*, do geógrafo Douglas Santos:

Uma parte considerável da arte ocidental vai transitar em torno das questões de cunho topológico. De certa maneira pode-se afirmar que, muito além da chamada “literatura científica”, as transformações na leitura socialmente construída do significado de espaço (e tempo) reverberam nas artes plásticas, na música e na literatura em geral (SANTOS, 2002, p. 26).

A construção do discurso geográfico antecede a história como ciência, segundo o que se pode identificar em milhares de narrativas míticas, atrelada a algum simbolismo cosmogônico e que descrevem lugares sagrados. E antes mesmo dessas mitologias ganharem corpo, foi a partir da relação entre as montanhas, a vegetação, os astros no firmamento, isto é, por meio da percepção dos elementos do ambiente, que se concebeu a ideia de natureza. Para os primeiros seres humanos, essa era uma questão fundamental, já que a garantia de sobrevivência estava associada ao nomadismo.

Sob esse aspecto, “ir e vir são o ato primário da construção do registro toponímico” (SANTOS, 2002, p. 27), que por sua vez vem a construir as “categorias de cunho topológico (tais como espaço, território, região, paisagem, lugar etc.)” (SANTOS, 2002, p. 25). Sendo assim, se deslocar ou permanecer num local decorre de necessidades humanas e da possibilidade de satisfazê-las, o que faz com que nasça de si mesmo a determinação de se orientar pelo espaço. Dessa maneira, a constituição do “jogo simbólico que representa esse processo pressupõe um ‘diálogo’ direto não só com um cruzamento de linhas e pontos, mas, igualmente com a subjetividade de quem se localiza” (SANTOS, 2002, p. 28).

Pela sua abrangência, o pensamento topológico não elimina as questões geométricas, ao contrário, as torna parte da totalidade da experiência vivenciada por meio da percepção do ambiente. Esse nos pareceu o recorte que melhor se adequava aos princípios necessários a um mascaramento, que pressupõe, por exemplo, retirar “o ator da interiorização absoluta e [...] [colocá-lo] no universo da sensação, revelando-o em sua pretensão mais primária” (COSTA, 2005, p. 36). É uma condição que só se verifica na presença de coisas perceptíveis, na experiência que se constrói na interação com os elementos dispostos no espaço, pois em qualquer

modalidade ou tipo de mascaramento, “quando um ator explora um objeto – uma mesa, por exemplo – não estão em jogo as reminiscências de uma determinada mesa que ele conheça, mas, sim, a relação com aquele objeto naquele instante específico” (COSTA, 2005, p. 33).

Isso nos orientou que o mais importante na pesquisa a ser empreendida não era a remissão a algum conceito definidor do espaço, como forma de comprovação ou superação do mesmo. Nosso olhar deveria recair sobre a ação de espacializar, o efeito estético ou perceptivo da corporalidade do ator sobre o mundo, que engendra nas relações estabelecidas com os elementos um tipo de espacialidade. Investigar essa urdidura que tecemos por meio dos nossos sentidos, para a construção da experiência vivencial do espaço que nos cerca, consubstanciou nossos procedimentos conceituais e metodológicos.

Sem desprezar o diálogo com outras áreas do conhecimento relacionadas ao nosso recorte, nos detivemos sobremaneira nas contribuições do campo artístico, contando com o auxílio significativo das artes visuais e da dança, assim como da arquitetura, no que diz respeito à forma como essas disciplinas tratam a questão da espacialidade corporal e ambiental. Devido ao caminho teórico prático escolhido para a pesquisa, por muitas vezes as escolhas textuais surgiram das necessidades apontadas nas sondagens práticas, bem como a busca na literatura de apoio por procedimentos e conceitos nunca foi descartada, pois sempre se fez presente a demanda pelo avanço das discussões, reflexões e indagações. E no caso do teatro, retomo aqui algumas observações de Henri Lefebvre:

O espaço teatral, com o seu jogo duplo entre ficção e realidade, e sua interação entre olhares e de miragens nas quais o ator, o público, as “personagens”, o texto e o autor se reúnem, mas nunca se misturam. Por meio desse jogo, os corpos são capazes de sair do “real”, o espaço imediatamente vivido (a platéia, o palco), para um espaço percebido – um terceiro espaço, que não é mais nem o da cena nem o do público. Simultaneamente fictício e real, esse terceiro espaço é o espaço teatral clássico. Afinal, ele é uma representação do espaço ou um espaço de representação? A resposta é: nem um nem outro. Ambos. O espaço teatral certamente implica uma *representação do espaço* – o espaço cênico –, que corresponde a uma *concepção* particular do espaço (como no drama clássico, quando nos referimos a Elisabetano ou Italiano). O *espaço de representação*, mediado, mas diretamente experienciado, se efetua como tal por meio da própria

ação dramática, infundindo as suas características tanto à obra quanto ao momento⁷ (LEFEBVRE, 1991, p. 188, grifo do autor⁸).

Podemos definir o teatro como um espaço em que se conjuga o olhar e o ser olhado, o que faz com que quando a atenção do ator ou do espectador recai sobre o vazio da caixa cênica, inevitavelmente são projetadas em suas mentes inúmeras possibilidades de preenchimento das dimensões espaciais. O espaço nos estimula ao movimento, ou como nos diz Laban: “o espaço é uma característica oculta do movimento e o movimento é a característica visível do espaço⁹” (LABAN, 1974, p. 04). Tradicionalmente, a representação teatral é um empilhamento de signos, expressos de forma simultânea e através de diferentes códigos (visuais, auditivos, olfativos), circunscritos a um local. Uma das buscas de um espetáculo são os sentidos do espectador, que não só se determinam por meio dos diferentes recursos da encenação, como também a partir da consideração da totalidade do espaço teatral, a partir do tipo de relação que a arquitetura promove entre a sala e a cena, que coloca o público em determinadas condições de percepção.

Pode-se conduzir o público, por exemplo, a visualizar a cena como um pedaço de sua própria realidade, ou seja, na imaginação do espectador as saídas do palco não comunicam com os corredores e camarins do teatro, mas sim com o mundo externo à sala de espetáculo. A eficácia dessa mimesis exige que a construção de sentido que o espectador elabora não seja nunca por meio do isolamento de um signo pertencente a um código determinado, mas sim na simultaneidade do seu funcionamento. Observando-se o espaço cênico a partir dessa premissa, isto é, o seu tratamento como representação, seja pictórica, ficcional, cenográfica etc., percebemos que essa abordagem nos afasta do escopo das nossas investigações no que diz respeito ao mascaramento espacial. Interessa-nos o espaço nos seus aspectos físicos e concretos.

⁷ “[...] theatrical space, with its interplay between fictitious and real counterparts and its interaction between gazes and mirages in which actor, audience, 'characters', text, and author all come together but never become one. By means of such theatrical interplay bodies are able to pass from a 'real', immediately experienced space (the pit, the stage) to a perceived space - a third space which is no longer either scenic or public. At once fictitious and real, this third space is classical theatrical space. To the question of whether such a space is a representation of space or a representational space, the answer must be neither - and both. Theatrical space certainly implies a *representation of space* - scenic space - corresponding to a particular *conception* of space (that of the classical drama, say - or the Elizabethan, or the Italian). The *representational space*, mediated yet directly experienced, which infuses the work and the moment, is established as such through the dramatic action itself”.

⁸ Os textos citados que contenham palavras grifadas originalmente por seus autores, não serão mais assinalados quanto a isso, a partir desse momento. Contudo, a indicação “grifo do autor” continuará sendo usada para assinalar os grifos realizados pelo autor dessa tese.

⁹ “Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space”.

É certo que forma e conteúdo são indissociáveis, principalmente no que diz respeito à fruição do espectador, porém nos interessam os artistas que concentram as suas pesquisas no campo da forma, atingindo a partir daí o plano simbólico. As obras, poéticas ou estéticas que não tenham o seu eixo investigativo voltado para uma fisicidade, isto é, que estejam somente interessadas em se remeter a um plano mimético, não estão no horizonte do presente estudo. Os trabalhos artísticos aqui analisados, ou tomados como exemplo, envolvem entre outras coisas, questões concernentes à relação sinestésica entre corpo e espaço.

A importância desse tipo de estética é que ela representa o resultado das experiências iniciadas no século XX, que provocaram a evolução do espaço dramático para uma dimensão ativa e propositiva, indo além de ser somente o lugar do texto ou da fábula e adquirindo o *status* de sujeito, de construtor da ação. Ao se questionar e modificar a relação das obras com o espectador, se desenvolveram uma série de proposições artísticas ao longo do século passado que procuraram empregar o espaço, o tempo, as imagens, a fisicidade e a percepção como suporte de trabalho, em sistemas de comunicação baseados principalmente em códigos visuais.

O teatro responde a essa questão, observável em vários exemplos na atualidade, com uma incrementação em sua complexidade, que aparece na forma de outra dinâmica nas salas de espetáculos ao proporcionar criações que não excluem os espectadores e sim, exigem sua participação, vivência, estabelecendo um conceito de recepção ativa. A narrativa cênica se modificou, tornou-se mais fragmentária, comportando silêncios, disjunções e lacunas que levam a uma compreensão muito mais subjetiva da informação. Esse teatro ainda narra, mas cada vez de forma menos determinada e linear, centrando-se nos vazios que cortam os relatos que, pelas opções de montagem, podem ser ordenados ou revelados pelo espectador, produzindo assim um efeito de quebra-cabeça.

Sob esses vários aspectos, apesar da variabilidade das matrizes utilizadas pelos criadores contemporâneos para lidar com a espacialidade da cena, poéticas teatrais tão diversas vistas até agora, tais como as de *La Fura dels Baus*, Robert Lepage, *The Wooster Group*, Bob Wilson ou Pina Bausch, dividem entre si a possibilidade de terem várias de suas obras agrupadas em torno do conceito Teatro de Imagens, que é um tipo de teatro que dá importância à dramaturgia do espaço: a cena distancia-se da lógica fabular e ultrapassa o aspecto figurativo, tornado-se “a máquina de sonhar” (PAVIS, 2001, p. 204). Ela é multidimensional, não procura dar uma noção realística da realidade, mas a sua representação imaginária.

É o nascimento da ideia de uma dramaturgia visual, isto é, da articulação das linhas, das texturas das superfícies, das variações de intensidade luminosas e das diferentes espacialidades entre os elementos dispostos no ambiente que se estruturam como um texto a ser lido. Seja de uma forma tradicional ou de uma forma inovadora, trazendo o cinema e o vídeo para a cena, ou por meio da projeção de imagens, ou pelo uso de outras técnicas, o teatro não pôde se furtar a essas transformações. A natureza imagética do texto espetacular, criada tanto a partir do espaço como do corpo, e em diálogo ou integração com os demais componentes do espetáculo, constrói uma dramaturgia que adquire um caráter móvel e mutante, evidenciando a montagem como base de um pensamento artístico que indiscriminadamente é designada como teatro contemporâneo.

O pensamento contemporâneo¹⁰, ao “sair do foco exclusivo na obra em si para um campo muito mais amplo, relacional, contextual [...] em relação à visão do modernismo” (COSTA, 2010, p. 23-24), tem buscado cada vez mais desdobrar, aprofundar, reorganizar e trabalhar com as proposições do movimento pós-moderno, “como é o caso da incorporação crítica do Outro, seja ele pessoa, objeto, cultura, entorno ou contexto” (COSTA, 2010, p. 25). A consciência de que é necessário estabelecer um vínculo com a vida coloca o teatro afinado com o seu público, garantindo tanto a sua atualização como a sua sobrevivência. Sob este aspecto, esse conjunto de fatores tem conduzido a outro tipo de relação palco-platéia, no qual a cena contemporânea tem adquirido uma autonomia que independe dos referenciais estabelecidos pelos cânones clássicos.

Dessa forma, o teatro não pode ficar muito tempo sem colocar em discussão a reformulação profunda do seu diálogo com o espaço, o ator e o espectador: os corpos em cena necessitam agora de um rigor e de uma versatilidade particular para lidar com as suas imagens projetadas em imensas telas, com o seu desmembramento em monitores de vídeo, com a dissociação entre a voz que nasce do corpo e aquela que se propaga pelo ambiente. O pensamento a partir da espacialidade da cena, das transformações que a tecnologia produz e da percepção humana se tornou desde então uma marca registrada dos criadores e de suas poéticas. Muitas propostas teatrais buscam tratar o funcionamento do espaço cênico como a um dispositivo, ou seja, agregando-lhe qualidades inerentes à corporeidade, e consequentemente levando o aparato psicofísico dos atores a incorporar a materialidade espacial.

¹⁰ Segundo Carlos Zibel Costa “[...] é somente a partir de 1970-80, e definitivamente após 1990, que a produção cultural, em consequência de uma série de crises espontâneas dentro do movimento moderno, consagradas na polêmica porém historicamente necessária expressão *pós-moderno*, vem a ser efetivamente denominada *contemporânea* por um número expressivo de divulgadores culturais” (COSTA, 2010, p. 21).

A partir desse horizonte estabelecido, a pesquisa foi dividida em quatro partes: *A Máscara Dinâmica: diálogos entre o corpo e o espaço*, parte de um olhar histórico sobre as propostas de alguns renomados homens de teatro do início do século XX, que investigaram formas de mascaramento com a finalidade de transformar a plasticidade corporal do ator. Na sequência, tomamos as experimentações de Jacques Lecoq, a partir dos anos 1960, no seu Laboratório de Estudo do Movimento (LEM), no qual por meio do emprego de estruturas (ou arquiteturas) portáteis busca-se traduzir as características espaciais em dinâmicas corporais, a serem performatizadas pelo ator. As discussões nesse capítulo se encerram com os primeiros relatos das experiências práticas realizadas nos laboratórios de criação, que problematizam a relação entre corpo e espaço por meio de mascaramentos baseados nas práticas do LEM e da Bauhaus.

Após essas primeiras incursões na exploração do espaço por meio de objetos acoplados ao corpo que funcionam como máscaras, em *A Espacialidade-máscara*, ampliamos o espectro do mascaramento para a dimensão arquitetônica, tomando por base, inicialmente, as pesquisas artísticas do movimento Neoconcreto brasileiro, sobretudo à luz do trabalho de Lygia Clark. Em seguida, desdobramos essas discussões teóricas em procedimentos práticos nos laboratórios de criação, em busca de uma primeira proposição para um processo de mascaramento que configure a vivência de uma espacialidade orgânica para o ator.

Na terceira parte, *A Partitura como Mascaramento*, a partir de um experimento prático, inspirados no universo shakespeariano da peça Hamlet, aprofundamos a investigação quanto a processos de criação para a atuação envolvendo o mascaramento espacial. Ainda nesse capítulo, é apresentado com detalhes o percurso de definição, organização e constituição de uma partitura cênica, que tem a função de fomentar uma espacialidade corporal responsável tanto pela presença cênica do ator quanto da relação dessa com espaço teatral circundante.

O quarto e último capítulo, *(Um) Hamlet – Experimento n. 3: A Construção de um Topos Cênico*, constitui-se na experimentação do processo do mascaramento espacial numa situação espetacular de uma escritura cênica. Na busca por compilar os resultados alcançados nos experimento anterior, são apresentadas as fases do trabalho realizado sobre o material textual da peça Hamlet de W. Shakespeare, Com vistas à criação de uma encenação estruturada a partir da espacialidade corporal do ator.

De modo geral, a partir do ponto de vista da presença ou não de materialidades como forma de mascaramento, é possível observar também a pesquisa aqui apresentada em duas etapas

organizadas com a finalidade da aquisição de uma competência quanto ao uso da espacialidade corporal como matriz principal num processo de criação cênica. Os dois primeiros capítulos cobrem as investigações realizadas na primeira etapa, que conduzem o ator a se relacionar com três maneiras de se pensar o espaço, a saber: abstrato, concreto (geométrico) e orgânico.

Por meio da materialização desses conceitos sob a forma de máscaras, alcança-se uma compreensão apurada de como o corpo pode ser tratado como uma porção espacial. A partir dessa conscientização, a segunda etapa prescinde da presença física da máscara e investe nas ações executadas pelo intérprete, como uma expediente que possibilita a sustentação da sua espacialidade corporal. A aferição quanto à eficácia do que se propõe esse segundo momento se faz por meio da construção de um processo de encenação com aberturas públicas, como forma de experimentar o efeito do mascaramento espacial diante do espectador.

2. A máscara dinâmica: diálogos entre o corpo e o espaço

2.1. O recurso do mascaramento na fisicalização do espaço

Na busca por proposições que envolvam no trabalho do ator a vivência e experimentação concreta do espaço, como forma de pensamento e construção cênica, automaticamente passamos a lidar com conceitos abstratos em oposição à organicidade e a materialidade do corpo. Para propiciar o surgimento de um princípio de criação a partir do diálogo entre o orgânico e o não-orgânico, ou seja, entre materiais de naturezas tão diversas, vamos observar algumas reflexões que, no lugar de pensar uma relação de oposição, aborda a questão do ponto de vista associativo, expresso na ideia de levar o ator a *ver* o espaço como consequência da sua própria espacialidade corporal.

Segundo o pesquisador E. T. Kirby é possível perceber a presença dessa abordagem no trabalho de uma extensa linhagem de homens de teatro, principalmente nas primeiras décadas do século XX, que fizeram da relação entre a plasticidade do corpo e do espaço um eixo de investigação para evolução do ofício do ator. Tomando as palavras de Kirby para esse processo, podemos perceber como esses questionamentos, no âmbito das artes cênicas, estavam atrelados à discussão estética mais ampla, acerca do uso da abstração como reação à arte figurativa:

De Gordon Craig (e do Neo-Romantismo) passando pelos Futuristas, Dada, o trabalho dos Formalistas Russos, os Expressionistas, os Surrealistas, a Bauhaus, e assim por diante, [...] percebemos muito claramente nessas propostas uma intenção subjacente: a criação de um teatro abstrato. Seu símbolo, e o que explicitamente representa a sua função e estética, é a máscara - ou o ator mascarado a quem Craig denominou como a *Super-Marionete*¹¹ (KIRBY, 1972, p. 06).

Não é por acaso que Gordon Craig propõe o princípio da Super-Marionete como mascaramento para coordenar a fisicidade do ator e afastar resolutamente a ideia de gesto natural ou de gesto convencional. Assim como na sua proposta, o mascaramento tornou-se para toda uma

¹¹ “[...] from Gordon Craig (and Neo-Romanticism) through the futurists, Dada, the work of the Russian formalists, the Expressionists, the Surrealists, the Bauhaus, and so on, [...] We perceive ever more clearly in this work an underlying intention: the creation of an abstract theatre. Its symbol, and that which clearly represents its function and aesthetics, is the mask – or the masked actor whom Craig called the *Ubermarionette*”.

geração de artistas europeus da primeira metade do século XX um recurso expressivo de reiterada importância. As pesquisas de Oskar Schlemmer, na Bauhaus, e de Jacques Copeau, no Teatro do Vieux-Colombier, quanto ao uso da máscara no treinamento do ator, ou as experimentações dos futuristas, dadaístas e surrealistas que submeteram a plasticidade do corpo às rigorosas geometrias dos figurinos e cenários, são alguns exemplos da busca de um incremento na expressividade física por intermédio da conjugação de elementos, muitas vezes de formatos abstratos, como mascaramento.

A fim de gerar uma proposta estética que colocava em xeque os excessos historicistas e o decorativismo ilusionista da cenografia Realista/Naturalista, Craig passou a refletir sobre as maneiras de responder a esse objetivo. Ele tornou o espaço um dos eixos conformadores da sua escritura cênica, ao se pautar pelo movimento para pensar a arte da encenação e realizar uma transição do estatismo para o dinamismo em cena:

Enquanto vos dedicastes a personificar e a representar, haveis usado materiais de que sempre nos servimos até agora; isto é, do corpo humano, na pessoa do ator; da palavra, formulada pelo poeta e pelo ator; do mundo visível figurado por meio da encenação. Revelareis, daqui em diante, coisas invisíveis, aquelas que o olhar interior percebe, por meio do movimento, da divina e maravilhosa força que é o Movimento [...] Mas que dizer dessa coisa infinita e admirável que habita o espaço e tem o nome de Movimento? [...] Gosto de me recordar de que todas as coisas nascem do Movimento, incluindo a Música; e felicito-me por que tenhamos a honra suprema de ser os beneficiários dessa força suprema: o Movimento. Porque compreendereis agora em que o Teatro (mesmo o Teatro actual, por mais lamentável e desvairado que seja) se prende a ele (CRAIG, 1963, p. 77-78).

Nas realizações teatrais observadas por ele naquele momento, o caminho que estava em voga era inicialmente estimular o ator a descobrir nas suas motivações internas àquelas que estariam a serviço do personagem, para somente depois se pensar na estruturação do discurso cênico, pressupondo a partir de então a existência do espectador. Esse panorama configura um desafio para Craig: iniciar um processo de criação envolvendo os atores pela via da encenação, pela organização plástica dos signos cênicos. As suas considerações sobre o movimento o levaram a criar uma espacialidade em constante mutação por meio do jogo conjugado entre a iluminação e os volumes móveis. Escadas, planos superpostos, biombos foram os elementos

propostos para libertar a cena da imobilidade, ao facilitar as trocas rápidas de cenário sem a necessidade de pausas (ver Figura 1).

Fig. 1 - Edward Gordon Craig: cenário com biombos móveis para a encenação de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou (1911), em <http://www.guardian.co.uk>.

Contemporaneamente a Craig, Adolphe Appia também dirá que o movimento é algo essencial para o teatro, levando-o a pensar a cena em função do deslocamento do corpo do ator, substituindo a bidimensionalidade cenográfica do telão pintado por um cenário que dialogasse com a tridimensionalidade do corpo humano e com a sua rítmica. Appia cria dessa maneira um sistema de volumes concretos que exigem constantemente soluções corporais plásticas e expressivas, tanto nas mudanças de luz – que representam um fator de movimento ao provocar o aparecimento e desaparecimento das formas –, quanto nas relações entre os níveis e desníveis espaciais proporcionados pelos degraus, rampas e plataformas a fim de retirar o intérprete de sua inércia (ver Figura 2).

O movimento aparece, nessas primeiras experiências, diretamente ligado à revolução do espaço cênico. Tanto Craig quanto Appia entenderam rapidamente o quanto as inovações exigiam outro tipo de demanda para o atuante, pois, independente de se ter pré-estabelecido um sistema de signos verbais ou visuais, o teatro estava se desenvolvendo como um objeto a ser olhado. Sendo assim, a *performance* do ator não pode ignorar os significados presentes no próprio ambiente, que

se engendram às formas assumidas pelo seu corpo e contaminam as interpretações do observador, vinculando espaço e atuação.

Fig. 2 - Adolphe Appia: cenário para *As Traquinias* (1933), coreografia de Èmile.Jacques-Dalcroze, em <http://historiadoteatroufpel.blogspot.com.br>.

Sendo assim, ao tomar como modelo a marionete, e por extensão também a máscara, Gordon Craig propõe ao ator um teatro puramente visual que desloca o foco da criação para as possibilidades físicas tanto do corpo quanto do espaço a cena. Uma proposta teatral como essa, inspirada na marionete, pressupõe, entre outras coisas, uma dissociação entre os elementos expressivos – como, por exemplo, entre o personagem e a sua voz, que não provém de si e sim do manipulador –, os quais são rearranjados e organizados na constituição de uma imagem “reconstruída por cada espectador na própria imaginação a partir de alguns elementos sugeridos pela cena” (ERULI, 2008, p. 16):

No início do século XX, as novas teorias da cena buscavam um ator novo, um corpo teatral livre das convenções da verossimilhança psicológica e da representação ilusionística: uma forma plástica, integrada ao cenário, material entre outros materiais, adaptável a pronunciar um texto que, por sua vez, não segue mais as normas da convenção linguística. [...] A marionete, ator mudo, corpo enfermo, privo de movimento autônomo, é um conjunto de materiais vivos (o manipulador) e materiais inanimados. Um corpo artificial, fragmentado, bizarro e heterogêneo, com centros gravitacionais deslocados e centrípetos, torna-se o corpo teatral por excelência. Isto é, um corpo que não se propõe a

“representar” uma realidade interior ou sensorial [...]. Um corpo que não entra na convenção da ilusão do verossímil, mas que se propõe como uma tela que acolhe as imagens projetadas pelo espectador (ERULI, 2008, p. 19-20).

Tal projeto não deixa de ser um reflexo do próprio contexto histórico da Europa naquele momento, que ainda tentava se recuperar dos efeitos da Primeira Grande Guerra e que exalava o desejo de construir um novo homem, de se reerguer dos escombros por meio dos avanços tecnológicos. O alter ego artificial do intérprete na forma do autômato passou a servir tanto para a conscientização sobre o condicionamento da vida à escalada vertiginosa da tecnologia, quanto para afirmar a arte como uma realidade não-orgânica, na qual a natureza humana era um material estranho à construção da obra artística. E a forma mais acessível de se trabalhar no corpo do ator esses princípios encontrados na marionete foi por meio do mascaramento.

A máscara é metamorfose, transcendência, simulação. Um objeto que ao se amalgamar ao corpo cumpre a função de uma ponte entre a divindade e as forças sobrenaturais, como nos rituais, ou entre as ideias e personificações, como na arte. Na sua relação com o atuante, a máscara teatral ajuda-o na comunicação do caráter da personagem ou na fizicalização de algo imaterial, como o espaço, pois a abstração pode tanto evocar características essenciais da natureza quanto falar de uma não-realidade. Quanto menos mimético ao mundo natural, maior a possibilidade do mascaramento em representar conceitos espaciais.

Ocorre por seu intermédio um processo de identificação com o que se deseja imitar, que desloca a pessoa que porta a máscara para um contexto diferente do costumeiro, modificando tanto a sua fisicidade quanto o ambiente a sua volta, estimulando a plasticidade corporal mais afinada com as imagens cênicas, e, portanto, harmonizada com o espaço cênico. No trabalho do ator, as máscaras teatrais de formatos abstratos são um recurso que tem a capacidade de ajudá-lo na concretização em seu corpo de algo da ordem do imaginário espacial.

A figura mecânica e artificial da marionete, ou do boneco articulado, passou a ser também para Oskar Schlemmer o centro de um processo que transformava o corpo do intérprete e o reorganizava tecnicamente segundo as suas leis funcionais. Claramente, a sua inspiração para esse modelo vem principalmente das idéias de Edward Gordon Craig e Heinrich Von Kleist. Craig já havia propagado nos anos 1900 o seu conceito da Super-Marionete como uma possibilidade de dar ao teatro o rigor e a precisão de outras linguagens artísticas, pois considerava a humanidade do ator como um elemento incompatível e instável para a confecção de uma obra

de arte. E Kleist, por sua vez, no fim do século XIX, abraçou a dinâmica de movimento da marionete como um parâmetro para o bailarino, para que este alcançasse a perfeição técnica e a harmonia expressiva ao se concentrar apenas na mecânica do corpo, evitando as interferências do pensamento e das emoções.

Em Weimar, no manifesto lançado em 1923 na primeira exposição de trabalhos da Bauhaus, o diretor da escola Walter Gropius já deixa muito claro que o objetivo das diferentes disciplinas e atividades artísticas da instituição era o princípio da construção, que “tende a fundir as artes numa totalidade, numa frutífera compenetração, para a sua unificação na arquitetura [...] e tornar possível a obra de arte total¹²” (WINGLER, 1980, p. 82). O edifício simbolizava dessa maneira a união de todas as artes, inclusive o teatro, pois a obra teatral estaria intimamente relacionada com a obra arquitetônica como numa unidade orquestral: ambas se alimentariam e se doariam mutuamente. Na arte em geral da época, a ideia de construção, do emprego funcional dos mais diversos materiais, já havia levado ao surgimento em 1913 do Construtivismo¹³, cuja influência estética se fez sentir na Bauhaus na década seguinte, principalmente por conta do movimento neoplástico holandês *De Stijl*¹⁴, que propunha a fusão da arte com a vida cotidiana numa linguagem universal, com capacidade de se integrar aos novos meios de produção industrial.

O protagonismo da tecnologia e da industrialização nesse ambiente, com a crescente adaptação do ser humano à lógica e ao ritmo mecanizado, se torna dessa maneira num fator preponderante da radicalidade da cena bauhausiana, ao borrar a fronteira entre natureza e artefato (máquina e abstração). Diretor da oficina de teatro da Bauhaus, Oskar Schlemmer, inicia a sua busca pelas leis básicas que regem a relação entre o homem e a arquitetura por meio de elementos

¹² “[...] tiende a fundir en un todo las artes, em uma frutífera compenetración, para su unificación em la arquitectura [...] y hacer posible la obra de arte total [...]”

¹³ Lançado na Rússia por Vladimir Tatlin, o Construtivismo negava uma “arte pura” e procurava abolir a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. O movimento nutria a convicção de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. A arte torna-se instrumento de transformação social, participa da reconstrução do modo de vida e da consciência do povo. A grosso modo, do ponto de vista das artes plásticas, toda a arte abstrata geométrica até a década de 40 pode ser chamada de construtivista, como as experiências artísticas na Bauhaus, o Neoplasticismo e outros movimentos similares.

¹⁴ A revista *De Stijl* (O Estilo) começou a circular oficialmente nos Países Baixos em 1917, com artigos de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e alguns outros artistas, que viriam a compor o mais tarde movimento artístico conhecido por Neoplasticismo. Theo Van Doesburg, principal articulador das idéias do grupo, realizou palestras e performances que serviram para expandir os ideais do *De Stijl* entre os artistas de várias partes da Europa, inclusive entre os mestres da escola alemã de desenho industrial, a Bauhaus, na qual Van Doesburg chegou a lecionar.

que tinham a função de máscaras abstratas, direcionando as suas investigações para que as formas no espaço se projetassem sobre o corpo do atuante:

A história do teatro é a história da transfiguração da forma do ser humano [...] Os materiais envolvidos nessa transfiguração são a forma e a cor, os materiais do pintor e do escultor. A arena para essa transfiguração é encontrada na construção, na fusão entre *o espaço e o edifício*, o reino do arquiteto. Por meio da manipulação desses materiais determina-se a função do artista, o sintetizador desses elementos¹⁵ (SCHLEMMER, 1961, p. 17).

Schlemmer observa que o ser humano (o organismo vivo) e o espaço são elementos de naturezas diversas. A arquitetura do palco, na qual o ator está imerso, constitui-se num volume encerrado pelas paredes, colunas, piso, vigas e teto cuja resultante é um equilíbrio de forças que mantém toda a estrutura em suspenso, uma dinâmica momentaneamente fixa. Ele aponta que comumente esse espaço é submetido ao “homem e transformado novamente em natureza ou na imitação da natureza [...] no ilusionismo do teatro realista¹⁶” (SCHLEMMER, 1961, p. 22-23). Contudo, a base do seu pensamento é propor um funcionamento oposto a essa mecânica do palco, no qual “homem natural, em deferência ao espaço abstrato, é reformulado para caber seu molde¹⁷” (SCHLEMMER, 1961, p. 23).

Sendo assim, um dos princípios fundamentais que norteia o trabalho de Schlemmer é a abstração. Na sua busca pela essencialidade do ser humano, o seu caminho foi abstrair as formas naturais para revelar os elementos plásticos, e assim poder criar formas artísticas. Para levar o ator a participar das ações cênicas calcadas em medidas e cálculos geométricos, esta foi a maneira encontrada de inserir no palco o organismo vivo: como uma imagem pictórica, uma escultura animada, um andróide mecanizado ou uma marionete articulada. Uma das suas propostas foi materializar em indumentárias e adereços cênicos as questões geométricas do palco, ocasionando a metamorfose do corpo humano (ver Figura 3). Invisível na penumbra, ou oculto sob máscaras e figurinos, que alteravam significativamente o desenho corporal e reforçavam, ou

¹⁵ “The history of the theater is the history of the transfiguration of the human form [...] The materials involved in this transfiguration are form and color, the materials of the painter and sculptor. The arena for this transfiguration is found in the constructive fusion of *space and building*, the realm of the architect. Through the manipulation of these materials the role of the artist, the synthesizer of these elements, is determined”.

¹⁶ “[...] man and transformed back into nature or the imitation of nature [...] in the theater of illusionistic realism”.

¹⁷ “[...]natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold”.

invalidavam as leis orgânicas e mecânicas do movimento, o atuante só podia agir e se expressar por meio de um simulacro, uma figura artificial sem voz ou individualidade.

O princípio aqui estabelecido é a interdição de algumas possibilidades dinâmicas do corpo, restringindo a paleta de movimentos para alcançar uma percepção mais acurada das leis que comandam o espaço. A gestualidade passa a evidenciar uma qualidade maior de abstração, podendo assumir a coordenação motora de uma marionete, ou os aspectos arquitetônicos do espaço cúbico circundante, como também uma expressão corporal tecnicamente mais limpa e precisa, ou mesmo uma variabilidade de movimentos que praticamente impossibilite a fixação de uma forma específica. Todos esses parâmetros estão também fundamentados na idéia de coreografia e partitura, pois são rigorosamente calculados para atenderem a regras predeterminadas de movimentação para os intérpretes.

Fig 3 - Oskar Schelemmer: *Dança do Espaço* (1920), em <http://library.calvin.edu>.

Schelemmer observa que na exploração da arquitetura do movimento, a partir das leis do espaço cúbico por meio da planimetria, da “geometria do chão, do acompanhamento das retas, das diagonais, do círculo e da curva, desenvolve-se quase que espontaneamente uma estereometria do espaço através da figura móvel que dança” (GRANERO, 1995, p. 145). Numa

composição coreográfica, a planimetria e a estereometria¹⁸ estão relacionadas para dar suporte ao fluxo de movimento do dançarino, sendo a primeira a representação no plano do chão dos deslocamentos e localizações, e a segunda a transposição dessa geometria para a espacialidade dos corpos. No entanto, para Schlemmer, colocar a primazia somente nessas relações matemáticas era mecanizar movimento, o que o levou a colocar no centro das suas criações a figura humana (ver Figura 4), “cujos movimentos e emanções criam um espaço imaginário [...], e o espaço cúbico-abstrato é tão somente a estrutura horizontal e vertical para [...] os *impulsos físicos*¹⁹” (SCHLEMMER, 1961, p. 25).

Fig. 4 - Oskar Schlemmer: *Figura no Espaço com Geometria Plana e Delineações Espaciais* (1927), em <http://www.studyblue.com>.

Um dos procedimentos empregados por ele era a marcação sobre o assoalho do palco das trajetórias e posições dos bailarinos, conectada às projeções estereométricas da sala, que propiciava tanto a visualização de todas as áreas no solo a serem exploradas nos deslocamentos, quanto à percepção das linhas invisíveis que subdividiam o espaço e que orientavam a gestualidade corporal. Partindo da oposição entre a verticalidade estática da figura humana e o

¹⁸ A estereometria ou geometria do espaço é um ramo da matemática que estuda o volume dos sólidos geométricos e que nos auxilia na medição do mundo tridimensional que nos rodeia. A planimetria é a representação em um plano de algum espaço tridimensional; os pontos medidos são projetados sobre uma superfície horizontal.

¹⁹ “[...] the human being, whose movements and emanations create an imaginary space. [...] Cubical-abstract space is then only the horizontal and vertical framework for [...] the *psychical impulses* [...]”

plano horizontal do chão, essa ortogonalidade se desdobra tridimensionalmente pelo espaço quando o corpo, nas suas torções em torno de seu próprio eixo, se movimenta criando linhas diagonais, ampliando os efeitos dinâmicos e expressivos. Dessa maneira, a conexão entre a forma humana e as extensões da arquitetura tornaram o espaço e o corpo os elementos principais das matrizes que organizam as partituras e coreografias das obras de Schlemmer.

Essa espécie de mascaramento proporciona um teatro em que a forma e o movimento ganham destaque, realizando uma conexão com as artes visuais e com a dança. O ator, ao mover o corpo, conscientiza-se da magnitude que o seu gestual provoca no espaço a sua volta. A limitação do campo visual, a distorção da voz, a objetividade dos impulsos internos, a articulação de outro eixo postural são algumas condições oferecidas pelo jogo com os mascaramentos, que levam o atuante a ampliar a sua gestualidade.

De Appia e Craig – que propunham libertar a cena da imobilidade e carregá-la de dinamismo, a fim de retirá-la de sua inércia –, passando pelas pesquisas de Oskar Schlemmer – que “colocou, em termos geométricos e mecânicos, conceitos sobre a figura humana em relação ao espaço no qual ela se move” (AMARAL, 1991, p. 179) –, é bastante clara a preocupação em erigir o espaço e o corpo como os eixos matriciais de um mascaramento que expande a capacidade criativa/compositiva/autoral.

2.2. O Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq: o papel do movimento na criação do espaço

A abordagem de tomar a realidade que nos cerca como matriz para alcançar uma essencialidade plástica, uma síntese das formas por meio do exercício da abstração, está presente também na metodologia do Laboratório do Estudo do Movimento (LEM)²⁰ de Jacques Lecoq.

²⁰ A partir de cursos ministrados aos alunos de arquitetura da Escola de Belas Artes de Paris (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts), Jacques Lecoq criou, em 1976, o Laboratório do Estudo do Movimento (LEM), um departamento de artes plásticas e cenografia experimental da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq. O departamento é consagrado ao estudo dinâmico do espaço e dos ritmos através da representação plástica, com aulas de movimento, de construção e de desenho, envolvendo os domínios da arquitetura, do *design* e da cenografia. Lecoq esteve à frente da direção do LEM até a sua morte em 1999, junto ao arquiteto Krikor Belekian. Desde o ano de 2011, o LEM é dirigido por sua filha, arquiteta e cenógrafa Pascale Lecoq. Apesar da sua autonomia, a proposta

Podemos dizer que a abstração para Schlemmer era direcionada para as questões mecânicas e geométricas do espaço, enquanto no LEM elas são voltadas para questões dinâmicas mais amplas. O ponto de convergência que observamos entre as propostas de Schlemmer e do LEM está no tratamento abstracional dado ao espaço, que seguindo por processos diferentes, tem como resultado em ambos uma formalização de caráter geométrico que cumpre a função do mascaramento. No LEM ela é chamada de estrutura (ou arquitetura) portátil, e podem ter não só o formato que atende aos princípios da geometria euclidiana, como também à outros tipos de representação espacial.

Nas práticas desenvolvidas no Laboratório do Estudo do Movimento os alunos articulam, durante todo o curso, duas questões fundamentais para as discussões que se seguem: “o trabalho com o movimento, [...] e [...] o trabalho de criação que envolve a construção – e posterior ‘animação’ - de estruturas que procuram capturar, expressar e dar vida às qualidades dos movimentos explorados²¹” (MURRAY, 2003, p. 89). Iniciado, em 1969, como uma disciplina para os estudantes de arquitetura e urbanismo da Escola de Belas Artes de Paris, que visava à análise dramática dos espaços construídos, baseada nas experiências vividas, o LEM veio a se tornar um desdobramento das investigações pedagógicas de Jacques Lecoq, ao buscar uma relação entre a arquitetura, o movimento, a plasticidade das formas e o espaço.

Desde que passou a constituir-se num departamento da Escola de Teatro de Jacques Lecoq, em 1976, o LEM não visa mais apenas os estudantes de arquitetura e urbanismo, passando a englobar também atores, cenógrafos e outros interessados nesse foco de pesquisa, no qual a cenografia é vista para além de uma aplicação de fórmulas e teorias construtivas. A partir de uma jornada pedagógica eminentemente prática, a metodologia aplicada é sustentada por alguns pressupostos conceituais relacionados ao estudo e compreensão do movimento humano, tendo como parâmetro tanto o impacto desse sobre o espaço quanto o seu revés, isto é, na forma como o ambiente provoca deslocamentos e reorganizações na dinâmica daquele que se move no seu interior.

As atividades propostas, com base na análise do movimento, desenvolvem-se a partir da instauração um estado sensível que permite aos estudantes sentirem tanto o mundo circundante

pedagógica do LEM não está desvinculada da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, o que resulta em atividades que dialogam e interagem com a pedagogia da escola.

²¹ “[...] movement work [...] and [...] creative work that entails the building – and subsequent ‘animation’ – of structures which seek to capture, express and bring to life the qualities of the movements explored hitherto.”

quanto a sua influência nas dinâmicas do corpo, levando-o ao conhecimento dos conceitos espaciais por meio da vivência e experiência corporal. Dessa maneira, a complexidade do processo de construção cênica passa a ter como epicentro a coporalidade do aluno e as suas interações com os objetos (estruturas portáteis), com os diferentes planos que o corpo ocupa, com as dinâmicas rítmicas, e com as imagens físicas em constante fluxo e transformação.

Organizadas no formato de aulas semanais em três estágios trimestrais, as atividades são basicamente de três ordens distintas: pesquisa e análise do movimento corporal e espacial; ateliês de atividades plásticas; e improvisações cênicas. O currículo do curso previsto para o primeiro trimestre aborda as leis que regem o movimento e o espaço, a criação de estruturas dinâmicas e a inserção do corpo humano no espaço. O segundo estágio lida com a relação entre a dinâmica de cores e os sentimentos, a criação de máscaras dinâmicas, o estudo da percepção dos espaços dramáticos, as formas e as cores, as transformações corpo humano. O terceiro e último trimestre é dedicado à criação de um projeto pessoal e apresentação cênica do mesmo.

O caminho a ser percorrido inicia-se na sensibilização do corpo aos aspectos do ambiente. Nessa fase de *escuta* já se faz presente um certo grau de abstração, pois o que deve ser percebido são as relações entre as ações físicas e o espaço circundante. O processo de estilização ganha mais essencialidade quando as impressões percebidas são estudadas por meio do que Jacques Lecoq conceitua como *Método Mimodinâmico*, que se trata de “mimagens, para daí extrair a dinâmica (mimagem de observação para o conhecimento do real, mimagem pré-criativa, tendo em vista realizações futuras). Trata-se de desenvolver, ainda, o ‘olhar do corpo’ sobre a observação do real” (LECOQ, 2010, p. 228). Clareando alguns pontos dessa metodologia, Lecoq explica que:

Ela se faz a partir de uma “pré-mimagem”, isto é, de um rejogo precedendo o ato criador em diferentes níveis do real, do mais próximo ao idêntico, à essencialização abstrata. Picasso traçando as linhas de um touro, mima nele inconscientemente o touro e recolhe uma essencialização de todos os touros que ele viu e que sua sensibilidade física aderiu. Estas linhas portadoras de força, de impulso, misturam cheios e vazios. Elas escapam dele, transformadas pela genialidade do artista. Antes de desenhar uma pessoa, construir uma casa, estabelecer uma cenografia, o corpo do criador deve, sem ideias anedóticas nem ilustrativas, trazer a dinâmica e conhecer o drama (LECOQ, 1995 apud SCHEFFLER, 2013, p. 335).

A captação dos traços dinâmicos daquilo que se pretende transpor para uma materialidade plástica é um passo de fundamental importância, para se alcançar uma leitura adequada das características essenciais do espaço. Esse caminho promove condições da organicidade do corpo não só dialogar, mas também agenciar a sua multiplicidade expressiva segundo os princípios físicos e concretos que regem a matéria inorgânica, tais como linhas, planos, ritmos, peso, forças, densidade etc. O jogo lúdico com essas questões, isto é, a “mimagem” desses aspectos, já prepara o terreno para que os elementos que virão a ser construídos como resultados finais desse processo de abstração espacial tenham como objetivo não busca da “representação mimética, realista, mas [...] estruturas que estão em movimento, os ritmos em suas mudanças, suas proporções que se alteram enquanto se movimentam pelo espaço” (SCHEFFLER, 2013, p. 267).

Os procedimentos empregados no LEM para aplicação do *Método Mimodinâmico* giram em torno, em geral, de proposições e estímulos de caráter amplo e sem muita especificidade, justamente com o intuito de não induzir demasiadamente a um resultado pré-determinado. Temas como as paixões humanas (cólera, medo, amor, alegria, vaidade etc.), as cores, a luz e os seus contrastes, o equilíbrio e a assimetria são levados a improvisos e jogos com o intuito de serem observadas, no corpo, as respostas físicas acerca das gradações de tons, as variações rítmicas, as direções no espaço, à amplitude dos movimentos etc.

Concomitantemente são propostos trabalhos em ateliê, para traduzir as dinâmicas observadas corporalmente por meio de desenhos, objetos tridimensionais, modelagem, maquetes, máscaras, ou qualquer outra concretude plástica ou arquitetural pensada como “material-forma-movimento: materiais que possibilitem construções tendo o espaço em consideração, permitindo descobri-lo por meio do movimento” (SCHEFFLER, 2013, p. 346). Em síntese é a materialização dos conceitos de espaço em uma forma abstrata dotada de “possibilidades para o movimento, de maneira que torne o corpo dinâmico e que o movimento altere a percepção / o conhecimento” (SCHEFFLER, 2013, p. 346) dessa mesma forma abstrata (ver Figura 5).

A característica fundamental desses elementos é a sua representação plástica da observação e análise sensível do movimento nas suas mais variadas manifestações – no ambiente, na corporeidade, na matéria inorgânica, nas variações cromáticas etc. Essas estruturas funcionam como “partituras físicas”, pois são concebidas para mobilizar o movimento no corpo da mesma forma que “todo o espaço habitável traz ‘propostas dramáticas’ e influencia o comportamento dos

que ali vivem ou dos personagens que ali atuam” (LECOQ, 2010, p. 227). Um dos mais importantes colaboradores de Jacques Lecoq – responsável pela criação das primeiras estruturas portáteis utilizadas nas investigações do LEM –, o arquiteto e professor Krikor Belekian afirma que o propósito desses elementos plásticos “é uma sobreposição da arquitetura sobre a estrutura viva do homem; ela faz parte de seu corpo, um prolongamento dele mesmo. [...] Se une com o corpo, desencadeia espaços, ele mesmo espaço” (BELEKHIAN, 1972 apud SCHEFFLER, 2013, p. 292).

Fig. 5 - Formas dinâmicas no espaço: alunos do Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) portando estruturas portáteis, em <http://www.ecole-jacqueslecoq.com>.

A ideia de que a percepção das sensações espaciais ativa tanto o ambiente interno do organismo quanto o externo a ele, torna o corpo o campo de estudo por excelência para a compreensão das forças que organizam o espaço. O papel dos objetos plásticos, formalizados como figurinos ou máscaras dinâmicas, ou arquiteturas portáteis, é intermediar a pesquisa sobre o espaço, pois essas estruturas quando postas em movimento pelo manipulador afetam a atividade física com os seus ritmos.

Apesar de essas formas abstratas estarem colocadas como a fase final de uma metodologia que é antecedida pela observação sensível e pela “mimagem”, elas representam a parte mais significativa do processo, sendo mesmo, consideradas o eixo principal da pedagogia do LEM. O

seu grau de importância reside no fato de que a partir delas também pode ser empreendida a observação e a exploração das relações entre o corpo e o espaço, tanto nos improvisos e estudos em sala de ensaio quanto durante a atuação frente a um público, como nesse depoimento do próprio Jacques Lecoq:

Eu me lembro muito bem da emoção provocada por uma estrutura portátil que tinha como tema “Um Tornado em um Milharal em Iowa, EUA” como seu ponto de partida: sem qualquer referência imagética, era uma sensação provocada pelas cores, pelas luzes, pelo volume se movendo no espaço. O corpo do ator estava inserido no próprio movimento da estrutura – num momento complementando-a, noutro acompanhando-a, depois se esquivando, agora se separando completamente dela a fim de observá-la²² (LECOQ, 2006, p. 124).

Quando manuseadas, ao se estabelecer um certo distanciamento para a sua observação, as estruturas portáteis oferecem à percepção do manipulador a oportunidade de este analisar os ritmos, as linhas, as direções, os níveis, as oposições etc., que configuram aquela pequena fração de espaço plástico. Se o aluno a explora penetrando em seu interior ou amalgamando-se a ela, a estrutura reconfigura a sua cinesfera pessoal, proporcionando ao seu corpo o estudo direto das qualidades espaciais. E ainda é possível empregá-las num processo de espelhamento, pois “depositada no chão, serve como uma partitura com suas linhas, ângulos, volumes, planos, aberturas, dimensões que podem ser lidos pelo corpo” (SCHEFFLER, 2013, p. 440), e ter como resultado que o foco de atenção recaia tanto sobre a porção de espaço delimitada pelo próprio corpo quanto sobre as suas ações, que parecerão serem exclusivamente oriundas das decisões e dos desejos do atuante.

²² “[...] I remember very well the emotion that was provoked by a portable structure which took the theme of ‘A tornado in a cornfield in Iowa, USA’ as its point of departure: without any imagery, it was a sensation of colours, of lights, of volume moving in space. The actor’s body was inscribed in the very movement of the structure – now complementing it, now accompanying it, now dodging it, now separating completely from it in order to assist the structure.”

2.3. As Bases para o Trabalho com Máscaras Dinâmicas.

Voltamo-nos neste momento para as investigações práticas da pesquisa, cujo tema geral é o tratamento abstracional dado ao espaço por meio de estilizações formais de caráter geométrico como forma de mascaramento. A partir desse campo de exploração, foram realizados alguns experimentos sobre a linguagem das formas no espaço na disciplina Teatro de Animação I, em 2011, na qual fui professor conferencista a convite do orientador da pesquisa, ministrando as aulas para o primeiro ano da graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Esse exercício de docência proporcionou um campo de experimentação muito rico na condução de um processo de aprendizagem fundamentado na linguagem da máscara, que procurei direcionar para que fosse perpassado pela exploração constante do diálogo entre a forma e o movimento, ao experimentar o uso de máscaras dinâmicas inspiradas nos processos desenvolvidos pelo LEM.

A consulta à ementa da disciplina (em atividade desde o ano de 2010) no site da ECA-USP dispõe que a sua missão principal é instrumentalizar o aluno para capacitá-lo a fazer explorações teóricas e práticas na linguagem da atuação com objetos, sem o foco numa linguagem específica, mas sim na atuação com a máscara nas suas mais diversas formas e manifestações. Esse objetivo geral procura abranger, na medida do possível, a utilização de materiais variados para serem pesquisados como mascaramento, como um meio para se investigar tanto o trabalho corporal específico para a animação quanto os benefícios decorrentes para a atuação em outros tipos de linguagens cênicas. Basicamente, está programado um percurso metodológico que vai da máscara neutra, passando pela máscara expressiva (inteira e meia-máscara) e terminando nos mascaramentos para a cena contemporânea.

Para o ano de 2011, em que tive a possibilidade adaptar o conteúdo programático à pesquisa de doutorado, decidimos estabelecer para o curso o tema *Máscara, Corpo e Espaço*, e com isso abrir um espaço para tratar das questões relativas ao mascaramento espacial. Coube ao orientador (e professor titular da disciplina) a proposição das máscaras dinâmicas do LEM como instrumental para as investigações dos alunos quanto à relação corpo/movimento/espço. Como a prioridade dessas máscaras é a exploração dos fatores e qualidades dinâmicas de movimento, a proposta metodológica era que elas figurassem como um estágio anterior, intermediário se pode

dizer, ao trabalho com as máscaras expressivas – que têm como característica principal a personificação de rostos que podem abranger uma gama extensa de expressões, que vão da plasmação perfeita e realista da face humana até a representação de tipos exagerados e grotescos.

Essa sugestão estava apoiada na proposta pedagógica prevista para a disciplina, cujo encaminhamento trilhava um percurso que ia da exploração de cenas e situações apoiadas apenas na expressividade corporal (ausência da palavra), até alcançar o discurso articulado também por meio da voz. A justificativa para essa maneira de organizar e sequenciar o conteúdo das aulas encontrava ressonância na pedagogia aplicada em outros processos de formação centrados na máscara, segundo a percepção do próprio orientador da pesquisa, o professor Felisberto Sabino da Costa:

Tanto em Copeau quanto Lecoq, o jogo principia com o silêncio que antecede ao uso da palavra. Na sua pedagogia, antes da utilização da máscara neutra, Lecoq propõe que se trabalhe a psicologia da vida silenciosa, para que os alunos (re)vivam situações lúdicas sem se preocuparem com o público (COSTA, 2005, p. 37).

Apesar da abordagem proposta, sugeri que se observasse o trabalho por outro viés e se invertesse a ordem entre essas duas espécies de máscara. Entendia que colocar a máscara dinâmica antes da expressiva era dar crédito apenas ao seu aspecto informe, como a espera de uma definição identitária que seria alcançada no estágio posterior. Como o nosso objetivo principal, de acordo com o tema estabelecido para disciplina *Máscara, Corpo e Espaço*, era o mascaramento espacial, privilegiar a evolução constitutiva de um personagem parecia um contrassenso.

Existem vários caminhos para se iniciar um trabalho prático com a máscara, porém um dos princípios que fundamentam qualquer uma dessas metodologias é o de que a ilusão de vida conseguida por meio da animação, de qualquer matéria inanimada, requer do manipulador um estado energético diferenciado do seu habitual. Para o ator isso significa a construção de uma corporalidade adequada para cada tipo de mascaramento que ele venha a realizar em cena. A indicação da qualidade do tônus, do ritmo, da postura etc., está disposta nas questões formais apresentadas pela máscara. A dinâmica presente nas linhas suaves de uma máscara neutra irá exigir um movimento bastante diferente das protuberâncias e reentrâncias de uma máscara expressiva como, por exemplo, da *Commedia dell'Arte*.

Tomando como parâmetro as pesquisas artísticas realizadas no âmbito do Grupo Teatral Isla Madrastra – do qual sou ator e diretor –, nas quais são explorados procedimentos de mascaramento a partir das características físicas e objetuais dos artefatos, inclusive da máscara expressiva, resolvemos experimentar outro percurso, no qual a “máscara exige uma presença cênica correspondente à energia [...] concentrada no objeto, configurada pela forma, pelas linhas e pelo material do qual é feito” (COSTA, 2005, p. 41). Dessa maneira, o aluno poderia explorar uma via de mão dupla: perscrutar a forma (incorporando a energia proposta) e motivar em si a intensidade vibratória (colocar a forma em ação).

A progressão ficou então estabelecida a partir da conscientização das potencialidades do próprio corpo, passando ao trato com o potencial expresso no outro corpo (a forma). Nessa segunda etapa a apresentação do universo da máscara dinâmica aos alunos ficou disposta depois da máscara neutra e da expressiva, em terceiro lugar, representando também um enfoque na abstração tanto do rosto como da forma humana. As aulas foram divididas em quinze encontros práticos de quatro horas cada um, abarcando um total de quatro meses (um semestre letivo). A reflexão teórica sobre os exercícios e vivências acompanhou todo o percurso, por meio de leituras de apoio, registros textuais e um ensaio individual sobre o processo experienciado.

O trabalho técnico para a ativação e conscientização da fisicidade necessária à sustentação de uma máscara sempre esteve presente em maior ou menor grau em todos os encontros, fundamentado principalmente em algumas técnicas e metodologias da *educação somática*²³ e na exploração dos quatro fatores de movimento do Sistema Laban (peso, espaço, tempo e fluência). Alguns exercícios corporais de ativação sensorial da pele, baseados em estímulos mecânicos, a fim de se trabalhar com percepções cinestésicas das conexões entre as estruturas articulares do corpo e a sua consequente movimentação, foram conduzidos com o intuito a uma conscientização mais apurada dos esquemas posturais, das relações entre o dentro e o fora do organismo, e das percepções e imagens de si e do corpo alheio. A orientação para o emprego do Sistema Laban objetivou a constituição de ações e dinâmicas de movimento, sobretudo quanto às alterações

²³ “[...] a partir da década de 30, floresceram muitas pesquisas que passaram a ser agrupadas [...] sob a expressão “educação somática”. Algumas das mais importantes são as técnicas e/ou metodologias de: Mathias Alexander e o uso do self, Elsa Gindler e a técnica de relaxamento, Isa Rolf e os estudos da plasticidade do corpo, Gerda Alexander e a eutonia, Moshe Feldenkrais e os estudos da consciência corporal, Sweigard e a Ideokinesis, Dra. Ehrenfried e a Ginástica Holística, Irmgard Bartenieff, que partiu da pesquisa realizada pelo dançarino e pesquisador Rudolf Laban, mas organizou os seus próprios ‘Fundamentos do Movimento’” (GREINER, 2005, p. 63).

sensório-motoras na exploração do espaço (direções, ritmos, planos etc.) e no desenho do movimento (flexível, sinuoso, contínuo, direto, quebrado, etc.).

O aluno sendo levado a perceber, experimentar, dominar e diversificar a sua corporalidade nessas atividades não habituais disparava um processo de conscientização que, segundo o professor e pesquisador Felisberto Sabino da Costa (2003), é fundamental para o ator-manipulador e pode ser classificada, devido ao seu aspecto global, como “corpo-totalidade”. E na sua visão, “além do trabalho com o ‘corpo-totalidade’, é aconselhável dedicar-se ao ‘corpo-segmentação’” (COSTA, 2003, p. 54) também, para que seja trabalhada tecnicamente a dissociação entre a rítmica do objeto e a do corpo.

Podemos considerar pelo menos dois tipos de dissociação, a qual o ator-manipulador necessita vivenciar. Uma delas diz respeito ao trabalho físico de decupagem dos movimentos, centrado em exercícios técnicos de segmentação articular. A sua justificativa diz respeito ao foco que deve ser dado ao objeto que está sendo manipulado, o que significa a presença de concentração dinâmica na parte do corpo que sustém o objeto e neutralidade nas demais. A outra dissociação experienciada pelo ator-manipulador está relacionada à própria consciência de si mesmo com relação ao objeto. Mesmo mantendo um contato estreito, quase simbiótico, com a máscara, por exemplo, a diferença entre as duas matérias (orgânica e inorgânica) estabelece uma cisão que sempre acompanhará o ator-manipulador. A compreensão desse paradoxo se fez mais clara para os alunos quando foi iniciado o trabalho com a máscara propriamente dito.

2.3.1. Os Estados da Máscara Neutra e a Geometria da Máscara Expressiva

A neutra é uma máscara de fisionomia simples e simétrica, sem conflitos, que propõe ao ator ampliar todos os seus sentidos e encontrar a essência das ações e das situações. Ela não é um personagem, é um estado que se apoia na percepção, fonte de vida para todas as outras máscaras. Nos seus movimentos precisos e silenciosos, a máscara neutra exige que o ator retenha e controle os seus impulsos, provocando dessa maneira uma intensa atividade interna que na maioria das vezes, na aparente imobilidade ou na lentidão das ações, faz com que energia do ator se manifeste

mais no tempo do que no espaço. A partir de jogos e improvisos centrados nessa máscara, se estabelece um estado de abertura e prontidão para os estímulos, bem como uma primeira abordagem das relações que a máscara estabelece entre a sua geometria e o espaço ao redor, seja ele arquitetônico ou humano. Por meio dela, abre-se a percepção do ator para o tempo presente dos acontecimentos do ambiente e o corpo se torna uma ferramenta para a tessitura gestual do espaço.

Assim, o seu emprego propicia ao ator consciência corporal, presença cênica, disponibilidade física, economia da gestualidade, escuta (percepção) e justeza do tempo das ações. Ana Maria Amaral no seu livro *O Ator e seus Duplos: máscaras, bonecos e objetos* (2002) divide didaticamente o treinamento com a máscara neutra em quatro estados ou fases: objeto, orgânico, animal e racional. Esses aspectos servem de base para nortear a estruturação o trabalho tanto para a máscara neutra quanto para a expressiva, assim como para a máscara dinâmica. Na verdade, o trabalho de base gerado pelos estados (objeto, orgânico, animal e racional) tem uma importância significativa para as relações que queremos estabelecer entre corpo e espaço. Devido a isso, eles estão presentes em absolutamente todos os tipos de mascaramentos abordados nessa pesquisa.

O “estado-objeto”, como o próprio termo indica, é o momento da máscara em sua forma concreta, física, material, apenas um objeto como outro qualquer com suas linhas, dimensões, concavidades e reentrâncias. Disposta sobre um fundo contrastante, ou destacada por qualquer outro recurso que opere o seu enquadramento, ela apenas afirma o que é: um objeto inanimado, nada mais que isso. Ao ganhar esse destaque, o olhar é obrigado a se deter demoradamente sobre ela. Ao tomar contato visual, o ator é convidado a se aproximar, observar e se conscientizar da sua própria corporalidade, quando estabelece a diferenciação entre a máscara e si mesmo. Esse é o estágio da percepção da alteridade.

No momento em que a máscara se amálgama ao organismo vivo, deixado de ser um elemento inorgânico apartado do corpo, entra-se no “estado-orgânico”. Com mínimo contato possível entre a mãos e o objeto, o ator segura a máscara à frente do seu rosto, inspira, fecha os olhos, e a aproxima da sua face a fim de vesti-la. Ao colocá-la, percebe a limitação em seu campo visual, a respiração é dificultada e a voz ou se distorce ou perde a força. Em compensação, o espaço à sua volta toma outras dimensões, o simples mover do corpo exige muita concentração.

A convivência simbiótica tem início, levando-o à conscientização dos estímulos físicos que o cercam.

O resultado disso é uma dilatação da presença do ator quando se instala um estado físico de prontidão e se estabelece a neutralidade, o apenas ser em cena, o ponto zero, o momento de energização e de escuta que antecede a ação, a pausa antes de agir. Tal condição vem a ser um instrumento importante para potencializar a busca a partir de agora é pelo “estado-animal”, a ponte entre a percepção interna e externa na vivência do momento presente. Uma prontidão para sentir e perceber os estímulos do ambiente e esboçar reações em consequência disso.

Ao se criar uma disponibilidade que pode ser associada a um esvaziamento de qualquer pré-disposição para a ação, o corpo se torna bastante reativo aos impulsos. Há um envolvimento do ator na prontidão com a qual ele é tomado pelas sensações provocadas pelo entorno, como quando observamos um animal à espreita, atento antes de escapar do perigo ou dar o bote sobre a presa. Esse é o estágio de disponibilidade total para a ação, sem que a mente se pré-ocupe de absolutamente nada, e de precisão sobre a medida exata da energia a ser empregada para agir.

A passagem agora se dá desse “estado-animal” para o “estado-racional”, pois, para além de somente perceber e manifestar fisicamente a reação aos estímulos, agora a máscara sai em busca, perscruta o ambiente, toma consciência do fato e expressa a sua ação. Guiada pelos estímulos sensoriais presentes no ambiente, a máscara passa a atuar. Ocorre uma tomada de consciência dos impulsos que levam o corpo a se conectar com o espaço a sua volta e a se relacionar com os fluxos do ambiente que o atravessam. O ator busca encurtar o tempo entre o pensar e o agir, se concentrando o máximo possível na exata medida dos movimentos necessários entre a percepção e a concretização da ação. Um estado no qual o foco na dinâmica da ação constrói um discurso cênico preciso e enxuto.

Para um ator acostumado trabalhar com máscaras, a passagem por esses estágios acontece de maneira muito rápida, com um intervalo de tempo entre um e outro que pode abarcar apenas frações de segundos. Em se tratando dos aprendizes da disciplina Teatro de Animação I, foi necessário estabelecer uma progressão mais lenta para que a percepção de cada uma dessas etapas fosse vivenciada e experienciada em profundidade. E a partir da instauração do “estado-racional”, as propostas de experimentação com a máscara neutra com os alunos giraram em torno das leis que regem a construção de uma cena centrada na atuação mediada pela animação do objeto. Não nos ateremos aqui aos outros exercícios realizados na disciplina, pois o nosso foco de

interesse não está centrado no trabalho com a máscara neutra, mas sim nos princípios empregados na execução de um mascaramento.

Complementando o trabalho iniciado com a neutra, cuja questão mais importante é propiciar uma prontidão para o binômio ação/reação, a exploração da máscara expressiva agregou a essa atitude de abertura aos estímulos as proposições expressivas dispostas na geometria da sua forma. Direcionando a abordagem para a exploração da relação corpo/espço, nos orientamos pela maneira como Jacques Lecoq encara o trabalho com a máscara neutra e a expressiva no LEM, no processo para se chegar às máscaras dinâmicas:

Partindo da máscara neutra, a máscara expressiva se distingue por ter alguma característica, algum acento impresso na máscara: tudo o que não é neutro, não é equilíbrio e foge à simetria, é característica sua, é um conflito manifesto. A proposta de Lecoq com máscara expressiva corresponde ao ator perceber a característica, o conflito ali presente; isto promove a motivação dramática, que, por vezes, pode ter forma mais caricatural ou mais sutil, realista ou mais complexa, permeada de contradições. Tanto na máscara expressiva, quanto na larvária ou na estrutura portátil, a forma impõe sua “vontade” (SCHEFFLER, 2013, p.438).

Nosso foco de investigação recaiu sobre o incremento do potencial de caracterização por meio da adaptação da fisicidade do ator aos desenhos e traços requeridos pela máscara expressiva. À medida que se interage com ela, busca-se preencher corporalmente às suas lacunas e indefinições a fim de se constituir um caráter bem acabado. Contudo, apesar dessa ideia geral de usá-la para o improviso e criação de personagens, a partir dos traços de personalidade definidos pela sua expressão – tais como idade, sexo e condição social –, nosso interesse estava mais voltado para o conflito plasmado nas incongruências, ambiguidades e oposições das suas linhas e relevos que constroem uma espacialidade corporal.

O caminho seria conhecer e reproduzir por meio de gestos, posturas corporais, entonações na fala e modos de se comportar e agir as regras, os ritmos, as intenções presentes nos traços assimétricos da máscara. Essa metodologia de criação a partir da observação e experimentação corporal das características físicas e concretas do objeto vem a ser fundamental para a abordagem criativa de qualquer mascaramento, inclusive aquele propiciado pela máscara dinâmica.

O trabalho inicia-se primeiramente sem o objeto, a partir da posição estática, por uma sensibilização que expande a consciência para a pele, percebendo o contato com a roupa, com o

ar, com o chão, levando a atenção para os ritmos físicos presentes no fluxo da respiração, nos batimentos cardíacos, nos movimentos involuntários. Desse ponto, o ator experimenta sair do estático por meio desses impulsos corporais, sem planejar nenhuma ação, deixando que os guiem. É a busca de uma condição na qual o corpo cede, observa e age como num permanente devir no qual não se sabe qual será o evento seguinte.

Esse percurso será facilitado se o atuante tiver assimilado bem a experiência proporcionada pela máscara neutra, para que se consiga atingir rapidamente um patamar de relaxamento e concentração que lhe permita deixar que os estímulos encontrem livre acesso ao seu organismo. A consequência desse estado de prontidão é que possibilita introduzir sonoridade externa, objetos, imagens etc., que o ator terá condições de observar a sua reação diante do estímulo exterior e perceber qual será a ação justa, que não necessariamente precisa estar correlacionada com o que a provocou.

Após esse início, parte-se para a relação direta com a máscara expressiva. O processo de instalação é bem semelhante ao da máscara neutra. Mesmo sendo acrescentado ou subtraído um passo ou outro, ou se modificando algo, o importante é serem trabalhados os quatros estados (objeto, orgânico, animal e racional), para que o portador tenha tempo suficiente para ir decifrando a geometria da máscara até construir no seu corpo tanto uma dinâmica quanto uma forma (postura e atitude) oriundas da máscara (ver Figura 6).

Fig. 6 - Máscaras expressivas em seu “estado-objeto”, na disciplina Teatro de Animação I (2011).
Foto de Ipojuca Pereira.

Uma base importante para esse processo é o espelhamento. Sejam quais forem regras ministradas para o processo de instalação da máscara, a observação do objeto é orientada tanto para ser um vetor de percepção de si mesmo, quanto como se este estivesse diante de um espelho que exibe uma imagem diversa da sua própria identidade. No desenvolvimento dessa proposta, as instruções dadas objetivam que a face (e conseqüentemente o corpo) funcione como um reflexo dessa alteridade, buscando um espelhamento fiel do que é visto.

A partir da observação da máscara expressiva que será usada, visualizar o personagem por inteiro, atribuindo-lhe um corpo, com a maior riqueza de detalhes possível. Visualizar também ele se movendo pelo espaço, gesticulando e realizando ações. Plasmar no rosto e no corpo essa imagem criada a partir da máscara e buscar uma gestualidade física e vocal, uma postura e um jeito de andar em resposta a forma. Por fim, vestir a máscara expressiva e completar todo o corpo do personagem e dar continuidade às explorações vocais e corporais, experimentando então executar ações e dinâmicas (ver Figura 7). Dessa maneira, o humano se deixa habitar pela forma, entrega-se ao seu controle sem premeditar as ações, passando a ser conduzido por ela durante a caracterização.

Fig. 7 - Personagens a partir da máscara expressiva: alunos de graduação da disciplina Teatro de Animação I (2011).
Foto de Ipojuca Pereira.

2.3.2. Princípios Gerais da Máscara Dinâmica

O trabalho realizado com as máscaras dinâmicas no Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq engloba tanto a construção quanto a experimentação e improvisação de cenas, e conseqüentemente a apresentação pública dos resultados (ver Figura 8). Esse processo tem início com os estudos das leis do movimento humano e dos espaços do corpo, para que as estruturas e formas portáteis confeccionadas, que funcionam como máscaras corporais, possam materializar as dinâmicas exploradas fisicamente. O objetivo principal de todo esse trabalho é proporcionar ao aluno a compreensão e a percepção de “que não se representa diante de um cenário, mas dentro de um espaço construído para a ação do ator na situação” (LECOQ, 2010, p. 229).

A escala projetada para essas formas abstratas pode ser facial, corporal ou espacial, sendo que, independente do seu tamanho, a sua função é mobilizar a movimentação do corpo. Confeccionada para ser usada sobre o rosto ela recebe o nome de máscara dinâmica; alcançado as proporções do corpo, são denominadas de estruturas portáteis e podem ser manipuladas, habitadas ou usadas em associação ao físico, como próteses, extensões ou figurinos. Não há uma nomeação específica para a composição de forma que ocupem área considerável para os deslocamentos corporais – assemelhando-se mais a uma proposição cenográfica ou arquitetônica –, mas é possível denominá-las de espacialidades dinâmicas, ou somente de espacialidades.

Fig. 8 - Alunos do Laboratório do estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq usando máscaras dinâmicas, em <http://www.pinterest.com>.

No caso da máscara dinâmica, a sua feitura começa com estudos de abstração pictóricos do rosto que servem de base para a sua construção, nos quais busca-se “identificar as tensões existentes, diferenciando as linhas, as compressões e dilatações, as diferenças de altura, largura e profundidade [...], entre outros aspectos correlacionados” (SCHEFFLER, 2013, p.442), empregando-se nesse processo desenhos de observação, colagens e maquetes. O mais importante nesses esboços é distinguir as assimetrias da face, pois serão elas as responsáveis pelas linhas e planos em desequilíbrio fixados à máscara, já que “a dinâmica não é nem a simetria nem o equilíbrio – é justamente a luta de dois elementos, a tensão, o movimento. Dinâmica, é o grande objetivo do trabalho do LEM, nos trabalhos corporais, plásticos e construções” (SCHEFFLER, 2013, p.328).

A abordagem proposta para os alunos da disciplina Teatro de Animação I acerca dos trabalhos com as máscaras dinâmicas seguiu um caminho diferente. Apostando que o percurso trilhado até esse momento, por meio dos procedimentos que envolveram as experimentações práticas com as máscaras neutras e expressivas, foi capaz de construir um pensamento para se lidar com formas dinâmicas abstratas como proposições dramáticas, foram lançadas outras premissas para o processo de criação e uso dessas estruturas.

A primeira delas foi de não se estabelecer uma diferenciação por escala, forma de manipulação ou conexão com a anatomia do corpo, entre máscara dinâmica, estrutura portátil e espacialidade. Todas essas formas foram tratadas como máscaras dinâmicas, sendo possível a sua manipulação por meio da cabeça, das mãos ou qualquer outra parte do corpo. Também não foi imposta a necessidade do contato direto entre a forma e o físico do manipulador, podendo ocorrer o processo de mascaramento mesmo existindo um distanciamento entre corpo e objeto.

Outro ponto foi a utilização de imagens e vídeos dos estudantes do LEM portando as suas formas abstratas, como fonte de inspiração para a construção de máscaras de formatos geométricos, sem menção a qualquer tipo de corpo orgânico, seja ele animal ou humano. O sentido aqui não foi o da cópia ou da simples imitação das criações do LEM, mas sim uma relação de aprendizagem modelar, na qual se desvenda e se conhece o objeto de estudo enquanto se procura reinventá-lo. As máscaras dinâmicas criadas pelos alunos da disciplina Teatro de Animação I foram realizadas com materiais de fácil manuseio (no geral, artigos de papelaria), para que se obtivessem elementos leves e fáceis de serem manipulados, tendo-se sempre em mente a funcionalidade das máscaras e não a sua estética.

Fig. 9 – Improvisação com a máscara dinâmica: alunos de graduação da disciplina Teatro de Animação I (2011). Foto de Ipojuca Pereira.

O principal objetivo dessas estruturas era a mobilização do corpo para que este executasse ações, o que estabeleceu como necessidade que a confecção se desse em conjunto com o movimento corporal, para que fossem testadas em tempo real as idéias e os materiais, incorporando (ou descartando) as dinâmicas que iam surgindo e se desenvolvendo, tecendo paulatinamente um processo no qual não havia separação entre o ateliê e a sala de ensaio (ver Figura 9). A condução externa foi muito mais em direção à percepção individual das possibilidades de projeção do corpo no espaço a partir das linhas de força da máscara, e na orientação quanto às soluções para os embates com os materiais usados na confecção das máscaras dinâmicas.

Foram organizados grupos de trabalho, aglutinados pelas afinidades entre as propostas dinâmicas que estavam sendo desenvolvidas e experimentadas. As improvisações a partir da manipulação das formas se deram espontaneamente dentro desses agrupamentos, sem a preocupação com qualquer menção a uma narrativa previamente estabelecida, imbricando também criação dramaturgica nesse processo de construção cênica que envolveu a relação entre a atuação e espaço e forma abstrata. Após essa fase de criação/improvisação, os grupos apresentaram as suas formalizações cênicas uns para os outros (ver Figura 10).

A articulação dos eixos que organizam a estrutura geométrica estabeleceu as regras para o jogo dos atores. Os resultados apontaram para uma compreensão refinada das formas abstratas e geométricas nas relações entre tempo e espaço, no qual o corpo, imerso numa dinâmica, projetava

as suas partes e desenhava imagens precisas por meio de posturas assimétricas, fazendo os vetores da máscara entrarem em ação a serviço da atuação. Ao se privilegiar o espaço como material de criação, obteve-se como resposta um tipo de ação caracterizada pela ausência de significado (que faz menção a um contexto ficcional), resultando numa carga de referencialidade que dizia respeito à própria concretude do material, isto é, às características físicas que definem o tipo de espacialidade utilizada como matriz geradora.

As ações assim constituídas tinham um alto grau de abstração e de modo algum intentaram expressar os conteúdos da psicologia de um sujeito em particular, ou mesmo resultar em metáforas e ilusionismos que encaminhavam a construção de significados a partir do mundo interno do ator. Como não havia uma interioridade apriorística que modelasse as formas do corpo, foi o espaço físico exterior ao atuante que se tornou signo a ser articulado.

Fig. 10 – Apresentação com máscaras dinâmicas: alunos de graduação da disciplina Teatro de Animação I (2011), em <http://www.youtube.com>

2.4. Laboratórios de Mascaramento Espacial I: explorações da espacialidade corporal por meio de máscaras dinâmicas

O desenvolvimento e aprofundamento do trabalho laboratorial de investigação sobre o processo de criação denominado mascaramento espacial se deu no âmbito do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – CEPECA, do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, um espaço de investigação prática que proporciona aos artistas-pesquisadores a reflexão, discussão e experimentação de suas pesquisas. Durante um ano, foram realizados encontros práticos semanais para as investigações, com uma variação bastante ampla no que diz respeito à quantidade de horas por sessão, de dias na semana e número de atores participantes. Os experimentos ligados ao funcionamento de alguns tipos de estruturas geométricas utilizadas como mascaramento, capazes de proporcionar uma experiência espaço-temporal mais próxima e afeita à maneira como o organismo humano performatiza a sua espacialidade pessoal, cobriram uma parcela significativa do período anual de duração das pesquisas laboratoriais.

Os estudos práticos a serem relatados nesse momento objetivaram a exploração de experimentos cênicos apoiados sobre dois alicerces: máscaras dinâmicas e estruturas plástico-arquitetônicas que funcionassem como dispositivos²⁴ capazes de agenciar a percepção do ator; e trabalhos técnicos de ampliação da escuta do corpo, para que esse se abrisse aos estímulos do ambiente. O eixo de referência foram os princípios do trabalho com a máscara, com ênfase tanto na percepção do espaço quanto na exploração prática das suas qualidades, tais como direções, dimensões, amplitudes. Os ritmos e suas variações, assim como o tônus corporal, também foram associados a essas explorações dinâmicas.

Os atores que tomaram parte dos encontros no laboratório de criação tinham graus variados de trabalho técnico com a máscara cênica, alguns com bastante experiência e outros com noções básicas de uso desse artefato. Fez-se necessária a preparação corporal, a título de maior

²⁴ Para Michel Foucault dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (1995, p. 244). Segundo Patrick Charaudeau “as significações do discurso [...] são fabricadas e mesmo refabricadas, simultaneamente, pelo dispositivo da situação de comunicação e por seus atores [...] Ele é o que estrutura a situação na qual se desenvolvem as trocas linguageiras ao organizá-las de acordo com os lugares ocupados pelos parceiros da troca, a natureza de sua identidade, as relações que se instauram entre eles em função de certa finalidade” (2008, P. 53).

conscientização da corporalidade exigida pela máscara para a sua sustentação. Esse trabalho inicial sempre esteve presente, em alguma medida, em todos os encontros, como forma de aquecimento para os experimentos a serem desenvolvidos em cada sessão, e tendo como consequência, pela sua constante repetição e recorrência, a constituição de um processo de refinamento técnico e organicidade na lida com a proposta do mascaramento espacial.

Para isso, foram retomados alguns dos exercícios propostos aos alunos de graduação da disciplina Teatro de Animação I, principalmente baseados nas questões do “corpo-totalidade” e no “corpo-segmentação” – citados anteriormente segundo Costa (2003). Os procedimentos que tiveram como meta o “corpo-totalidade” procuraram levar o ator à conscientização da rítmica de seu próprio corpo, que nasce da relação de interdependência entre as partes que compõe a sua estrutura física. Já àqueles voltados para o “corpo-segmentação”, buscaram fomentar o diálogo necessário à incorporação de um objeto inanimado, que exige um jogo dissociativo entre a dinâmica do corpo vivo e máscara. O trabalho de segmentação foi experienciado por meio de exercícios que tiveram como foco o isolamento articular, principalmente entre a cabeça e o restante do corpo, para permitir que a independência dinâmica do crânio favorecesse o foco sobre a máscara em detrimento da mobilidade das demais partes do organismo.

Os fundamentos abordados procuraram apurar a percepção sobre a postura (eixo) e a relação com a gravidade (apoios e oposições); as articulações ósseas e os movimentos decorrentes das suas características estruturais e mecânicas; as sensações e observações da exploração do espaço pelo corpo, por meio de deslocamentos orientados. Nas práticas que problematizaram o envolvimento da totalidade do corpo na execução das dinâmicas, a percepção da conexão entre o tônus gerado no centro de força do corpo – localizado no baixo ventre, na altura da base da coluna – e sua distribuição pela cadeia articular do organismo cumpriu um papel importantíssimo no pensamento-síntese de que a “animação é energia mais movimento, ou seja, animação é energia ativada pelo movimento; sob o seu impulso a matéria como que se volatiliza” (AMARAL, 1991, p. 20).

A associação da máscara neutra com esse trabalho envolvendo a movimentação corporal parcial e total cria outra percepção sobre a dinâmica do corpo, proporcionando ao ator uma relação diferente com as dimensões temporal e espacial. A visualização dos aspectos plásticos da máscara estimula a imaginação e ajuda na corporificação dos traços observados. Ao identificar-se com a aparência exterior da máscara neutra o ator encontra, como num espelho, a essencialidade

do seu gestual, expresso nos movimentos precisos e na justa medida da energia necessária a sua execução. Ao mascarar o rosto se repercute em todo o corpo a expressão assumida pela face, o que provoca transformações na mecânica dos movimentos, na sonoridade da voz e na percepção do espaço.

Na transição experimentada o primeiro impacto é a limitação do campo visual, que obriga a movimentação orientada da cabeça para que seja possível enxergar com precisão os elementos no ambiente. Habilitado pelo mascaramento, o atuante percebe e investiga o espaço de maneira não usual; a sua dinâmica corporal se adensa, criando uma presença que canaliza os vetores espaciais para si (ver Figura 11). Essa condição se confirma como a neutralidade da máscara quando atitude do ator se torna simultaneamente ativa e reativa, respondendo pela geração de ações objetivas e econômicas.

Fig. 11 - Atores no processo de vestir a máscara neutra nos laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

A sensação de se estar confinado dentro dos limites perceptivos da máscara afeta também a respiração e os outros sentidos, levando a um incremento da atenção tanto a si mesmo quanto aos estímulos físicos internos e externos ao corpo. Neste processo de descobrimento do corpo expressivo, a percepção tem uma importância ímpar para o ator. A movimentação no espaço, conseqüentemente, ganha outra dinâmica, devido a essas alterações no espectro perceptivo, que acabam por levar a uma transformação das noções e direções que constituem as referências espaciais.

Os quatros estados – objeto, orgânico, animal e racional – estão sempre se conjugando entre si no mascaramento. Basicamente, a ordem na qual se dá a relação da máscara com o

espaço se faz por meio da tríade perceber/processar/agir, que constrói uma linha de ações e reações entremeadas por pequenas pausas. Durante essa alternância o movimento ganha destaque, ao ser margeado por momentos de suspensão, nos quais se ressalta a característica inanimada da máscara enquanto objeto. O contraste também cria a oportunidade de se observar melhor quando o ator mascarado, como um animal à espreita, toma a decisão de executar uma ação (ver Figura 12).

Fig. 12 – Estados da máscara neutra nos laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

À medida que esse jogo se estabelece “o tempo se traduz cenicamente em espaço e vice-versa. Espaço latente de espera, quando o ator está na imobilidade; espaço corporal, quando o ator se movimenta” (TRIGO, 2005, p. 136), constituindo dessa forma um espaço rítmico. O corpo começa a se guiar pelos impulsos internos, deixa-se moldar com a forma, deixa-se entrar na forma. A percepção tem de se manter no nível de sensibilidade mais aguçado, em estado de prontidão, para observar a resposta das suas ações físicas a partir das diversas formas de manifestação que emanam do ambiente.

O percurso escolhido de se tomar a máscara neutra como base inicial para a investigação das máscaras dinâmicas, nos laboratórios de criação, decorre da oportunidade que ela oferece de uma primeira abordagem das relações que as máscaras em geral estabelecem entre a sua

geometria e o espaço ao redor. O incremento que ela proporciona à consciência sobre as dinâmicas de movimentação do corpo tem como resultado um aprimoramento na manipulação de qualquer tipo de artefato usado como mascaramento. Dessa maneira, a qualidade na exploração da espacialidade das máscaras dinâmicas pelos atores se deu com uma maior potencialidade corporal e predisposição ao jogo cênico.

2.4.1. A Espacialidade Corporal Sob o Prisma da Máscara Dinâmica

Para testar a eficácia direta das máscaras dinâmicas na compreensão e exploração da relação entre tempo, espaço e corporalidade, apostamos na ideia de que o ator, imerso na proposta dinâmica do objeto, faria a geometria desse reviver a seu serviço e, conseqüentemente, levaria o seu corpo a desenhar imagens rítmicas, precisas, a serem exibidas cenicamente. Propusemo-nos dessa maneira a construir previamente as máscaras dinâmicas a serem usadas pelos atores no laboratório de criação, percebendo que seria uma boa oportunidade para propor modelos geométricos mais potentes, capazes de possibilitar ao participante uma projeção mais eficaz do seu corpo no espaço, a partir das linhas de força da máscara, criando um jogo com ações de caráter mais amplo e diversificado.

Além disso, entendíamos também que o domínio sobre a construção dessas formas abstratas nos proporcionariam uma condução mais efetiva das práticas aplicadas nos laboratórios, e uma reflexão mais apurada sobre as alterações na dinâmica corporal a partir do contato com a espacialidade sugerida pela forma. O intuito era apresentar ao participante uma situação geométrico-espacial a ser espelhada pelo seu corpo, que se adaptaria aos estímulos e proposições dispostos nas linhas e planos constituintes da estrutura do objeto. Esse processo seria uma retomada dos princípios gerais do trabalho com a máscara expressiva, direcionado nesse momento para a observação e transposição dos ritmos e das direções presentes nos traços assimétricos da máscara dinâmica para a postura e gestos corporais, já que as formas geométricas dessa não fazem menção a qualquer tipo de corpo orgânico, seja ele animal ou humano, como aquela.

O primeiro modelo de máscara dinâmica proposto foi confeccionado em papel-cartão (ver Figura 13), permitindo que a estrutura tivesse bastante flexibilidade e movimento. Como não havia tiras ou elásticos de fixação ao rosto, a sua manipulação também incluía a participação dos membros superiores. Deixando-se habitar por essa forma, os participantes se entregaram às indicações dinâmicas propostas pela máscara, passando a serem conduzidos em suas evoluções e explorações pelo espaço.

Fig. 13 – Manipulação da máscara dinâmica nos laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojucan Pereira.

Observou-se nessa experiência a dificuldade em se lidar com a complexidade da forma, que apontava para um número praticamente infinito de possibilidades de movimentação. Outro ponto foi quanto à plasticidade dessa máscara dinâmica. O seu formato trouxe aos participantes uma referência direta às máscaras larvárias. As larvárias são rostos inacabados, formas simplificadas da figura humana, que remetem a um estado primevo e fazem menção à larva antes de se tornar inseto. Fazem parte do grupo de máscaras inteiras e silenciosas, que não permitem o uso da voz, mas exprimem a essência da palavra falada através das ações. Elas geralmente são grandes, brancas e assimétricas, nas quais o nariz tem uma grande importância ao direcionar a movimentação da face, permitindo diferentes nuances expressivas.

Fig. 14 - Preparação com a máscara larvária nos laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

Isso nos levou a conjecturar outro modelo estrutural para a máscara dinâmica, que disponibilizasse uma paleta mais restrita de indicações espaciais, e que demandasse do ator um dinamismo com menor complexidade. Dando sequência então a esse processo, foi proposta uma conformação mais fixa para a estrutura, agora confeccionada com uma base em papelão rijo e com direções espaciais mais determinadas. Experimentou-se também uma passagem intermediária pelas máscaras larvárias (ver Figura 14), como preparação para o trabalho com essa nova máscara, como forma de preparar o terreno para as investigações dinâmicas.

Apesar do trabalho com as máscaras larvárias permitir ao ator um caminho sensível para o jogo com o espaço e com os parceiros, as percepção e exploração das características puramente dinâmicas foram prejudicadas. Se antes os contornos abstratos da máscara dinâmica traziam lembrança da larva ou de um proto-organismo, a intermediação da máscara larvária resultou na abordagem da máscara dinâmica também como uma sugestão ao corpo de uma representação animalizada ou pré-humana da máscara dinâmica. A partir desse resultado, o trabalho de preparação com a máscara larvária foi abandonado, sendo retomado em seu lugar apenas o uso da máscara neutra (ver Figura 15).

Fig. 15 - Preparação com a máscara larvária nos laboratórios de criação (2013-2014).
Foto de Ipojuca Pereira.

A proposta mais simplificada para as máscaras dinâmicas foi mantida, apostando ainda numa estrutura feita de materiais menos flexíveis, e que permitia sua fixação ao rosto por meio de elásticos e encaixes, compondo uma máscara leve e confortável quanto ao uso do participante. A versão final foi confeccionada a partir de planos de papelão, organizados de uma maneira em que a proposição dinâmica estava relacionada à diversidade, à oposição entre a intersecção dos planos (ver Figura 16). Para encerrar essa primeira fase dos laboratórios de criação, dedicada ao emprego da máscara como mediadora da relação entre o corpo e o espaço, voltamos para a investigação de outros tipos de mascaramento que promovessem a transição de uma espacialidade, concentrada numa máscara presa ao rosto, a ser expandida para o restante do organismo, para um diálogo mais efetivo entre a geometria do corpo e a do espaço circundante.

Para isso, tomamos como ponto de partida algumas propostas de mascaramento inspiradas no trabalho do diretor da oficina de teatro da Bauhaus, Oskar Schlemmer, que procurou materializar nas indumentárias a serem usadas por atores e bailarinos as questões do espaço na qual estavam imersos. A principal referência veio da *Dança dos Bastões*, encenada em 1927, na qual Schlemmer anexa um conjunto de varas a diversos pontos de articulação do corpo, prolongando e expandindo o movimento do bailarino em várias direções no espaço.

Fig. 16 – Versão final para as máscaras dinâmicas nos laboratórios de criação (2013-2014).
Foto de Ipojuca Pereira.

Na apresentação, o palco era mantido às escuras, com apenas luz suficiente para ver o movimento dos bastões brancos, já que figura humana também não era visível, devido à roupa escura e justa que apagava o corpo do intérprete (ver Figura 17). O efeito visual para o espectador é a animação quase hipnótica das linhas (materializadas pelas varas) – o elemento geométrico mais simples depois do ponto, e também a maneira mais eficaz de simplificar o complexo sistema que envolve a forma e as dinâmicas do organismo. O que é percebido pelo público é tanto a dimensão mecânica do movimento quanto as forças expressas pelas relações estabelecidas pelas linhas. Como relatado no início desse capítulo, esse expediente tinha como função auxiliar na aquisição pelo corpo das leis que regem a geometria da espacialidade do palco.

Fig. 17 - Oskar Schlemmer: *Dança dos Bastões* (1927), em <http://thefunambulist.net>

Por meio dos eixos vertical, horizontal e diagonal, que se entrecruzam a partir das linhas formadas pelos bastões, visualiza-se um diálogo até então invisível para o espectador, no qual se explicita a existência de um trânsito entre o corpo e o ambiente. O espaço passa a ser um parceiro de fundamental importância, ao contribuir para a ampliação do potencial expressivo do intérprete quando da sua ativação como um fluxo intenso de forças vetoriais. O que se evidencia é que para ser alcançada a plenitude dessa expressividade, a fisicidade do bailarino deve estar a serviço da espacialidade conformada pelo mascaramento dos oferecido pelos bastões. Para o intérprete, as restrições impostas pelos artefatos presos ao seu corpo são compensadas pelas possibilidades de investigação e entendimento das leis matemáticas que edificam a arquitetura da sala na qual se encontra imerso.

Propusemo-nos a trabalhar estritamente com o mascaramento gerado por meio da localização dos bastões em algumas áreas da estrutura física do ator. Isso seria o suficiente para proporcionar uma representação simbólica das linhas que se projetam do corpo para o espaço e vice-versa. Optamos pela fixação apenas três elementos lineares ao corpo de cada participante, nos segmentos dos membros superiores e inferiores. Era livre a cada pessoa a escolha dos pontos a serem mascarados pelos bastões. A obrigatoriedade era de que os bastões fossem fixados nas extensões ósseas, deixando-se as articulações livres, e que estivessem presentes tanto nos membros superiores quanto inferiores (ver Figura 18). Mesmo com apenas três pontos do corpo sendo sensibilizados, cada participante deveria expandir essa sensação para outras áreas da sua

estrutura física, procurando estabelecer o mesmo jogo de espelhamento que já tínhamos feito com outros tipos de máscaras.

Fig. 18 - Mascaramento com bastões nos laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

Durante a movimentação os atores eram livres quanto à ocupação do espaço, mantendo, contudo a atenção aos desenhos e projeções que conduziam o seu corpo a configurar a sua espacialidade pessoal. O emprego dos bastões como mascaramento revelou uma possibilidade de superação do dinamismo cristalizado na forma abstrata da máscara dinâmica para a dinâmica real do organismo, com o corpo produzindo a sua espacialidade a partir da sua própria esfera biológica. Esse fato nos levou a observar que, na maioria dos casos, as estruturas portáteis são formas que estabelecem uma dinâmica suspensa, a espera de sua ativação pelo manipulador, consequentemente vindo a funcionar como uma “escrita”, uma partitura a ser “performada” corporalmente pelo ator.

As máscaras dinâmicas acabam por circunscrever a espacialidade corporal às suas dimensões geométricas, pois elas não possuem como atribuição própria a centelha capaz de provocar o seu real dinamismo, que é oferecido, na verdade, por aquele que as manuseia. A sua manifestação se dá somente no espaço, pois a percepção da passagem do tempo – um aspecto característico dos organismos –, no seu caso, é uma mera ilusão. Como bem nos observa Krikor Belekian a esse respeito, a partir da sua trajetória no Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq:

O espaço geométrico se refere a dimensões mensuráveis tangíveis, contínuas; o espaço geométrico é apenas o invólucro de um espaço biológico individual. Em compensação, o espaço orgânico é resultado de uma superposição rítmica descontínua, tendo um caráter de continuidade em seu conjunto. Assim, cada evento, cada função humana, por mais complicada que seja, possui um espaço orgânico. Uma relação espacial orgânica estabelece vibrações vitais e aceita metamorfoses. (BELEKHIAN, 1972 apud SCHEFFLER, 2013, p. 338).

Nessa primeira etapa dos laboratórios de criação, ficou muito clara essa contradição entre os espaços geométrico e orgânico de que nos fala Belehkian. Comprovadamente, localizamos que uma das estratégias empregadas para se criar a sensação de movimento num material que está imóvel – como, por exemplo, na construção abstratas das máscaras dinâmicas –, era evitar a homogeneidade da forma, buscando-se a irregularidade da superfície, as suas reentrâncias e imprecisões, o que fazia com que a incidência de luz sobre o objeto, ao longo do tempo, mudasse o seu aspecto e o transformasse paulatinamente. Essa percepção da dramaticidade da imanência do material pôde ainda ser incrementada pela ausência de um apoio equilibrado da estrutura sobre o solo, pois a instabilidade do centro de gravidade da peça coloca-a na iminência do movimento.

O conjunto dessas estratégias resultava em uma variabilidade visual naquilo que parecia contínuo à percepção, criando para o participante a necessidade de tocar a forma, de observá-la detalhadamente por vários ângulos, já que não era possível se posicionar em um marco espacial fixo, em algum ponto do seu entorno, e apreendê-la completamente numa única mirada. Como consequência, a evolução dessas formas se dava somente a partir dos deslocamentos do participante na sua periferia – ao serem circundadas, para que a percepção sobre os seus contornos pudesse acompanhar as suas “modificações”, a partir de cada ponto de vista lançado das diferentes posições ocupadas. Ou ainda, adentrando em seu interior, o que nos levava a tratá-las espacialmente sob a perspectiva da arquitetura.

O curioso é que essa também é uma das premissas básicas do pensamento espacial que se busca nas estruturas e máscaras dinâmicas empregadas no LEM. As formas abstratas são construídas para a exploração espacial das dinâmicas de movimento, e se comportam como verdadeiras “arquiteturas abstratas, organizando o espaço em ritmos que lhe dão vida [...], carregadas sobre o corpo ou manipuladas pelos braços, se deslocando no espaço seguindo suas indicações e suas forças” (LECOQ, 1987 apud SCHEFFLER, 2013, p. 438). A proposta de Lecoq com essas espacialidades é baseada na ideia de que todo o tipo de arquitetura, todo o espaço

construído é pensado para criar uma ambiência que provoca condicionamentos dinâmicos naqueles que transitam em seu interior.

Contudo, até onde nossos estudos nos permitiram observar, nos parece que o trabalho conduzido no LEM para a construção das formas abstratas, que procuram materializar a essência das dinâmicas espaciais, tem como resultado, na sua maior parte, propostas rítmicas a serem revivificados pelo corpo, pois são as variações nas intensidades dos movimentos corporais que dão ritmo ao espaço geométrico das estruturas portáteis. A espacialidade gerada pela corporalidade vem a ser uma consequência dessa conformação matemática, que busca a sua similitude com o orgânico.

No próximo capítulo, seguiremos aprofundando as investigações acerca do espaço geométrico e do espaço orgânico, procurando a partir das experiências realizadas até agora um aprimoramento dos trabalhos nos laboratórios de criação em busca do refinamento do processo do mascaramento espacial. Serão tomadas a partir de agora como referência as explorações tanto do campo das artes visuais, que vem se debruçando incansavelmente sobre as questões formais que envolvem espaço, corpo e objeto, quanto da arquitetura, que dentre todas as artes tem o espaço como o seu material básico de criação, já que destacar, delimitar, encerrar e modelar uma certa quantidade de espaço é o objetivo de qualquer edificação ou projeto urbanístico. A intenção é que se possa aprofundar a discussão conceitual acerca das relações que determinados tipos de espacialidades podem estabelecer na geração de ações que possam servir ao ator na construção do seu discurso cênico.

3. A Espacialidade – Máscara

3.1. Espaço Geométrico e Espaço Orgânico

A partir das experimentações de inspiração bauhausiana, com bastões afixados ao corpo e usados como máscaras dinâmicas, percebemos a impossibilidade de se abrir mão do tempo real da experiência na manipulação dessas formas abstratas, já que o nosso objetivo é a investigação de um processo de criação envolvendo a espacialidade corporal do ator. As explorações realizadas revelaram o quanto essas estruturas oferecem ao ator possibilidades de experiências, sobretudo de ordem escultórica e arquitetônica, pois a sua cinética é uma ilusão forjada por meio do movimento daquele que a perscruta. Essa maneira de abordar o objeto reforça o nosso hábito cotidiano de relacionar objetos dispostos no ambiente dentro de uma temporalidade linear.

Tendemos a esquadrinhar com o olhar um espaço qualquer e o interpretar em seus aspectos mensurável e extensivo. E enquanto o fazemos, somos impelidos a pensar o tempo da mesma maneira, operando-o como uma progressão matemática. Dito em outras palavras, percebemos o ambiente como um meio homogêneo, nos quais os fatos, os objetos, os corpos se apresentam diante dos olhos como possíveis de serem organizados segundo relações de posição e localização, e também de serem enumerados. Tais operações implicam em representações mentais de enquadramentos espaciais, em que podemos alinhar em uma sucessão de causa e efeito, que nos dá a sensação de apreensão do passado, presente e futuro como instantâneos espacializados temporalmente.

O resultado disso é que “tal figuração, que aparece inicialmente como uma representação da sucessão temporal, é, em última instância, espacial, ou seja, trata-se de uma temporalidade profundamente impregnada de espaço” (COELHO, 2004, p. 237). Por exemplo, para termos a percepção dos transcursores que fazemos pelo ambiente, relativizamos dentro de uma linearidade temporal os movimentos corporais em função dos elementos a nossa volta. A certeza de que percorremos um determinado trajeto nos é confirmada pela série de posições que o corpo ocupa em relação aos fenômenos ou fatos encontrados ao longo do caminho, que são retidos pela memória como parte de uma relação causal, nos dando a noção do acontecido e do que ainda pretendemos alcançar.

O tempo cronometrado pelo relógio, dividindo o transcorrer da vida em intervalos de igual duração, não é capaz de representar a experiência temporal vivida, que segundo o filósofo Henri Bergson, está mais afeita à percepção dessa sucessão como um processo contínuo no qual o presente se atualiza ininterruptamente, que vem a ser uma das características do seu conceito de duração. Sobre essa temporalidade bergsoniana, Jonas Gonçalves Coelho, no artigo *O Ser do Tempo em Bergson*, explicita de forma clara ao longo do seu estudo que no pensamento de Bergson, “o tempo dos físicos e matemáticos é um tempo espacializado, compreendido como uma linha imóvel, com o qual se pretende medir a duração das coisas. Utiliza-se essa linha imóvel para representar a sucessão múltipla de eventos” (COELHO, 2004, p. 236), o que acaba nos conduzindo a uma apreensão geométrica tanto do tempo quanto do espaço.

No estudo *Tempo e Espaço: as dimensões gêmeas* (1988), o físico Géza Szamosi afirma que foi no século XVII que floresceu a ideia de explorar a natureza por meio dos sentidos para encontrar as leis e as ordens numéricas que regem o tempo e o espaço, e tornar a matemática, dessa maneira, a linguagem por excelência para explicar os fenômenos. Contudo, ele observa que essa proposta é bem mais antiga, sendo já encontrada nos sistemas de notação musical empregados na Idade Média. Muito antes que a ciência moderna fizesse uso do tempo matemático, a música já vinha medindo pequenos intervalos rítmicos de maneira precisa e confiável, independente da influência do ambiente.

No que diz respeito ao espaço, Szamosi verifica que os artistas da Renascença italiana já submetiam a visão humana a perceber o espaço pictórico segundo as leis geométricas. Fruto da geometria euclidiana, são as linhas convergindo para um único ponto focal que estabelecem a organização espacial dos objetos, em uma hierarquia de importâncias e de protagonismos que pressupõe um espectador absoluto a abarcar toda a infinitude do horizonte com o seu olhar. A pintura simulava a tridimensionalidade espacial a ser contemplada pelo observador, assim como a escultura, que com a sua massa e opacidade, posicionava o espectador num ponto privilegiado do espaço para uma melhor contemplação entre a figura e o fundo. No campo das artes cênicas, a partir do advento da sala à italiana – com seus diferentes recursos usados para a geração da ilusão perspectiva –, tornou-se praticamente obrigatório submeter os espetáculos à frontalidade para o melhor deleite do público.

Gradualmente, o ponto de fuga único da perspectiva renascentista foi perdendo a sua primazia como centro organizador da percepção do espectador, instaurando-se uma pluralidade

estética bem mais inclusiva e acolhedora no que diz respeito à exploração e experimentação de diferentes espacialidades. Foi no princípio do século XX que surgiram outras noções de tempo e espaço, tanto na ciência quanto na arte, responsáveis por uma maneira diferente de pensar a natureza. Temporalidade estendida – característica fundamental do conceito de duração bergsoniano – e experiência espacial real e imediata passam a ser agora elementos apontados na constituição de um estado de ser, de uma percepção da presença como algo sendo conformado por um fluxo constante, em permanente devir, num presente atualizado a cada instante. Essa concepção de espaço-tempo passa a figurar no imaginário artístico, como nesse depoimento do pintor neoplasticista Piet Mondrian, expressa no seu artigo *Os Grandes Bulevares* de 1920:

Atividade e repouso: grande diversidade de movimentos. Movimento no espaço e movimento no tempo. Múltiplas imagens, múltiplos pensamentos. Imagens são verdades veladas. Múltiplas verdades constroem a verdade. Uma única imagem não descreve todas as particularidades [...] A sucessão de dias forma séculos, e o avião aboliu as distâncias. Tempo e espaço se movem: o relativo se move e o que se move é relativo (MONDRIAN, 2008, p. 119-120).

O principal questionamento nos meios científicos naquele momento eram as noções de tempo e espaço como realidades autônomas: a lógica científica buscava unir indissociavelmente os dois conceitos e tratar ao tempo como uma dimensão no complexo tetradimensional espaço-tempo. Conceitos como o da relatividade e da simultaneidade²⁵ dos eventos levou a ideia de espaço a estar indissociavelmente ligada à noção de tempo, tornando praticamente impossível a descrição de qualquer fenômeno a partir de um único ponto de vista, já que a sua configuração se altera a cada instante devido aos fatores mais variados.

Os artistas começaram gradativamente a levar o observador a procurar no ambiente sua posição com relação à obra, por meio de outras maneiras de se pensar no deslocamento sucessivo do ângulo visual, em uma tentativa de agregar ao corpo do espectador outro elemento além das três dimensões tradicionais, isto é, o tempo, a quarta dimensão. Ao simular a visão dos objetos de todos os pontos de vista possíveis – tanto externa quanto internamente –, os cubistas, por exemplo, lograram representar, dessa maneira, o plano como indicação dos vários

²⁵ Em 1905, Albert Einstein formulou a Teoria da Relatividade Restrita, um conjunto de ideias que modificou profundamente as concepções de tempo e espaço. A teoria prevê que quando dois observadores possuem um movimento relativo o que seria simultâneo para um, não o seria para o outro. A simultaneidade é um fenômeno relativo, depende do movimento dos referenciais.

enquadramentos ópticos do observador (ver Figura 19). Os planos em um quadro cubista pairam soltos sobre a superfície da tela, sem que haja um centro organizador das relações entre eles; por muitas vezes, sua solidez se desfaz, deixando que o olhar atravessasse várias camadas e perceba ao mesmo tempo enquadramentos simultâneos.

Fig. 19 - Georges Braque: *Mulher com Violão* (1913), em <https://vanguardamaristao.wikispaces.com>.

Fig. 20 - Piet Mondrian: *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto* (1921), em <http://www.infoescola.com>

Neste outro sistema representativo, o plano passou a ganhar relevância sobre a linha e o ponto, estabelecendo um jogo constante de interpenetração que se aproxima dos estados de sonho, devaneio e imaginação. O espaço (tempo) assume nas observações de Mondrian um caráter multifacetado e polissêmico, decorrente da percepção do mundo ao seu redor por meio de enquadramentos, recortes e encadeamentos (ver Figura 20). As suas propostas pictóricas de organização compositiva enfatizam essas qualidades ao exprimirem a essência pura da forma, por meio da disposição ortogonal de planos puramente geométricos na superfície do quadro, alcançando um ritmo na oposição entre as linhas verticais e horizontais.

O rigoroso método de composição de linhas verticais e horizontais da pintura de Piet Mondrian constrói retângulos de cores puras de diferentes dimensões, dispensando a necessidade de se ter como modelo os elementos naturais para se extrair deles uma estrutura geométrica básica. A constatação desse fato por Theo Van Doesburg, colega neoplasticista de Mondrian, faz com que esse se aperceba que processo de criação pictórica não implicava mais na abstração ou

estilização de formas da natureza, indicando o seu caráter absolutamente não-figurativo. Parecia-lhe, então, que designar esse tipo de obra de abstrata era incorreto. em uma tentativa de redefinição da terminologia estética, Doesburg passa a então a cunhar, a partir de 1930, o termo arte concreta.

A afirmação de uma arte concreta como proposição estética autônoma só começou a se estabelecer alguns anos depois, quando foi assimilada pelo escultor e arquiteto Max Bill, que passou a cunhar o termo para classificar um tipo de produção plástica que não usava os métodos tradicionais de confecção. Para ele, denominar como concreta uma obra indicava que o seu processo de criação o artista se valeu da construção de objetos tridimensionais em estreita ligação com problemas matemáticos (no lugar de modelar, esculpir ou fundir), ou de projetos em duas ou três dimensões exacerbadamente geometrizados e sem referência a qualquer forma encontrada na natureza.

Max Bill taxa toda a arte de cunho mimético – figurativa e abstrata – como pouco objetiva, desordenada, caótica, sem condições de oferecer instrumentos controlados de abordagem da realidade. Na sua visão, a necessidade de um rigoroso método de composição para a arte concreta era compatível com a aplicação de fórmulas geométricas para a execução de uma obra. Como afirma no seu artigo *The Mathematical Approach in Contemporary Art*, ele propõe a ordem das leis matemáticas no lugar da intuição como base, fonte de conteúdo e atitude criadora para o trabalho do artista concreto:

Estou convencido de que é possível desenvolver uma nova forma de arte na qual o trabalho do artista pode ser significativamente fundamentado em uma linha matemática de abordagem do conteúdo. [...] A base de composição de toda a imagem é a geometria, ou em outras palavras, os meios que determinam a relação mútua das partes que a compõe, quer no plano ou no espaço. Assim, tal como a matemática nos fornece um método preliminar de cognição, e, portanto, pode nos permitir apreender nosso ambiente físico, assim também alguns de seus elementos básicos nos fornecem leis para avaliar as interações entre objetos, seja entre grupos, seja entre um objeto e outro²⁶ (BILL, 1996, p. 75).

²⁶ “I am convinced it is possible to evolve a new form of art in which the artist's work could be founded to quite a substantial degree on a mathematical line of approach to its content. [...] Now in every picture the basis of its composition is geometry or in other words the means of determining the mutual relationship of its component parts either on plane or in space. Thus, just as mathematics provides us with a primary method of cognition, and can therefore enable us to apprehend our physical surroundings, so, too, some of its basic elements will furnish us with laws to appraise the interactions of separate objects, or groups of objects, one to another”.

Uma vez que o trabalho é iniciado, tomando como ponto de partida essas regras precisas, não há invenção e sim controle e medida dos elementos, que constituem em si mesmos a gênese do objeto artístico. Além de se prestar ao processo compositivo, o emprego da matemática serve também de expediente contra a estilização e abstração de formas da natureza, ao fornecer modelos estruturais a serem plasmados como obras, como no caso da escultura *Fita Infinita* (ver Figura 21). Ao se apropriar das questões da topologia das superfícies não-orientáveis por meio da figura geométrica da Tira de Möbius, a sua obra expressa um fenômeno matemático: um plano bidimensional que ao ser torcido resulta em uma dupla superfície, que passa a configurar, por meio do movimento das suas linhas paralelas, uma revolução constante no espaço que acaba por criar a sensação de volume.

Fig. 21 - Max Bill: *Fita Infinita* (1953), em <http://pavlopoulos.wordpress.com>.

Apesar da racionalidade cerebral do modelo, essas ideias executadas contra a resistência do material dotam a massa rígida de granito de uma delicada beleza, quando esta se projeta “em seus desdobramentos inesperados, e nos faz apreender, sem drama, a realidade de um novo espaço, preciso e indeterminado, coerente e ambíguo, claro e rico” (GULLAR, 1999, p. 223). Como nos diz Naum Gabo, no seu texto *Escultura: a talha e a construção do espaço*, de 1937, são os materiais que “estabelecem a base emocional de uma escultura, dão-lhe seu caráter básico e determinam os limites de sua ação estética” (CHIPP, 1999, p. 334). Desse modo, quando a impenetrabilidade da rocha se evapora e dá passagem ao ambiente circundante, o esvaziamento

da massa sólida e espessa permite a penetração do em torno, fazendo-a se abrir ao diálogo com o mundo exterior.

A matéria, até então invencível, calada e imóvel, se anima e estende os seus vetores para além de si mesma, proferindo um discurso que é resultado do embate entre as suas qualidades físicas e ação intencional do artista. O objeto cria em torno de si um campo perceptivo no qual “a sensação do espaço se torna para nós uma emoção mais básica e mais cotidiana, como a sensação da luz ou do som” (CHIPP, 1999, p. 336). Gabo nos leva a perceber que a obra criada dessa maneira torna também o espaço um elemento material escultural, “incorporado à família geral das emoções escultóricas, onde [...] só o peso e o volume da massa haviam predominado” (CHIPP, 1999, p. 336).

A obra e as ideias de Bill ganharam repercussão internacional, principalmente na América Latina, que se tornou um solo fértil para o desenvolvimento da arte concreta. No Brasil, na primeira edição da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, os jovens artistas plásticos locais tiveram a experiência de entrar em contato de maneira mais profunda com essa linguagem geométrica não-figurativa, a partir da exposição dos trabalhos dos artistas estrangeiros, em especial os de Max Bill, que arrebatou o grande prêmio de escultura naquele ano com a obra *Unidade Tripartida*. Por volta desse período formam-se inicialmente dois grupos artísticos, um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo, que ao longo da década de 1950 penetraram no âmbito da linguagem plástica geométrica, realizando um trabalho pioneiro.

As mudanças logo se fizeram sentir, trazendo a tona uma série de divergências quanto aos rumos que a arte concreta estava tomando no cenário nacional. Os artistas cariocas reagem contra o dogmatismo que, segundo eles, reduzia as obras à demonstração de fórmulas matemáticas e a um formalismo inexpressivo, obrigando-os a se restringir apenas “à colocação de problemas objetivos de composição, de reações cromáticas, de desenvolvimento de ritmos seriados, de linhas e superfícies” (GULLAR, 1999, p. 245). O desejo do grupo carioca era fazer uma revisão das propostas concretistas, a partir da compreensão de que “a linguagem geométrica não era um ponto de chegada, mas sim um campo aberto à experiência e à indagação” (GULLAR, 1999, p. 233).

Na sua crítica, observam que as obras concretistas são projetadas para que o espectador as aprecie em uma relação puramente mecânica e objetiva, exclusivamente por meio da sua percepção óptica. Os estímulos se dirigem à função intelectual de paralisar momentaneamente a

temporalidade ininterrupta do mundo e recortá-la em instantâneos, nos quais as obras são visualizadas como elementos estanques. Essa maneira de organizar os objetos permite tanto ordená-los serialmente quanto abarcá-los em uma única mirada no ambiente em que se encontram espalhados. Isolados e indiferentes à ordenação que a mente lhes dá, eles são percebidas como localizados em posições estáticas, separados entre si por um vazio. Uma temporalidade que só pode ser “vista” em função das pausas que a mente aplica ao espaço.

Em 1959, esses artistas realizam no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a I Exposição Neoconcreta, rompendo definitivamente com os dogmas da arte concreta e expandindo os seus limites, tanto para a arte brasileira quanto internacional. O catálogo dessa primeira exposição trouxe a público o *Manifesto Neoconcreto*, o qual explicita as bases sobre as quais se funda o Neoconcretismo:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão [...]. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura [...] são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...] Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. [...] Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina, nem no objeto tomados objetivamente, mas, [...] nos organismos vivos (GULLAR, 1999, p. 283-285, grifo do autor).

Na busca por uma solução que afaste o projeto construtivo brasileiro do esgotamento, dos resultados concretistas de fórmulas matemáticas transformadas em formas plásticas, os neoconcretos tentam aproximar os conceitos de arte e vida. Considerando a obra do ponto de vista orgânico e colocando a experiência do fruidor como material importante para a conformação final do trabalho artístico, o tempo explorado pelos artistas neoconcretos é o da apreensão da experiência pelo espectador, o que permite a esse fazer uma leitura pessoal dos trabalhos, participando ativamente da sua produção e recriação por meio da mobilização que a obra executa sobre a sua totalidade física e psíquica. A intenção “é impregnar vivencialmente as

linguagens geométricas, repropô-las como manifestações expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológico” (BRITO, 1999, p. 76).

Isso nos faz observar que a temporalidade disponibilizada pela obra neoconcreta ao fruidor muito se assemelha ao conceito de “duração” bergsoniano. Do ponto de vista das teorias de Bergson, as convenções temporais físico-matemáticas utilizadas pela arte concreta podem ser lidas como configuradoras de uma temporalidade fictícia, que não pode ser vivida na realidade por ninguém. O tempo como “duração” exige o reconhecimento de que o momento presente traz em si as marcas de um outro momento que passou, e que também irá perdurar de alguma forma no momento futuro que irá se atualizar, ou seja, uma sucessão contínua e fluída sem separação entre um instante e o outro. Uma temporalidade que, tratada como um processo em transformação permanente, está impregnada de uma dinâmica incessante que prolonga o antes no depois, impedindo que o transcorrer dos fatos seja visto como um desfilar de quadros justapostos.

Essa ideia de fluxo também configura um tipo de espacialidade, oposta à ilusão de um vazio a ser ocupado pela mudança de posição de um corpo qualquer. Esse movimento se espalha e borra as fronteiras entre as fases de um evento, que passa a ter um caráter mais irradiado, com um campo de projeções no qual as interpenetrações provocam as contaminações e transformações das posições, não mais vistas como fixas e inalteradas. Tais características acabam por configurar um tempo e um espaço mais próximos à experiência do vivido, se ajustando melhor às reais sensações percebidas pela nossa fisicalidade.

3.1.1 Espaço encerrado: trânsito entre arquitetura e escultura.

A base teórica do Neoconcretismo foi expressa pelo poeta Ferreira Gullar, em 1959, conjuntamente ao posicionamento estético dos seus colegas de movimento, por meio do ensaio intitulado *Teoria do Não-Objeto*. Apoiando-se principalmente na fenomenologia de Merleau-Ponty, Gullar defende que as artes visuais na contemporaneidade requerem cada vez mais o contato direto do espectador para a ativação e complementação das obras, para que essas se concretizem como fenômeno vivo. Depois de abandonar os suportes convencionais da pintura e

da escultura, executando a transição da escultura para o objeto e da narrativa perspectivada da pintura para a superfície espacial, os trabalhos “neoconcretos” tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já não talvez não tenham muita propriedade” (GULLAR, 1999, p. 293):

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O *não-objeto* não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende na síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto (GULLAR, 1999, p. 289).

A função do não-objeto é a de ser, sobretudo, um mediador para a vivência de experiências perceptivas, não como uma figura de representação, limitada ao olhar fruidor, mas levando o espectador a participar sensorial e cinesteticamente com toda a sua fisicalidade. A característica de representação é deslocada para o campo da “apresentação”, marcando a busca não pela produção de sentido para o observador, mas sim pela produção de presença desse. O fruidor é estimulado a interagir, já que o “não-objeto é concebido no tempo: [...] o espectador age, mas o tempo de sua ação [...] não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece” (GULLAR, 1999, p. 301), experimentando dessa maneira participar com seu tempo de contemplação passiva na construção direta da mesma.

Com essas experiências inovadoras, em fins da década de 1950, o Neoconcretismo já preconizava uma busca que as artes em geral se veriam envolvidas nas décadas seguintes: eliminar a separação entre arte e vida. Como já afirmava Naum Gabo, no seu *Manifesto Realista* de 1920, “o espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida é construída e, portanto, também a arte deve ser construída” (CHIPP, 1999, p. 331). Ao serem questionadas e modificadas as relações das obras com o espaço circundante, viria a se desenvolver uma série de conceituações artísticas ao longo da segunda metade do século XX que procuraram abarcar a multiplicidade de manifestações que empregavam o espaço, o tempo, a luz e a percepção como suporte de trabalho.

A problematização, por exemplo, de uma evolução da condição espaço-temporal de física e objetual para ativa e propositiva, ganhará força na ação dos *happenings* nos anos 60, e se

desdobrará nas *performances* nos anos 70. Termos, tais como *Land Art*, *Instalação*, *Site-Specific* e *Environmental Art*, passaram a fazer parte do jargão conceitual e estético, representando as tentativas de definição no campo das artes visuais das obras que se voltaram para a experimentação da espacialidade, como uma formalização expressiva, articulando e criando vínculos a situações específicas, sociais ou geográficas.

O Minimalismo²⁷, que assim como o Neoconcretismo, explora a percepção como material de composição da obra e procura ultrapassar os conceitos tradicionais sobre a necessidade do suporte, estuda outras possibilidades de construção, a partir de estruturas bi ou tridimensionais – batizadas de “objetos específicos”, segundo o artista minimalista Robert Morris –, que não se enquadravam especificamente nas categorias de escultura ou pintura. O entorno, no qual as questões presentes na obra se projetam e até mesmo o substituem, tornou-se o grande equalizador das ambiguidades presentes entre o fruidor e o trabalho, pois a separação entre o tempo e do espaço da obra e do tempo e do espaço do observador começou a ser borrado, ao ponto do espectador passar a fazer parte da obra e a obra deste.

Desde tempos remotos, o que sempre diferenciou e garantiu a existência da escultura foi a oposição entre sua massa e espaço circundante, entre os seus limites e os limites da sala fechada ou da área externa, entre os cheios e os vazios. Seja no espaço interior ou exterior, o local da escultura podia ser tanto ao ar livre, nas praças, parques, ruas ou cruzamentos, quanto o arquitetônico, nos nichos das paredes, em frisos decorativos ou em exposição no centro dos salões. Ela jamais se confundia com o entorno e desempenhava claramente uma função no lugar em que ocupava. A escultura moderna rompe, e ao mesmo tempo se confunde, com a lógica tradicional, pois apesar de ainda ser um volume que interrompe a continuidade espacial e demarca um lugar, não cumpre uma função determinada.

O emprego da denominação estrutura no campo estético das artes visuais é usado na tentativa de designar um tipo de obra que foge dos cânones tradicionais – que pensa a escultura como uma massa que se afirma por meio da sua opacidade –, que se caracteriza por se abrir fisicamente para o ambiente, acabando por ser atravessada pelo espaço ao seu redor, chegando

²⁷ O minimalismo nas artes plásticas surge após o ápice do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Contrapondo-se a esse movimento, o minimalismo procurava através da redução formal e da produção de objetos em série transmitir ao observador uma percepção fenomenológica nova do ambiente. O caráter geométrico demonstra forte influência dos construtivistas russos, e a inspiração para a limpeza da forma advinda dos trabalhos do escultor Constantin Brancusi.

mesmo aos extremos de nem mais ser possível diferenciá-la do ambiente, devido a imaterialidade alcançada por algumas estruturas. Robert Morris é quem sinaliza o quanto essa indeterminação de limites aponta para uma indistinção cada vez maior entre modalidades artísticas:

Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto – o espaço próprio de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe circunda, no segundo é circundado. Esta tem sido uma polaridade permanente entre a experiência da escultura e da arquitetura (MORRIS, 2009, p. 406).

A arte minimalista apresenta trabalhos em que a representação de aspectos significativos dá lugar ao ambiente e à percepção do espectador como material de apreciação das obras. Por exemplo, as peças do escultor Carl Andre quase sempre usam o chão como complemento, sem nenhum tipo de tratamento que os diferencie, mudando a relação do olhar e impedindo o trânsito livre do corpo pelo espaço. O espectador se aproxima, se curva, agacha e até mesmo engatinha para perscrutar a obra, o que o leva a ser motivando em sua fisicalidade de uma maneira inabitual.

Se até então era possível pensar na escultura como algo que não era nem arquitetura e nem paisagem – já que, primordialmente, as relações entre o ser humano e espacialidade habitada sempre foram os eixos articuladores da prática arquitetural –, na contemporaneidade, muitas transformações, rupturas e intencionalidades nas abordagens entre arte, espaço e arquitetura passaram a constituir um extenso vocabulário de possibilidades para a escultura contemporânea, que passou a se apoderar de terrenos arquiteturais e paisagísticos. Conservar essa diferenciação apontada por Morris se torna impossível para as estruturas, essas formas abstratas que adquirem uma caracterização arquitetônica ao utilizarem o espaço interior e exterior como mote da experiência artística.

A historiadora estadunidense Rosalind Krauss, no seu artigo *A Escultura no Campo Ampliado*, de 1978, faz uso da ideia de campo expandido ou ampliado para a compreensão das manifestações escultóricas surgidas em meados do século passado. Krauss observa que os diversos suportes utilizados pelos artistas nos anos 1960 e 1970 passaram a criar um elo entre a obra e o lugar, tornando a percepção do que era arquitetura, escultura ou paisagem cada vez mais imprecisa. A partir de agora, a “escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na

categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*” (KRAUSS, 1984, p. 90), ou seja, tudo aquilo que estando na paisagem não era visto como paisagem e tudo aquilo que estando na arquitetura não era identificado como arquitetura.

Se caracterizando por zonas de contiguidade entre paisagem e arquitetura e a sua negação (não-arquitetura e não-paisagem), e estabelecendo intercessões com diferentes meios e modos de produção, o conceito de Campo Expandido ou Ampliado sugere uma cartografia de regiões em constante trânsito de informações sobre nosso entendimento dos espaços que habitamos. Como nos observa Rosalind Krauss, a respeito da efervescência daquele momento:

Em meados dos anos 60, ficaria evidenciado que teatralidade e atuação poderiam produzir uma divisão operacional entre objeto escultural e as pré-concepções acerca do conhecimento que o observador poderia ter do objeto e de si mesmo [...] O fato essencial no momento, porém, é que o tipo de teatralidade que encontramos no trabalho de Oldenburg, Morris e Nauman é crucial para a reformulação do empreendimento escultural: o que é o objeto, de que modo o conhecemos e o que significa “conhecê-lo” (KRAUSS, 2001, p. 288-289).

A porosidade com que os artistas tratam tal questão expressiva faz com que não haja um nicho tão preciso que condicione e determine o tipo de obra a ser desenvolvido. O que conta agora são as “operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados” (KRAUSS, 1984, p. 93) para produzir espacialidades que abrigam o corpo e provocam uma experiência sensorial extra-cotidiana. A ideia mais apropriada aqui seria a de territórios flexíveis a serem explorados e experimentados pela poética de cada artista com o intuito de gerar uma experiência perceptiva e sensorial específica.

As denominações desses territórios no mapa do Campo Ampliado procuram relacionar o índice arquitetônico e a forma tridimensional gerada. Assim, manifestações como as obras de *Land Art*, que tem geral como materialidade trilhas, rastros ou marcas deixadas pelo trânsito do artista pelo terreno (ver Figura 22), estariam situadas em uma região entre a não-paisagem e a paisagem. Obras de *Site-specific*, por exemplo, alguns dos *Earthworks* de Robert Smithson (ver Figura 23), caracterizam-se por estarem entre a paisagem e a arquitetura, pois tanto podem ser vistos do ponto de vista de uma edificação quanto de um acidente do relevo.

Fig. 22 - Richard Long: *A Line by Walkig* (1967), em <http://www.richardlong.org>.
Fig. 23 - Robert Smithson: *Partially Buried Woodshed* (1970), em <http://artscenecal.com>.

As estruturas que exploram “um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural [...] na realidade de um espaço dado” (KRAUSS, 1984, p. 92) localizam-se entre a arquitetura e a não arquitetura. Compreendendo boa parte da produção minimalista da época, artistas como Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, exploram a relação da escultura com o interior do espaço arquitetural do museu ou da galeria. A obra *Untitled* (1965-71) de Robert Morris, por exemplo, pode ser tanto identificada como escultura, pelas suas características objetuais, quanto fazendo parte da estrutura arquitetônica da sala, pelas suas características de espelhamento que distorcem a percepção do ambiente ao redor onde estão localizadas (ver Figura 24).

Fig. 24 - Robert Morris: *Untitled* (1965) em <http://www.tate.org.uk>.

Ao tornar o contexto em que se insere a obra o mediador das personalidades envolvidas, o espectro de atuação da escultura se amplia, radicalizando ainda mais a sua relação com o espaço, diluindo os seus referenciais identitários. As formas deixam de ter contornos precisos e passam a estabelecer um jogo, um constante vir-a-ser que constrói uma identidade sempre cambiante. O ambiente, no qual o conteúdo da obra se projeta e até mesmo o substitui, tornou-se o grande equalizador das ambiguidades presentes entre espectador e artista trazendo uma maior equanimidade nas relações.

3.1.2 *Bichos*: as estruturas orgânicas de Lygia Clark.

Das observações das transformações pictórico-espaciais do processo da artista neoconcreta Lygia Clark, sobretudo nos seus gestos de “desintegração” do quadro convencional nos *Contra-Relevos*, Gullar traça a *Teoria do Não-Objeto*. Segundo a sua observação, por meio da sobreposição de planos losangulares que procuram fundir num meio termo entre quadro e espacialidade o bi e o tridimensional, os *Contra-Relevos* são obras que ainda se mantêm como objetos visuais, uma vez que fixados às paredes fazem referência à pintura. Contudo, “não têm moldura de qualquer espécie, não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço: estão abertos para o espaço que neles penetra e neles se dá incessante e recente: tempo” (GULLAR, 1980, p. 07):

A descoberta de Lygia Clark [...] decorreu de longo processo de pesquisas da própria artista. [...] (Ela) rompeu com a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais [...]. E quando a ideia se iluminou, cristalizada, era como uma descoberta, [...] e o primeiro de seus bichos surgiu diretamente do contra-relevo em losango (PEDROSA, 1980, p. 16-18, grifo do autor).

Os primeiros *Bichos* foram criados no início dos anos 1960, como resultado, na trajetória da artista, da paulatina dissolução do plano pictórico do quadro em direção a uma integração cada

vez maior da obra ao espaço arquitetônico. Como Lygia Clark costumava declarar, são obras que prenunciam a chegada dos *Bichos* à realidade espacial do espectador, marcando a sua transição estética do suporte bidimensional para o espaço em três dimensões. Eles são constituídos por planos unidos entre si por dobradiças, feitos de metal polido ou de alumínio anodizado, que são organizados em diferentes graus de complexidade, variando tanto na quantidade quanto na variedade geométrica dos planos – circulares, triangulares, retangulares etc.

A intenção de Clark era que essas obras tivessem características orgânicas, e no seu entendimento as dobradiças funcionam como eixos de articulação dos movimentos, tão importante quanto à espinha dorsal nos seres vivos. Como consequência, os deslocamentos no espaço não são aleatórios, assim como em qualquer organismo, obedecendo na verdade a uma organização estrutural rigorosa determinada pelo espectro de mobilidade de cada articulação (dobradiça). Os eixos de união possibilitam aos planos se deslocarem uns sobre os outros em uma reação em cadeia, repercutindo em todo o conjunto e levando o *Bicho* a se mexer como que por conta própria e assumir diferentes posições que parecem se desdobrar ao infinito.

Contudo, esse cinetismo não é acionado por motores ou artefatos elétricos. A cinesia é decorrente da ação do espectador sobre a obra, em uma cumplicidade entre sujeito e objeto que paulatinamente vai construindo um diálogo de formas evoluindo no espaço (ver Figura 25). A primeira vista, parece que a âlma para o seu movimento provém apenas das mãos, do gesto daquele que o toca, contudo, o projeto de Clark pressupõe uma expressividade dinâmica inerente ao *Bicho*, para que “o espectador fosse ‘jogado dentro da obra’ para sentir, atuando sobre ele (espectador), todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra” (PEDROSA, 1980, p. 17).

Fig. 25 - Lygia Clark: *Bicho* (1960). Foto de Edouard Fraipont/Itaú Cultural, em <http://www.artishock.cl>

De formatos e dinâmicas diferentes, Lygia Clark constituiu um verdadeiro “bestiário” com as suas criaturas – por exemplo, o *Bicho-Ponta*, o *Desfolhado*, o *Bicho-Flor*, o *Caranguejo* etc. –, que ora se dobram sobre si mesmas, ora se desdobram para o ambiente, criando espaços imprevistos, projetando sombras e reflexos luminosos, abrindo mundos vazios à espera de significações intuitivas. Nessas obras, não é possível assumir um único ponto de observação para a apreensão do todo, e nem mesmo gravitar em torno da sua órbita para desvendá-las pouco a pouco. Como o tempo é um dos seus elementos constituintes, elas não se oferecem estáticas à fruição, cabendo ao espectador intervir diretamente com o seu corpo para participar, “senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto” (PEDROSA, 1980, p. 21), mas sim um co-autor no desenvolvimento espacial dessas estruturas.

Ao observar essa relação construtiva combinada com o orgânico que os *Bichos* de Lygia Clark propõem ao espectador, se torna extremamente complicado classificá-los como esculturas. Como também não se enquadram confortavelmente na categoria arquitetura, ou noutra classificação tradicional no âmbito das artes visuais, pois “arquitetura, escultura, pintura são fixas [...], um movimento momentaneamente suspenso. A natureza delas é a imutabilidade [...], a estabilidade das forças em equilíbrio²⁸” (SCHLEMMER, 1961, p. 22). Mesmo assim, o problema no qual Ligia Clark se envolve, de compor uma espacialidade orgânica, resultava em questões primordialmente escultóricas, pois é o escultor, e não o pintor, que comunica pelo tátil e pelo cinestésico as informações dos seus músculos e articulações diretamente para a matéria informe.

Reforçando a tese de Ferreira Gullar quanto ao não-objeto, isto é, de serem “corpos transparentes ao conhecimento fenomenológico” (GULLAR, 1999, p. 289), o filósofo Max Bense vê os *Bichos* como “entre objetos”, que oscilam entre o construtivo e o não-construtivo, entendendo que “mediante essa variabilidade, manipulável seja igualmente pelo artista seja pelo espectador, mediante esse jogo de ações tácteis, a reflexão perceptiva é instalada no bojo da comunicação” (BENSE, 2003, p. 220). Independente de terem ou não características objetais, a função principal dessas obras é desencadear a participação do observador, o que talvez indique que a melhor denominação para essa entidade viva, composta por planos estereométricos que se articulam harmoniosamente como num funcionamento sistêmico, seja a de uma estrutura

²⁸ “[...] architecture, sculpture, painting — are fixed [...] momentary, frozen motion. Their nature is the immutability [...], the stability of forces in equilibrium”.

mediadora entre os conceitos de arte e vida, ao combinar o tempo e o espaço vividos pelo espectador como seus materiais constituintes.

Os *Bichos* se atualizam constantemente no aqui-e-agora da ação, retomando sempre um impulso geracional que os mantém invariavelmente em uma relação imanente com o ser humano. Por conta das suas características cinético-orgânicas “não se trata mais de um espaço contemplativo, mas de um espaço circundante” (PEDROSA, 1980, p. 17) que penetra nos desvãos que se abrem, capturando a atenção do espectador. Como consequência, na associação entre as cinesferas do *Bicho* e do ser humano, cria-se uma espacialidade orgânica.

As fronteiras entre as artes do tempo e as artes do espaço já não são tão discerníveis. No caso dos Bichos, era cada vez mais claro que as solicitações feitas ao observador, no que diz respeito às relações entre tempo, espaço e corpo do espectador, dependiam de uma situação em que aquele que contemplava os trabalhos fosse verdadeiramente o seu interlocutor. A proposta de Lígia Clark não é somente criar um espaço orgânico, mas sim uma simulação de vida que além de se abrir para receber o gesto humano, direciona também movimentos para outros pontos do espaço – “ora tendendo a expandir-se para as extremidades, ora para o interior, à procura de uma célula central, como na simetria convergente ou pósterio-anterior dos organismos vivos” (PEDROSA, 1980, p. 18) –, propondo ao manipulador que este também seja manipulado, que se estabeleça uma relação verdadeiramente conjugada entre os dois.

Retomando algumas das referências metodológicas do trabalho com as estruturas dinâmicas do Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq²⁹, foi proposto um cruzamento com a obra *Bicho* em uma das fases dos estudos práticos realizados em laboratórios de criação. Como a proposta de Clark é a de acrescentar a quarta dimensão às estruturas geométricas dos seus *Bichos* – por meio da sua manipulação direta pelo espectador –, quando os participantes dos laboratórios de criação entraram em contato com essas formas efetivamente dinâmicas, não só interagiram com os objetos, mas também vivenciaram suas constantes transmutações a experiência de trabalhar com um espaço orgânico.

Com isso, foi possível abandonar completamente qualquer resquício da perspectiva contemplativa que ainda era possível de acontecer no trato com as estruturas portáteis utilizadas pelo LEM. Todo percurso a ser relatado aqui tem como mediador o trabalho e a manipulação de

²⁹ Item 2.2 O Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq: o papel do movimento na criação do espaço.

estruturas cinéticas, tanto em escala portátil quanto arquitetônica. Dessa forma, os procedimentos experimentados e desenvolvidos nessa etapa estiveram ligados ao mascaramento espacial e sua capacidade de proporcionar uma experiência espaço-temporal mais próxima e afeita à maneira como o organismo humano “performatiza” a sua espacialidade pessoal.

3.2 Laboratórios de Mascaramento Espacial II: investigação de procedimentos a partir da espacialidade-máscara

Os princípios envolvidos para o desenvolvimento de práticas sustentadas por espacialidades estáticas e dinâmicas, como mobilizadoras da corporalidade do ator, está relacionado ao fato de que a arquitetura, dentre todas as artes, tem o espaço como o seu material básico de criação: destacar, delimitar, encerrar e modelar uma certa quantidade de espaço é o objetivo de qualquer edificação ou projeto urbanístico. Ao serem criados recortes e delimitações na continuidade espacial, e “agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem” (ZEVI, 2011, p. 17), o intuito da arquitetura é suscitar estados diferenciados aos que adentram nesse vazio resultante da conjugação de paredes e fachadas.

Como ponto de partida para promover o trânsito entre esse pensamento arquitetural e a performatividade dos corpos, partiu-se de alguns estudos no campo das artes visuais que questionam o lugar tradicional da escultura, sendo que um dos principais referenciais foram os estudos da historiadora Rosalind Krauss, que expressa uma preocupação em expandir conceitualmente a interpretação de vários trabalhos artísticos dos anos 1960 e 1970, a partir da ideia de passagem, de movimento do fruidor, reposicionando uma série de obras a partir da “experiência de uma passagem momento a momento através do espaço e do tempo” (KRAUSS, 2001, p. 341):

Essa ideia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna. Encontramo-la no *Corredor* de Nauman (ver Figura 26), no *Labirinto* de Morris (ver Figura 27), no *Desvio* de Serra (ver Figura 28) e no *Quebra-mar* de Smithson (ver Figura 29). E, com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material –, que teve início com Rodin, atinge sua plenitude (KRAUSS, 2001, p. 341).

Nos ambientes – ou cenários – tomados como exemplo por Krauss, há um convite para que o corpo os explore e estabeleça uma conexão entre movimento e percepção: a partir dos vários aspectos dimensionais desses espaços, essas obras só se concretizam se o espectador sair de uma posição passiva e se deslocar em seu interior. O ato de caminhar por corredores estreitos, labirínticos, ou mesmo sobre diques ou caminhos interditados, além de complementar as obras, passa a ser, involuntariamente, de co-autoria, pois o que está disposto potencialmente no trabalho só se transforma em estética pela ação do público. Mobilizar tarefas e atividades a serem executadas pelos visitantes, ainda que permeadas pelo processual, pelo acaso e pela efemeridade, passa a ser o objetivo dessas obras.

Fig. 26 - Bruce Nauman: *Corredor* (1968-70), em <http://turma112cp.blogspot.com.br>.

Fig. 27 - Robert Morris: *Labirinto* (1974), em <http://ocorpodaarte.com>.

Fig. 28 - Richard Serra: *Desvio* (1970-72), em <http://www.blogto.com>.

Fig. 29 - Robert Smithson: *Quebra-mar Espiral* (1970), em <http://www.studyblue.com>.

É possível notar que a associação entre a formalização projetada como ambiente e a corporeidade gerada nos corpos dos fruidores sugere a ideia de performatividade. O visitante ocupa várias posições no espaço, na sua ânsia de uma apreensão total do discurso artístico, necessitando despender certo tempo entre todas essas posições. O vir-a-ser da poética do espectador se faz assim no incessante ir e vir de seus deslocamentos físicos. Essas situações tridimensionais podem ser encaradas como espacialidades imersivas, orientadas para que a fisicalidade execute determinadas ações, tornando-se dessa maneira propositivas de estímulos e agenciadoras de ações físicas que engajam os espectadores em desempenhos performáticos.

As artes cênicas também respondem a essa demanda por ambientes multisensoriais, propondo a ausência de separação entre palco e platéia, resultando na imersão do espectador no espaço antes apenas habitado pelos atores. É possível mapear desde o início do século XX vários projetos de idealização e construção de espaços cênicos tratados como um dispositivo de percepção, com o intuito de repensar a frontalidade teatral e de fomentar espacialidades que viessem tanto a estimular o corpo do ator quanto convocar o público à ação. Um dos exemplos mais profícuos desses primeiros experimentos é o projeto para a encenação de Vsevolod Meyerhold da peça *O Corno Magnífico* de Commelynck, em 1922 (ver Figura 30). O cenário construtivista, com seus obstáculos e desafios, possibilitou a Meyerhold dificultar o deslocamento dos atores, e obter dessa maneira uma maior expressividade do jogo corporal, criando uma atuação extremamente formalizada e já fomentada pelos exercícios e estudos em sala de ensaio.

Fig. 30 - Vsevolod Meyerhold: *O Corno Magnífico* (1922), em <http://vestuarioescenico.wordpress.com>

Nessa produção, Meyerhold materializou “o manifesto da biomecânica em cima de um dispositivo construtivista concebido como uma máquina de representar para o ator” (PICON-VALLIN, 2006, p. 43) que disponibilizava, para a movimentação do intérprete, um conjunto de elementos – praticáveis, escadas, rampas, andaimes etc. –, geradores de vários tipos de ações em cena, tais como correr, subir, escalar, pular, escorregar, saltar... os estudos proporcionados pela biomecânica³⁰ desenvolviam no ator a precisão e a presença cênica, além de incluir no seu processo os princípios da montagem e da encenação, tornando-o responsável pela criação de ritmos e imagens físicas, que somados aos outros elementos do espetáculo, eram suscetíveis de fomentar as emoções do público. Meyerhold pensou em criar novas técnicas, aprimorar as metodologias de interpretação para que o intérprete tivesse a percepção de si no espaço, para que pudesse se ver e ser visto, mostrando o desenho plástico do personagem ao espectador sob todos os ângulos.

Partindo-se da performatividade que nasce da relação entre espacialidade e ação física, os experimentos cênicos gerados a partir disso tiveram como objetivo contribuir para uma atitude interpretativa caracterizada pela flexibilidade, pela capacidade de adaptação, pelo jogo com as incertezas do espaço cênico. O que passaremos a relatar são os desdobramentos práticos realizados nos laboratórios de criação cênica, que se voltaram, primeiramente, para a maneira como diferentes espacialidades poderiam auxiliar na articulação pelo atuante da sua espacialidade corporal. Todo o percurso desse processo criativo procurou refletir sobre o trabalho do ator e proporcionar outras operações para o seu aprimoramento técnico.

3.2.1 A espacialidade estática como dispositivo

Uma das referências metodológicas observadas foi a maneira como os alunos do Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq são estimulados a exercitar tanto a ação do arquiteto (projetar) quanto a do habitante (vivenciar). Tomamos inicialmente para a

³⁰ O trabalho com a biomecânica de Meyerhold auxilia ao “ator tomar consciência *do seu corpo no espaço da cena*: e primeiramente ajudá-lo a achar e movimentar o seu centro de gravidade, já que a arte do ator em movimento exige *um senso de equilíbrio igual ao do funâmbulo*. É a partir desse equilíbrio sempre perturbado e reencontrado que o ator se organiza na área cênica” (PICON-VALLIN, 2006, p. 60).

nossa investigação a abordagem de um procedimento calcado na experiência multissensorial dos espaços construídos, chamado de *Percurso de Paixões ou Estados*, cujo objetivo é a construção de ambientes ou instalações que conduzam fisicamente o passante a sentir um estado emocional determinado. Para isso, o relato do pesquisador Ismael Scheffler nos apontou soluções para os encaminhamentos práticos:

No trabalho, realizado em pequenos grupos de seis pessoas, foram definidas três paixões ou estados para cada grupo que não fossem de ‘famílias’ próximas, isto é, com diferentes características. Utilizando objetos da sala, cada grupo deveria criar um percurso que seria atravessado por todos da turma. Sem dar explicações e direcionamento, o percurso-instalação de cada uma das paixões deveria levar o visitante a percorrê-lo (sem orientações) e vivenciar a dinâmica daquelas paixões fisicamente. [...] Finalizada a travessia pelas instalações, quem percorreu deveria identificar as paixões a partir de sua experiência corporal. [...] O exercício do percurso exige: pensar na concretização do espaço, na *provocação da dinâmica*, isto é, condicionar o corpo de quem transita (SCHEFFLER, 2013, p. 310-311).

Essa metodologia proposta indica algumas pistas para o seu desdobramento nos laboratórios de criação. Vê-se como a espacialidade criada com os objetos é responsável tanto pelas sensações provocadas ao organismo quanto pela transposição das mesmas em ações corporais, e a valorização dada à vivência, em detrimento da apreensão dos fenômenos pela observação distanciada do sujeito, aponta um caminho para o trabalho prático com as problematizações engendradas pelo espaço. Contudo, tanto nesse procedimento quanto no ambiente exemplificado por Rosalind Krauss, ou no dispositivo cenográfico de Meyerhold, vistos anteriormente, há ainda uma mescla entre pelo menos duas maneiras de se pensar, ou trabalhar, a relação espacial entre os objetos: o espaço como um elemento que isola e separa os corpos (logo de natureza diferente), e como continuidade, projeção ou irradiação dos corpos.

O espaço visto como uma fronteira limitante é também uma ausência, um vazio a ser preenchido, que põe em relevo a ação de buscar as interrupções na continuidade espacial, como por exemplo no *Labirinto* de Robert Morris, como relatado por Krauss, ou nos deslocamentos pelas rampas e escadas do cenário do *Corno Magnífico* de Meyerhold. Já na segunda alternativa não há protagonismo: o espaço tem um caráter tão ativo quanto o objeto, configurando uma espécie de campo imantado que tem a capacidade de agir sobre corpo mesmo à distância, mesmo que esse não esteja se deslocando fisicamente em seu interior.

Entendendo que essa última abordagem estava mais afinada ao que se buscava como princípio para o trabalho da espacialidade como máscara, foram agregadas aos laboratórios de criação algumas ideias do arquiteto Hans Hollein, que na sua tese intitulada *Plastic Space*, finalizada em 1960, defendeu a ideia de que os elementos naturais e artificiais (pinturas, esculturas, edifícios, cidades, paisagens ou *Gebilde*, como ele preferiu chamar em alemão) irradiam espaço e constroem relações arquitetônicas. Como formalização prática das suas investigações acadêmicas, Hollein ocupou uma área de dois mil metros quadrados na faculdade de arquitetura da Universidade da Califórnia com grandes estruturas feitas em madeira, metal soldado e gesso, para que os transeuntes ao caminharem no interior desse perímetro pudessem ter uma experiência plástica do espaço. Segundo as observações da historiadora e teórica em arquitetura Liane Lefaivre:

Conceitualmente e formalmente, as estruturas foram transformadas da forma escultural, para a arquitetônica, depois para a forma urbanística, e em seguida para um conjunto de desenhos de esboços no estilo dos ideogramas chineses impressos em nanquim. [...] O desenho de um ideograma envolve necessariamente o espaço do papel circundante. Como um objeto escultórico, um ideograma faz parte do espaço em torno da composição. Os arquitetos não costumam pensar dessa forma. Os pintores, e às vezes os escultores, sim³¹ (LEFAIVRE, 2003, p. 4).

A partir dessa contaminação entre escultura e arquitetura, a percepção é conduzida para uma apreensão do espaço não apenas como um receptáculo vazio à espera da presença de um corpo, e sim para uma relação do mesmo teor que num efeito causado pela presença de um elemento de caráter escultórico num determinado ambiente, que mobiliza a atenção do fruidor para o seu campo gerado. As estruturas plásticas de Hans Hollein funcionam dessa maneira como “estratos espaciais polifônicos, [...] concêntricos, (que) parecem atrair, colonizar, todos os níveis de alteridade” (GUATTARI, 2006, p. 131). Em consequência disso ele os denomina de *Spaceradiators*, pois ao ativarem o espaço a sua volta, alteram as suas características e tornam o entorno uma extensão de si mesmos.

³¹ “Conceptually and formally, the structures were transformations into sculptural, then architectural, then urbanistic form of an initial set of drawings in the style of Chinese ideograms rendered in India ink. [...] The drawing of an ideogram necessarily involves the space of the surrounding paper. As a sculptural object, an ideogram makes the surrounding space part of the composition. Architects don’t usually think that way. Painters and sometimes sculptors do”.

Fig. 31 - Espacialidade estática composta por elementos confeccionados em papel. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojucan Pereira.

Fig. 32 – Espacialidade estática composta por massas sólidas. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojucan Pereira.

Transpondo esses princípios para o trabalho inicial nos laboratórios de criação, foi proposta uma espacialidade estática na sala de ensaio para a interação com os atores. Um primeiro protótipo foi composto por elementos geometrizados confeccionados em papel em grande escala (ver Figura 31). Uma segunda composição também foi experimentada, constituída por massas sólidas, de características geométricas simples e de proporções variadas (ver Figura 32). O ambiente do recinto foi tratado, sobretudo, do ponto de vista do mascaramento, e não como uma cenografia diante da qual o personagem evolui. Optou-se por um arranjo espacial despojado, sem referência explícita a qualquer contexto ficcional e com um alto poder de abstração, e com a capacidade de mobilizar o corpo a estabelecer as mais inusitadas relações. O

objetivo era que o conjunto funcionasse como um dispositivo, uma ambiência para o desenvolvimento dos processos iniciais de percepção espacial.

Nesse expediente realizado para se perceber o que as formas sugerem ao corpo enquanto dinâmica há uma espécie de retorno a um estado quase infantil, em uma fase do desenvolvimento psicomotor em que a criança apreende as qualidades e variações de intensidade do espaço por meio de relações topológicas. Nas etapas do desenvolvimento psicomotor ao longo da infância, “a experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195). As vias perceptivas do organismo se apropriam das características do ambiente circundante tomando a constituição física do corpo por base, selecionando e organizando as informações que são interessantes para a interação entre o movimento do corpo e o mundo no qual este evolui:

Para que possamos representar-nos no espaço é preciso primeiramente que tenhamos sido introduzidos nele por nosso corpo, e que ele nos tenha dado o primeiro modelo das transposições, das equivalências, das identificações que fazem do espaço um sistema objetivo e permitem à nossa experiência ser uma experiência de objetos (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 197).

A apreensão concreta da realidade espacial proporcionada por esse tipo de exercício só pode ser alcançada por meio da experiência física, isto é, pela experimentação direta dos fenômenos. A percepção topológica do espaço, proporcionada pela imersão do corpo no ambiente povoado de objetos, serve de base para organização e construção das relações projetivas e euclidianas. A criança explora o espaço a sua volta inicialmente pela percepção, para em uma etapa posterior poder também se apossar dele pela via representativa, com a qual ela poderá lidar com o ambiente sem necessariamente fazer uso direto do seu aparelho sensório-motor. Disso resulta que mesmo quando adultos somos capazes de estabelecer relações topológicas, projetivas e euclidianas com o espaço a nossa volta.

Segundo Giorgio Agamben “todo dispositivo implica um processo de subjetivação” (2009, p. 46), pela sua capacidade de capturar o ser (ontológico) e modelar e direcionar os seus comportamentos, emoções, discursos, pensamentos, ou seja, todas as instâncias reconhecíveis como constituintes do campo do sujeito. A presença física desses elementos na sala de ensaio, a sua fisicalidade material e seus fluxos de troca, propunham aos atores a expansão da noção de espaço, no sentido dele não ser visto apenas como meio material para também ser considerado

como um campo sensível às imagens latentes da memória e às projeções da imaginação, interferindo consequentemente nos processos de cognição e na forma de apreensão do espaço.

Apesar de ser uma espacialidade estática seus elementos constituintes deveriam ser tratados como capazes de irradiar espaço, isto é, de criar em torno de si um campo em condições de afetar os outros corpos ao seu redor com a sua presença, isto é, com a característica de um campo irradiador. Assim como a máscara ritualística é reverenciada como dotada de ânima como qualquer corpo orgânico, essa espacialidade estaria também prenhe de energias a serem captadas pelo ator e transferidas ao seu próprio corpo. Como uma máscara a ser vestida, o corpo ao penetrar na sala de trabalho deveria se relacionar com o ambiente do ponto de vista do mascaramento.

Como se algum tipo de radiação energética preenchesse o intervalo espacial entre o observador e o objeto, essa proposição traz consigo a ideia de uma percepção física de um fenômeno que imprimiria sobre os sentidos a sua presença. Uma transposição metafórica dos efeitos semelhantes às vibrações sonoras, às nuvens de odores, às ondas de calor ou luminosidade. Contudo, para que essa proposta alcançasse o seu intento, se mostrou necessário um trabalho preparatório com os participantes, para que a sua percepção espacial se tornasse mais aguçada para esse tratamento do espaço como um campo irradiado. A conclusão é que o sucesso dessa abordagem está muito mais no tipo de relação que o participante estabelece com a espacialidade do que efetivamente no poder desta de operar como um dispositivo sensorial.

A partir disso, se mostrou extremamente necessário um trabalho de preparação (sensibilização) com foco sobre a percepção, tanto dos sentidos que se ocupam do exame de objetos distantes, como os olhos e os ouvidos, quanto dos que são usados para examinar o mundo de muito perto – o mundo do tato, das sensações que recebemos pela pele, membranas e músculos. As experiências sensoriais estimuladas seriam orientadas para que não houvesse alternância ou predominância entre o tátil e o visual. Essa conjugação de percepções estabeleceria as relações sensoriais com o ambiente da sala.

Os elementos inorgânicos dispostos pelo espaço seriam tomados tanto no que diz respeito à abordagem mais imediata pelo visual – que procura estabelecer distinções de profundidade e distância entre o corpo e os objetos, e entre esses e o vazio circundante –, como também pelo tátil-cinestésico, no qual o espaço circundante “assume um papel ativo. Invade o corpo e se apodera das superfícies do contorno [...], (interagindo) de uma maneira eminentemente dinâmica”

(ARNHEIM, 1997, p. 232), buscando-se combinar experiências tanto da ordem escultórica quanto arquitetônica, segundo Arnheim:

Visualmente, uma estátua e o espaço circundante podem ser considerados como dois volumes contíguos – se na verdade desejarmos considerar o ambiente como um volume, ao invés de mero vazio [...]. O volume vazio como um elemento legítimo da escultura levou a trabalhos nos quais [...] os escultores tentaram proporcionar tais experiências aos observadores [...]. A arquitetura, naturalmente, sempre se relacionou com interiores vazios. A concavidade das abóbadas e arcos faz o espaço interno assumir a função de figura positiva como se fosse uma poderosa extensão do visitante humano, que então se sente capaz de ocupar a sala com uma presença que se leva e se expande (ARNHEIM, 1997, p. 231-233).

A vivência dessa experiência leva o aparato psicofísico a perceber e incorporar a materialidade espacial em que se encontra imerso, captando a potencialidade do espaço e dinamizando-a como pulsação vital. A espacialidade constituída de elementos inorgânicos passa a ser tratada (percebida) como orgânica, ou seja, não simplesmente um espaço estático e povoado de matéria inerte e sem vida, mas repleto de dinamismo a ser manipulado pelo corpo. O ponto central de observação é o seu efeito sobre a resposta cinestésica do corpo, isto é, nas ações físicas fomentadas por essa ambiência.

Para a continuidade e aprofundamento dessa relação entre a corporalidade e a espacialidade, descreveremos a partir de agora o trabalho desenvolvido com os canais perceptivos. O percurso para os procedimentos envolvendo a percepção conduziu à busca pelo inter-relacionamento entre vias sensoriais e a experiência cinestésica do espaço, com as suas consequências para a abordagem da espacialidade como máscara. O que nos conduziu à exploração dessas questões do ponto de vista do mascaramento está centrado na sensibilização do corpo ao dinamismo em potencial do espaço.

3.2.2 O trabalho corporal para a ativação do dispositivo

O início das investigações sobre as formas de ampliação a escuta do corpo foi dirigido à sensibilização da pele e para as sensações táteis. A partir de um estado de relaxamento induzido,

percebe-se o ritmo da respiração, o contato da roupa com o corpo, a temperatura do ambiente, as diferentes pressões e apoios do peso corporal contra o chão etc. Os olhos fechados auxiliam na ativação de um foco de atenção mais internalizado, mas também se experimentam momentos de vidência para a percepção visual do ambiente, na tentativa de serem exercitadas maneiras de integração dos focos interno e externo.

Com a sensação despertada pelo tato procura-se obter uma “visão” panorâmica de si mesmo e observar o volume corporal, tendo as camadas da derme como a fronteira entre o espaço interno e externo ao corpo. A partir da ativação dessa sensibilidade iniciam-se pequenos movimentos, tentando se perceber a ação dos músculos por sob a pele. Os deslocamentos pela sala são feitos com os olhos abertos e focados na percepção háptica³² (ver Figura 33), ou seja, atentos à pele como um receptor tanto imediato como remoto, sensível aos estímulos não mecânicos vindos do ambiente, como por exemplo, “a perda e ganho de calor. Tanto o calor de radiação como o de condução são detectados por ela” (HALL, 2005, p. 51).

Fig. 33 – Atores em deslocamento focado na percepção háptica. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

³² Háptico é relativo ao tato, sinônimo de tátil, e é o correlato da óptica (para o visual) e da acústica (para o auditivo). A percepção háptica refere-se à percepção do tato na qual as sensibilidades do tato e cinestésica fornecem informações sobre os elementos e eventos do ambiente. O tato permite a percepção de objetos próximos ao corpo por meio da qualidade de estimulação da pele, enquanto a sensibilidade sinestésica proporciona a qualidade da postura estática e dinâmica do corpo. Na percepção háptica (tato-sinestésica), o campo perceptual é menor do que o visual, estando a sua amplitude condicionada ao segmento do corpo empregado.

O olhar deve entrar também na mesma sintonia perceptiva, em que poderíamos chamar de “modo visual háptico”, quando procura, próximo de alguma superfície, esquadrinhá-la como o toque da mão o faria. Paulatinamente, é dada uma maior relevância ao cinestésico, à maneira como se “ajusta e define o ritmo da ação muscular. A cinestesia guia a manipulação e o uso de instrumentos como também o tipo locomoção usual que é impulsionada pela ação muscular³³” (GIBSON, 1974, p. 305). Depois de serem trabalhados separadamente, isto é, com enfoque ora num ora noutro, promove-se a junção dos espaços percebidos como dentro de si mesmo e fora de si mesmo, por meio da conjugação dos focos de atenção à interioridade e externalidade corporal, apoiando-se no cinestésico, no tátil e no visual.

Esse caminho disponibiliza o corpo a uma escuta ampliada, a partir do momento em que é levado a interagir com os elementos colocados pelo espaço da sala, que devem funcionar como dispositivos de percepção. A intenção é a de que essa atividade perceptiva contribua para a interação do corpo com a espacialidade-máscara. Todavia, o estado relaxado provocado pela sensibilização da pele geralmente resulta num movimento corporal de ritmo ralentado, com tons baixo e a predominância do foco internalizado.

Na maior parte do tempo buscou-se uma relação de proximidade com os elementos do dispositivo de percepção confeccionados em papel e colocados pelo espaço da sala, com a exploração desses por meio do contato físico, sendo observado que até mesmo olhar atua como se fosse o toque da mão, vasculhando de perto a aparência externa dos objetos. A qualidade perceptiva ativada acaba por se centrar na percepção háptica, ocasionando uma dominância do tátil sobre os outros sentidos.

Não é de todo contraproducente um contato visual que funcione como a percepção háptica, que solicita a proximidade do olhar para se distinguir as texturas das superfícies. A questão é que a percepção desejada para se trabalhar com a espacialidade proposta, tanto como campo irradiado quanto objetos isolados no vazio espacial, requer um trânsito, uma contaminação dos sentidos, no qual a conjugação do óptico e do háptico possibilita o jogo de relações perceptivas entre sujeitos e objetos, entre figura e fundo, entre foco e campo, entre espaço concreto (físico) e abstrato (projetivo). A disponibilidade psicofísica buscada estava mais relacionada à inter-relação equiparada entre as experiências tátil-cinestésica e visual do espaço.

³³ “[...] ajustar y establecer el ritmo de la acción muscular. Guía la manipulación y el uso de instrumentos. Asimismo guía la locomoción de tipo corriente que es impulsada por acción muscular”.

Como bem exemplifica Edward T. Hall no seu livro *A Dimensão Oculta*, a “percepção do espaço é dinâmica porque está relacionada à ação – o que pode ser feito num determinado espaço” (HALL, 2005, p. 143) determina a vivência do mesmo –, o que resulta em uma noção mais completa de quaisquer espacialidade em que nos encontremos imersos. As informações cinestésicas advindas dos “nervos chamados de proprioceptores mantêm o ser humano informado do que está acontecendo enquanto ele aciona seus músculos” (HALL, 2005, p. 68), permitindo tanto a fluência coordenada dos movimentos quanto as correções necessárias à percepção visual:

Na experiência de caminhar por um jardim japonês [...] o visitante é obrigado a ficar atento à medida que atravessa um laguinho pisando em pedras dispostas a intervalos regulares: a cada rocha é preciso que ele pare e olhe para baixo para ver onde pisar em seguida. É proposital que até mesmo os músculos do pescoço sejam acionados. Quando volta a olhar para cima, sua atenção é atraída por um instante para uma vista que se desfaz assim que ele passa o pé para o seu novo ponto de apoio (HALL, 2005, p. 64).

Entendendo que essa integração perceptiva descrita por Hall, entre o tátil, o cinestésico e o visual, era o desejado para o tipo de trabalho que estávamos buscando, concluímos que apenas a sensibilização da pele não daria conta de levar os atores a um estado mais ativo de presença e de interação com o ambiente. O afrouxamento do tônus muscular, o foco mais interiorizado e a disponibilidade preguiçosa para o trabalho cênico indicou que “o ator não pode iniciar o aquecimento pelo relaxamento [...], se entendemos a palavra *expressão* como uma *pressão pra fora*, realizada pela manipulação das suas tensões musculares” (FERRACINI, 2001, p. 136). Sendo assim, passamos a ter outro enfoque para a ativação psicofísica:

Para o aquecimento é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa acordar o corpo para uma atividade física e criativa. [...] Muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas, ao contrário “apaziguam-nas”, quase adormecendo. Certas práticas, como a de massagear o próprio corpo, ou demorados alongamentos no início de um trabalho, não são [...] produtivas; 2) o aquecimento não é só físico, mas “físico e mental”. Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator [...] isto inclui a *sua pessoa*, ou seja, seu universo interior (BURNIER, 2001, p. 113).

Como disposto acima, buscou-se outro ponto de partida para o trabalho, um outro tipo de aquecimento que propiciasse ao ator articular os elementos técnicos e vitais de suas ações

corporais e vocais em consonância com a espacialidade que estava sendo proposta. Obviamente, quando se fala em aquecimento, devemos ter em mente que estamos lidando com um trabalho sobre essas questões ainda no nível pré-expressivo³⁴ do ator, já que a “pré-expressividade não se preocupa com expressão artística em si, mas com aquilo que, anteriormente, a torna possível” (FERRACINI, 2001, p.99) para alcançar a presença cênica, independente “de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena” (FERRACINI, 2001, p.99). Dessa maneira, nesse outro processo de dinamização das energias psicofísicas, a espacialidade passou a ser tratada em uma relação mais estreita com o corpo, como uma extensão sua, com o propósito de facilitar os afetos, os fluxos e as trocas com o ambiente, seja ele relativo à interioridade do ator ou aos estímulos sensoriais do espaço.

Para atender a finalidade de um treinamento para a construção de uma pré-expressividade, lançamos mão dos princípios da máscara neutra, pela gama de quesitos de base importantes para o trabalho do ator que conseguiríamos atingir. A escuta de si trabalhada com ela cria uma maior predisposição para apreender e receber os estímulos e fisicalizá-los de forma orgânica. Comprovadamente, já havia sido observada junto aos alunos da disciplina Teatro de Animação I uma qualidade diferente de energia corporal ao portarem a máscara neutra que potencializava a presença cênica. Na ocasião, os estados da máscara virem a ser um instrumento importante, um auxílio na criação de uma disponibilidade que estava associada a um esvaziamento de qualquer pré-disposição para a ação.

Em consequência disso, experimentamos alguns exercícios de aquecimento psicofísico nos laboratórios de criação envolvendo alguns princípios, ou leis, de uso da máscara com vista a atender essas demandas. Como exposto por Amaral (2002), a forma tradicional de se trabalhar as fases ou os estados objeto, orgânico, animal e racional é por meio de um objeto com feições humanas – no caso, a máscara –, porém também é possível se trabalhar com esses princípios pela variação do tônus muscular, pela postura física, por uma partitura de ações codificadas... O essencial é que qualquer um desses caminhos funcione como um “mestre”, um foco que leve o ator a se manter concentrado na sustentação e manipulação de algo concreto com o qual a sua totalidade psicofísica possa ficar completamente envolvida, que o leve a assumir sua parte racional e sensitiva, assim como construir o corpo da máscara.

³⁴ Segundo Renato Ferracini, “pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. [...] Um nível básico de organização, comum a todos os atores, e anterior a expressão em si” (FERRACINI, 2001, p.99).

Os estados da máscara seriam usados somente como um expediente de preparação perceptiva, uma etapa na constituição de uma relação orgânica entre corpo e espaço. Sendo assim, buscaram-se exercícios de aquecimento psicofísico que explorassem alguns desses estados como foco principal para um treinamento pré-expressivo, ainda que os outros estados também se fizessem presentes como uma textura de fundo. A escolha recaiu sobre alguns procedimentos baseados no Sistema dos *Viewpoints*³⁵, pelo fato desse sistema possuir um número expressivo de exercícios centrados na percepção do ator, tanto de si quanto do todo, fundamentados em alguns “princípios de movimento baseados no tempo e no espaço [...] (e que) representam pontos de conscientização que um artista ou criador faz uso durante o seu processo criativo³⁶” (BOGART, 2005, p. 08), com vistas ao treinamento, improvisação e composição cênicos. Dentro da metodologia do *Viewpoints*, os jogos e exercícios de aquecimento objetivam a atenção e a conexão entre os participantes, o que faz com que esses procedimentos sejam geralmente aplicados em grupo, relacionando essa condição à percepção ampliada do espaço no qual se desenvolve a prática.

Como o objetivo era propiciar um conjunto de procedimentos, que sem fazer o uso da máscara propriamente dita, pudessem levar os participantes a investigarem primordialmente os estados orgânico e animal, foram escolhidos para as sessões de trabalho dois eixos exploratórios que estruturam uma série de exercícios do Sistema dos *Viewpoints*: a escuta extraordinária³⁷ – que “significa ouvir com todo o corpo, sem uma ideia prévia do resultado [...], a fim de agir de acordo com o instinto e a intuição³⁸” (BOGART, 2005, p. 33) –, e o foco suave³⁹, um “estado

³⁵ “Os *Viewpoints* físicos se subdividem em duas categorias: os *Viewpoints* de Espaço (Forma, Relação Espacial, Gesto, Topografia e Arquitetura) e os *Viewpoints* de Tempo (Ritmo, Duração, Repetição e Resposta Cinestésica). [...] Os *Viewpoints* relacionados ao Espaço buscam mapear as diferentes ignições do ambiente de trabalho, numa dinâmica em que os próprios corpo e gestualidade do ator estão diretamente relacionados a outros corpos, objetos e estruturas concretas do espaço. [...] Os *Viewpoints* de Tempo procuram enfatizar o elemento cronológico das ações a partir do constante cruzamento entre as diferentes percepções, como a auditiva e a sensorial, e entre essas e a materialidade do espaço. Tanto a movimentação produzida pelo ator quanto os acontecimentos do grupo são, nessa perspectiva, elementos que podem sofrer alterações de acordo com as pausas, as acelerações e o dilatamento do tempo, num jogo em que o espaço evidentemente também adquire outras nuances” (SILVA, 2013, p. 19-20).

³⁶ “[...] principles of movement through time and space [...] Viewpoints is points of awareness that a performer or creator makes use of while working”.

³⁷ “Capacidade de o ator reagir com o corpo todo aos diversos estímulos; princípio voltado à “reação” do *performer* em detrimento da motivação interior ou psicológica. Ativam-se as capacidades intuitivas e o estado de prontidão, e passa a haver disponibilidade e abertura aos demais elementos da cena” (SILVA, 2013, p. 61).

³⁸ “[...] means listening with the whole body without an idea of the result [...], in order to act upon instinct and intuition”.

³⁹ “Investigação do ‘olhar’, que deve estar ampliado em 360° para que tudo o que venha a acontecer na cena possa ser percebido pelo ator. [...] um modo de olhar [...] que não é fixo ou voltado a algo externo, mas que negocia

físico no qual os olhos suavizam e relaxam de modo que, [...] os participantes são levados a olhar o espaço e os outros *sem desejo*⁴⁰” (BOGART, 2005, p. 31).

A maior parte dos exercícios desenvolvidos para o treinamento pré-expressivo nos laboratórios de criação estavam ligados aos *Viewpoints* de Espaço que, segundo Anne Bogart (2005), envolvem basicamente o contorno ou delineamento do corpo no espaço e sua gestualidade, resultante do seu relacionamento com a arquitetura e da sua conexão com outros corpos. A percepção sobre a topografia do ambiente – as massas sólidas, texturas, luzes, cores e sons etc. – traz a consciência tanto sobre a forma como a paisagem afeta os movimentos corporais quanto abrange a planimetria do chão criada pelos deslocamentos.

Fig. 34 – Atores em deslocamento exercitando foco e campo visual, e presença do outro no espaço. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

dinamicamente com as transformações internas que também vão ocorrendo. [...] um estado de maior receptividade para com as possíveis influências externas” (SILVA, 2013, p. 61).

⁴⁰ “*Soft focus* is the physical state in which we allow the eyes to soften and relax so that, [...] the participants are asked to look at the surroundings and at other people *without desire*”.

O trabalho reflexivo e prático de cada ator sobre a relação entre o seu corpo, a arquitetura da sala de ensaio e as atividades dos outros atores compreendeu as etapas: foco e campo visual; consciência da presença do outro no espaço; relações entre corpo e arquitetura; o outro como arquitetura; e dinâmicas criadas pelos outros corpos. Esses estágios se complementavam na busca de uma percepção sobre as composições espaciais que se dão entre os indivíduos presentes no ambiente e estruturas arquitetônicas.

Inicialmente, o estímulo dado foi direcionado para a consciência permanente no tempo e no espaço da dinâmica dos corpos, a fim de experimentar a execução de ações simples em conjunto, tais como andar, parar, girar etc., e sem nenhum tipo de comando prévio. Depois, a partir de uma conexão estabelecida, o grupo passa a andar pela sala aleatoriamente, porém atento às conformações espaciais resultantes dos deslocamentos, dispersões e aglutinações das pessoas no espaço (ver Figura 34).

A busca é pela observação dos movimentos e ritmos que acontecem incessantemente. A atenção recai sobre as sensações físicas decorrentes das dinâmicas geradas pelos movimentos e mudanças de posição dos corpos. Esse jogo propicia um estímulo ao pensamento de como organizar os elementos ao redor de si e em uma relação com as massas sólidas. Com os deslocamentos pelo espaço, aos poucos o ator expande o campo visual para incluir o outro. Observa-se o ambiente como se o outro criasse um novo espaço somente com suas dinâmicas, isto é, entre duas pessoas e seus deslocamentos podem aparecer vãos ou brechas a serem atravessadas.

O movimento incessante torna as possibilidades de trajetórias praticamente infinitas, pois a oportunidade momentânea que se estabelece para se atravessar um intervalo que se forma pela aproximação de dois corpos, se desfaz imediatamente no momento em que os mesmos traçam outra trajetória para as suas caminhadas (ver Figura 35). Investidos dessa percepção mais acurada para com essa espacialidade orgânica em constante metamorfose, constituída pela dinâmica coletiva dos corpos, os atores foram orientados a se relacionarem com esse fluxo impermanente que alterava as referências espaciais a todo o instante, procurando participar dele tanto harmônica quanto desarmonicamente.

Fig. 35 – Atores em deslocamento exercitando a presença do outro como arquitetura. Laboratórios de criação (2013-2014).
Foto de Ipojucan Pereira.

Por fim, cada ator deve, a partir da sua própria dinâmica corporal, observar e criar uma conexão com o outro podendo repetir partes das dinâmicas alheias e eleger pequenos refrões que podem se repetir com diferentes ritmos em sua movimentação. Quando a sensação de conexão entre todos os atores toma vulto, cada um elege pequenos movimentos criados pelos outros, a fim de repeti-los conjuntamente (por imitação) ou isoladamente.

Deve ser requerido que cada um se conecte ao outro como se agora todos estivessem ligados por fios invisíveis através do espaço. Se acontecer alguma movimentação, deve ser acompanhada e respondida pelo outro, tecendo novos enredamentos com as linhas imaginárias (ver Figura 36). Uma atuação conjunta do visual e do tátil por meio dessa teia invisível, para o exercício da “consciência de um mundo que se estende para trás e além da cabeça, e que se prolonga a frente diante dos olhos. Em outras palavras, o mundo que nos rodeia, na plenitude dos 360° graus⁴¹” (GIBSON, 1974, p. 50).

⁴¹ “[...] conciencia de un mundo que se extiende hacia atrás por detrás de la cabeza y que se extiende hacia adelante al frente de los ojos. En otras palabras, el mundo nos circunda en la plenitud de los 360° [...]”.

Fig. 36 – Atores improvisando sobre a dinâmica criada pelos corpos presentes no espaço. Laboratórios de criação (2013-2014).
Foto de Ipojuca Pereira.

Sem perder esse fluxo de interação entre corpo e ambiente, os atores foram encaminhados de volta para a sala na qual estava montada a espacialidade-máscara, com o intuito de ativar a ação das estruturas irradiadoras de espaço, constituintes do dispositivo de percepção. A ampliação da percepção ajudou na compreensão e na resposta do corpo aos efeitos do campo

irradiado, assim como busca de se trabalhar com o ambiente do ponto de vista do mascaramento. O resultado foi uma fisicalidade bem mais dinâmica que a anteriormente exibida, oposta ao ritmo ralentado e num tônus muscular relaxado.

Não se percebia mais a inconstância na resposta corporal, que oscilava entre um foco mais interiorizado e voltado para as sensações físicas, e uma atenção aos elementos presentes no espaço e sua. Agora, era bem mais palpável o diálogo entre o orgânico e o inorgânico, com a consequente interferência do espaço na movimentação do corpo.

3.2.3 O plano: a experiência de uma corporalidade cubista

Um mascaramento inspirado na *Dança dos Bastões* de Oskar Schelemmer serviu de base para traçar uma investigação com a finalidade de preparar os atores para o trato com uma espacialidade dinâmica. A proposta formal para esse mascaramento foi a substituição da linha – indicadora das projeções corporais no espaço – pelo plano, a partir placas retangulares confeccionadas em papelão fixadas às extremidades do corpo (braços, pernas e cabeça). No geral, repetiram-se as mesmas regras⁴² quando do emprego da *Dança dos Bastões* como referência para o estudo das projeções do corpo no espaço: liberdade de escolha pelo participante acerca dos locais a serem mascarados pelos planos; deixar as articulações livre para os movimentos; expandir a sensação da presença dos planos para outros pontos da estrutura física; manter a atenção à espacialidade pessoal resultante da interação entre o corpo e os planos de papelão (ver Figura 37).

Ao contrário da coreografia de Schelemmer, na qual o intérprete trabalha a totalidade da sua fisicalidade como um ponto central do qual partem as linhas projetivas, o contato da superfície do retângulo com uma determinada fração corporal provoca um efeito diferente: os enquadramentos simultâneos de várias partes do corpo resultam em uma sensação de compartimentação da estrutura física em uma zonas diversas. Assim como em uma representação pictórica cubista – na qual os objetos e formas orgânicas estão fraturados e dispostos descentralizadamente em áreas planas, justapostas sobre a extensão da tela –, os planos de

⁴² Item 2.4.1 A Espacialidade Corporal Sob o Prisma da Máscara Dinâmica.

papelão fixados às extremidades do corpo do ator têm a capacidade de reconfigurar as referências espaciais usadas para coordenar os movimentos.

Fig. 37 – Mascaramentos com placas de papelão. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

Sobretudo na pintura, o Cubismo tem o plano como um dos seus elementos de constituição básica para a representação simultânea de tempos e espaços. Como um emaranhado desordenado de fotogramas, que exibem momentos e ângulos de enquadramentos variados do modelo observado, “os planos cubistas avançam e recuam num jogo de interpenetração, em suspensão. São muitas vezes transparentes, sem que nada os fixe em uma posição realista” (GIEDION, 2004, p. 466), importando muito mais as relações entre a variedade de pontos de referência espaciais.

Para o observador, uma pintura de Braque ou de Picasso pode vir a constituir um enunciado perceptivo vigoroso, capaz de reorganizar o seu mundo visual, isto é, a maneira como esse percebe a “cena familiar e comum da vida cotidiana, em que os objetos sólidos parecem objetos sólidos, os objetos quadrados parecem quadrados, as superfícies horizontais parecem horizontais⁴³” (GIBSON, 1974, p. 47). A imersão em uma espacialidade dessa natureza – multifacetada, sem constituir uma totalidade homogênea, com recortes espaciais que se

⁴³ “[...] la escena familiar e corriente de la vida cotidiana, en el cual los objetos sólidos parecen sólidos, los objetos cuadrados parecen cuadrados, las superficies horizontales parecen horizontales [...]”.

avizinham, porém isolados e independentes entre si – promove um exercício efetivo e consciente da interação entre a estimulação retiniana e a estimulação muscular-tátil durante a ação.

O comportamento espacial e a percepção espacial estão coordenados entre si desde o momento do nascimento, pois quando a criança se aproxima de um objeto e o toca, ela confirma o que viu previamente. Não só o seu campo visual se amplia como também o seu espaço cinestésico. “A isto se denomina coordenação ocular-manual. O movimento retiniano e a sensação muscular variam conjuntamente, sendo ambos estímulos que controlam o ritmo ou o fluir da ação⁴⁴” (GIBSON, 1974, p. 305). Essa condição do organismo facilita ao ator a sua rápida inserção no processo de trabalho com essa multiplicidade de focos de atenção a partir dos planos de papelão fixados ao seu corpo, promovendo a percepção e coordenação simultânea dos movimentos.

Para o aprofundamento da proposta, os retângulos confeccionados em papelão passaram por um aprimoramento estrutural. Projetou-se a sua construção no formato de placas retangulares construídas em madeira leve, com braçadeiras para permitirem a sua fixação nos membros inferiores e superiores (perna, braço e antebraço), e na cabeça. A maior solidez, conferida agora pelos materiais empregados na sua confecção, proporcionou um mascaramento mais adequado ao trabalho sobre a espacialidade de natureza cubista que estávamos investigando. A partir dessa sua nova constituição passamos a denominá-los de planos-máscaras.

Com apenas dois ou três pontos do corpo afixados a esses elementos, a ideia era de se expandir as sensações provocadas num determinado ponto de contato do plano-máscara com a pele para outro local correspondente, isto é, se a perna direita estava sendo estimulada espelha-se a mesma ação na perna esquerda. Paulatinamente, essa compreensão da ação local do mascaramento foi ampliada, para que se estendesse a sensação de contato dos planos-máscaras com a pele para todas as outras partes do corpo.

A movimentação pelo espaço da sala deveria ser realizada de tal forma que não fosse o corpo a mover o plano-máscara, mas sim que aquele fosse movido por esse. A proposta era tentar interpretar a pressão sobre a pele como um indicativo de movimento, num amálgama que tornasse indistinto quem move quem, ou seja, o espaço mobiliza o corpo ao mesmo tempo em que é mobilizado pelo espaço (ver Figura 38). Conquistado esse estágio, de ser manipulado pelo

⁴⁴ “A esto se le denomina coordinación ocular-manual. El movimiento retiniano y la impresión muscular varían conjuntamente siendo ambos, estímulos que controlan el ritmo o fluir del acto”.

plano-máscara, automaticamente um diálogo começou a se estabelecer, pois ora o plano-máscara empurrava o corpo, ora era o corpo que devolvia a ação contrária.

Fig. 38 – Mascaramento com plano-máscara. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojucan Pereira.

Com o uso dos planos-máscaras o intervalo entre a arquitetura da sala e o corpo não aparentava mais ser simplesmente um vazio. Havia uma associação da atuação do plano-máscara sobre a pele como se fosse a ação do campo irradiado pelas paredes, teto e piso da sala, impressionando simultaneamente com seus vetores de força o volume corporal de todas as direções, impedindo que o corpo se deslocasse passivamente pelo ambiente. De fato, o espaço intersticial entre as massas sólidas ganhou presença e densidade, a ponto de não mais ser perceptível a noção de fronteiras, pois o espaço da sala movia-se junto com o corpo, adquirindo fluidez por meio das evoluções dinâmicas do organismo.

A partir do paramento proporcionado pelos planos-máscaras, paulatinamente o ator vai gerando uma espacialidade durante a sua movimentação que o leva a moldar, em torno de si, um ambiente cinético que se projeta num espaço de 360°. O pesquisador Francisco Javier propõe um ponto de vista bastante instigante para observarmos esses efeitos do mascaramento sobre a corporalidade por meio dos planos-máscaras, quando reflete sobre a criação do espaço cênico pela ação do ator no processo de atuação:

Procuro elucidar a muito tempo como o espaço cênico pode ser gerado a partir das ações do ator. Não um espaço concebido antecipadamente pelos ensaios, mas criado a partir das ações. Na minha mente vinha a imagem da pedra que cai na água e produz ondas circulares que se expandem continuamente. Para mim, ao realizar as suas ações, o ator gera uma energia espacial que vai moldando o

espaço cênico, como se estivesse no centro de uma esfera; a partir disso se estabelece, por exemplo, que certas áreas da cena estão em contato com tudo o que as rodeia⁴⁵ (IRAZÁBAL, 2004, p. 5, grifo do autor).

O resultado para o ator, durante a execução do exercício com os planos fixados ao seu corpo, foi o surgimento de uma presença erigida sobre uma atenção constantemente a todos os pontos referenciais dentro da sua área pessoal de movimentação. A expressividade passa a ser sustentada pela percepção às interações entre o corpo e a onipresença do ambiente circundante, que está representado pela simultaneidade com que as partes do corpo ocupam os diversos enquadramentos do espaço. As questões exploradas, tais como a simultaneidade espácio-temporal, a variabilidade dos pontos de referência espaciais, a inter-relação entre planos distintos, e a percepção acurada aos fluxos dinâmicos em constante transformação, se tornam um artifício que amplia as características espaciais da corporalidade do atuante.

Nota-se que essas condições geradas pelos planos-máscaras afixados ao corpo do ator realiza um mascaramento que simula as características dinâmicas da obra *Bicho* de Lygia Clark. A estrutura articular do organismo faz o papel das dobradiças, funcionando como os eixos de movimentação dos planos que constituem o *Bicho*. As próteses presas aos braços, pernas e cabeça colocam o atuante imerso no mesmo tipo de cinetismo multifocal do objeto clarkiano.

Vamos abandonar agora essa esfera de ação mais tradicional do mascaramento, na qual é na estreiteza e proximidade entre o corpo e o objeto que se opera a transformação. O propósito será a investigação das dinâmicas que interferem nas modificações da espacialidade corporal, explorando as metamorfoses de estruturas cinéticas destacadas no físico do ator, por meio de jogos e improvisos.

⁴⁵ “Ya hacía tiempo que trataba de dilucidar cómo el espacio escénico puede ser generado a partir de las acciones del actor. No un espacio pensado con antelación a los ensayos, sino creado a partir de las acciones. Se me presentaba la imagen de la piedra que cae al agua y genera ondas circulares que se expanden con regularidad. Para mí, al realizar sus acciones, el actor genera una energía espacial que va dando forma al espacio escénico, como si estuviera en el centro de una esfera; así establece, por ejemplo, que ciertas zonas de la escena están en contacto con todo lo que las rodea [...]”.

3.2.4 Estruturas cinéticas: experiências em tempo-espaço orgânico

Os elementos propostos agora para o mascaramento passam a funcionar destacados do corpo do ator, requisitando a transferência a uma certa distância da energia necessária para a sua manipulação e animação. Tradicionalmente, no âmbito do Teatro de Formas Animadas, esse tipo de elemento quando é animado dessa maneira é associado ao boneco. Nas nossas experimentações, devido a fronteira indistinta que borra o limiar entre a máscara, arquitetura e cenografia, preferimos denominá-los de estruturas. Tendo o seu projeto baseado nos trabalhos da série *Bichos*, nas características construtivas desses objetos abstratos-geométricos de metal articulados de Lygia Clark, essas estruturas possuem qualidades dinâmicas. Dessa maneira, resolvemos agregar o termo “cinético” à sua denominação geral, indicando a sua principal propriedade a ser ativada na sua manipulação.

As estruturas cinéticas foram confeccionadas em madeira, constituídas por planos retangulares unidos entre si por fitas de tecido adesivadas que funcionam como articulações dobráveis. Por meio do gesto humano, acontece a cinese entre os seus planos constituintes e o “vazio dessas estruturas [...], sem referências a priori, estabelece e potencializa sua capacidade de intuir significações, aspirando às inúmeras possibilidades de formas e direções” (CARVALHO, 2008, p. 66) a serem assumidas nas suas dinâmicas pelo espaço. À medida que o diálogo se desenvolve por meio das ações táteis das mãos e das formas resultantes que se configuram no espaço, outro pensamento espacial surge para o ator que as manipula, fruto da conjugação entre a sua interferência dinâmica sobre a estrutura e as possíveis movimentações dessa em conformidade com os seus eixos mutáveis.

Trabalhando com a instrução do espelhamento pelo corpo das características dinâmicas do objeto, como já havíamos empregado antes para as máscaras tradicionais, busca-se a afinação da corporalidade do participante à organicidade da estrutura cinética (ver Figura 39). A polarização dos binômios direita/esquerda, frente/atrás, e para cima/para baixo não é obedecida por esse tipo de elemento estrutural, pois assim como nos seres vivos, a interdependência das suas partes se deslocam imprevisivelmente em simultaneidade. A problematização das noções clássicas das direções de movimento do corpo no espaço coloca a fisicalidade do ator em xeque, a serviço de uma outra forma de organização dinâmica, que ao ser tomada pelo espelhamento como referência

de movimento propicia um estudo e uma reflexão, na prática, das costumeiras soluções de movimentação que estamos habituados a executar.

Fig. 39 – Atores manipulando estruturas cinéticas de pequenas dimensões. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

Com o intuito de aprofundar a experiência corporal do campo dinâmico gerado pelas estruturas cinéticas, propusemos a alteração das suas dimensões. Foram confeccionados alguns protótipos com capacidade de se desdobrarem e alcançarem uma escala tal, que lhes permitia estabelecer uma interação bem mais proporcional ao corpo humano (ver Figura 40). Isso consequentemente exigia do manipulador uma conexão física não só por meio das suas mãos, como também pelos seus outros segmentos corporais. Durante a manipulação, a busca é pela

manutenção da conexão ao campo gerado pelo dinamismo estrutura cinética que está sendo articulada, por meio da conjugação da percepção háptica e óptica.

Fig. 40 – Atores manipulando estruturas cinéticas de escala proporcional ao ser humano. Laboratórios de criação (2013-2014).
Foto de Ipojucan Pereira.

O contato tátil torna mais fácil a transmissão mecânica aos músculos e ossos do dinamismo da estrutura, levando o ator a se deixar afetar cinesteticamente e deixar o próprio corpo ser mobilizado à ação. Somando-se a isso a relação íntima de proximidade visual, ativa-se uma percepção global do movimento do objeto manipulado, colocando em ação correlacionada, em resposta ao cinetismo da estrutura, o tátil, o cinestésico e o visual. Foi proposto ainda um desdobramento desse improvisado com a conjugação entre os planos-máscaras e a estrutura cinética. Ao impressionarem a pele com a sua presença concreta, as placas de madeira afixadas ao corpo simulam a atividade do campo irradiado pela estrutura, tornando mais palpável a sua ação sobre a corporalidade do manipulador.

A ampliação do raio de ação espacial desse mascaramento foi conseguido pelo emprego de uma estrutura cinética de grandes dimensões, inspirada na obra *Arquitetura Fantástica*, um *Bicho* concebido em 1963, mas que somente veio a ganhar materialização concreta anos depois do falecimento de Lygia Clark (ver Figura 41). Projetado para ser um *Bicho* de características arquitetônicas, esse trabalho se situa ambigualmente entre o que entendemos corriqueiramente por monumento e arquitetura, borrando os limites e criando uma dependência da relação estabelecida entre corpo, objeto e espaço. Ao ser transformado em arquitetura, esse gigante de metal de algumas toneladas impõe de maneira ostensiva a sua verticalidade, o que lhe garante uma

dimensão quase que totêmica, diante da qual nos sentimos diminuídos, compelidos a reverenciá-lo respeitosamente.

Fig. 41 - *Arquitetura Fantástica* (2013): versão gigante do projeto de Lygia Clark, na feira Art Basel, na Suíça, em <http://www1.folha.uol.com.br>

A estatuária monumental foi criada com o intuito de atribuir determinadas qualidades ao lugar no qual estava erigida, fossem elas religiosas, decorativas, políticas ou comemorativas. Todavia, *Arquitetura Fantástica* não se enquadra em nenhuma dessas funções que constituem a lógica do monumento. E apesar da ideia de estabelecer uma relação direta com a arquitetura, os planos constituintes da sua estrutura vêm a ser paredes sem funcionalidade que acabam por não dividir e nem isolar espaços. A resultante final da sua ambiência não pode ser entendida como um local seguro e construído como abrigo das intempéries, das trevas, da incerteza e da indeterminação, necessidades humanas básicas que a arquitetura busca sempre suprir.

Na foto (ver figura 41) podemos ver as dobradiças aludindo à cinesa dos planos de metal, porém a espacialidade de *Arquitetura Fantástica* não está mais orientada para se constituir na metamorfose constante das suas formas no contato com as interferências táteis do espectador. Sacrifica-se sobretudo o que há de mais singular no *Bicho*, o de ser um objeto relacional, uma obra “que assume múltiplas configurações ao ser movimentada, [...] tendendo ao infinito de

combinações [...] tomando o aspecto lúdico, participacional, [...] em que o espectador seria o agente transformador” (OLIVEIRA, 1989, p. 78).

Essa talvez seja a problemática mais relevante que surge da ampliação do *Bicho* para uma grande escala, isto é, a perda de algumas das suas importantes características vanguardistas, principalmente de romper com a tradição escultórica e se ver livre do pedestal, abandonando a permanência fixa a um local. Dessa maneira, sem conseguir operar precisamente segundo essas funções, essa obra se torna uma forma artística tridimensional autorreferente e autônoma, um volume que interrompe a continuidade espacial sem cumprir uma função determinada.

A investigação que nos propusemos a fazer foi de tentar de manter as mesmas características relacionais exploradas nas estruturas cinéticas, construídas no tamanho de objetos manuseáveis, ao se trabalhar com uma espacialidade como essa em escala arquitetônica. Mesmo que a estrutura se destacasse sobre o corpo do ator, o intuito era que esse deveria poder manipular essa espacialidade como se tivesse ascendência sobre a mesma, podendo também dominá-la entre as suas mãos. Para alcançar esse objetivo, construímos um primeiro protótipo em madeira leve, uma estrutura articulável com possibilidade de alcançar até três metros de altura, tendo novamente as fitas de tecido adesivadas funcionando como dobradiças a unirem os planos entre si.

Como se pode ver pelas imagens (ver Figura 42), a mobilidade dos planos dessa espacialidade contribui significativamente para a expressividade dos atores. Com o seu jogo ambíguo entre o ser e o não ser, entre o estar e o não estar, entre o encerrar e o libertar das suas paredes (planos), “fundado na infinita maleabilidade de si e do espaço, seu par dialético (,) (num) jogo em que ambos [...] se constroem, e se definem mutuamente” (FARIAS, 1997, p. 19), essa espacialidade não se mantém como um volume que interrompe a continuidade espacial e se diferencia da sala (arquitetura) ao redor. A presença irradiadora dessa estrutura contamina o espaço num devir constante que fertiliza de possibilidades de dinamismo as relações entre ambiente/espacialidade/corpo.

Fig. 42 – Atores manipulando estruturas cinéticas de dimensões arquitetônicas. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojuca Pereira.

A consciência não consegue definir com precisão a forma e as coordenadas dessa estrutura em constante metamorfose. Privados das sensações rítmicas de constância espacial, que é causada pelo desfilar ordenado dos elementos presentes no espaço da sala, os sentidos dos participantes não podem reter uma imagem satisfatória que abranja a totalidade da variabilidade do ambiente. Essa experiência de uma forma absoluta percebida pelo corpo como relativa acaba se prolongando para todo o espaço ao redor, “demonstrando que ela (espacialidade) e o espaço são termos intercambiáveis, fronteiras flutuantes que se interpenetram” (FARIAS, 1997, p. 20).

A partir dessas experimentações, alguns aspectos de natureza estrutural ainda dificultavam a plena exploração das potencialidades de transformação dessa estrutura cinética de grandes dimensões. Apesar de terem sido empregadas em sua construção chapas finas de madeira leve, o peso do conjunto se mostrava, contudo, como um obstáculo para que apenas a ação de um único indivíduo fosse plenamente capaz de cambiar a forma em sua extensão, altura ou mobilidade com facilidade.

A obrigatoriedade de se investir o corpo inteiro na manipulação desse objeto de grande porte cobrava uma readequação desse protótipo. Dessa maneira, para a continuidade satisfatória dos experimentos, foi confeccionado outro modelo, semelhante em aparência ao anterior, porém sensivelmente maior em suas proporções e com planos articulados construídos com esquadrias de madeira emolduradas por tecido (ver Figura 43). Esse segundo protótipo se mostrou mais adequado para a manipulação pelos atores.

O percurso traçado até aqui para o desenvolvimento do mascaramento espacial – esse processo de criação no qual o ator investe o seu aparato psicofísico como uma modalidade do espaço –, visou, sobretudo, a ideia de levar o ator a perceber o espaço como consequência da sua própria espacialidade corporal. A consciência de que o corpo não se desloca através do espaço, mas sim o cria por meio da sua dinâmica. Rudolf Arnheim em *A Dinâmica da Forma Arquitectónica* (1988) atribui à primeira abordagem o fator de uma percepção espontânea e imediata, comumente professada no cotidiano, que define espaço como as aberturas entre a matéria impenetrável – tais como as árvores, as paredes, as montanhas etc. – pelas quais podemos passar.

Fig. 43 – Atores manipulando em grupo uma estrutura cinética de dimensões arquitetônicas. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto de Ipojucan Pereira.

Numa concepção alternativa, bem mais afinada ao que estamos propondo nessa pesquisa sobre o mascaramento espacial, Arnheim vê o espaço como uma criação da relação entre os objetos, como se este tivesse uma presença própria que levaria a nossa experiência perceptiva a não tomá-lo como simplesmente ausência de algo material. Nessa acepção, no que diz respeito ao corpo, por exemplo, este prolongaria os seus limites para além dos seus contornos visíveis, como se a pele passasse a fazer parte do espaço e o sentido do tato pudesse perceber os elementos do ambiente à distancia.

Claramente observamos como essas intensidades, que se espalhavam tanto dos entes orgânicos quanto inorgânicos, se faziam presentes ao serem dinamizadas – sobretudo pelos corpos dos atores – por meio da articulação espaço-temporal conferida pelo movimento. Sem distinção entre as naturezas de um ou outro, apenas um meio (espaço) repleto de variações de texturas e densidades que configuram os elementos como intensidades de presença. Sendo assim, nos experimentos relatados até aqui tratamos de investigar essa espacialidade emanada, manifesta como afetos e campos de forças, ou como desdobramento mais sutil, da matéria densa.

4. A Partitura como mascaramento

4.1. A Partitura de Ação: estrutura geradora da espacialidade corporal

Alcançar a compreensão e percepção de que a dinâmica corporal do ator é responsável pela criação da espacialidade ambiente na qual esse se encontra imerso representou uma grande conquista. Contudo, vimo-nos diante de alguns questionamentos relacionados à transição das competências adquiridas para outra etapa das investigações, em que o cerne seria como encaminhar esse tipo de resposta psicofísica para a constituição da narrativa cênica. O emprego de máscaras dinâmicas, planos-máscaras, estruturas cinéticas e espacialidades orgânicas operou de modo geral em “fazer corresponder certa posição dos membros a certa tensão cinestésica, [...] um dispositivo que torna interior o espaço exterior, e reciprocamente” (GIL, 2005, p. 50). No entanto, como manter numa fase de criação e organização do discurso cênico esses parâmetros sem o uso de tais dispositivos?

Sabíamos que o papel desempenhado por essas próteses era promover a dilatação corpórea, a expansão da fisicalidade, e que não poderíamos abrir mão de uma interface que mantivesse a conexão entre o interno e o externo ao corpo, contribuindo dessa forma para a sustentação da espacialidade inclusiva e permeável a todos os elementos do ambiente. Nossa necessidade para o mascaramento espacial nesse momento era de deixar invisível ao olhar do espectador somente a concretude física do material empregado na constituição da máscara, e não a sua mediação entre o aparato psicofísico do ator e o espaço cênico. Na ausência de um objeto que funcione como máscara que propicie esse estado, precisávamos de algo que realizasse a ancoragem externa da totalidade psicofísica, um foco em algo concreto que evitasse a submersão do ator no mar inconstante da sua interioridade.

Partindo desse princípio, poderíamos lançar mão de qualquer expediente que funcionasse como esse “mestre”, tal como um tempo-ritmo, uma postura física, um figurino ou mesmo uma partitura codificada. O importante é que qualquer um desses caminhos promova o desdobramento do corpo numa espacialidade cujo aspecto constitucional mais característico é que ela seja o resultado “de uma espécie de secreção ou reversão [...] do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura própria da do espaço interno” (GIL, 2005, p. 49).

A escolha recaiu sobre a exploração da partitura como mascaramento, pela possibilidade do seu funcionamento tanto para a exploração do aparato psicofísico do ator – como já vínhamos fazendo até então com as materialidades usadas como máscaras –, quanto na condição de escritura cênica, isto é, “a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador” (PAVIS, 2001, p.131). Em *A análise dos espetáculos* (2003), Pavis nomeia essas duas funções como partitura e subpartitura do ator, designando que na primeira o intérprete se oferece como objeto perceptível, como um dentre os vários signos da encenação operados pela visão externa do espectador. A segunda viria a funcionar como a base submersa e invisível sobre a qual é executada a partitura, algo como o seu alicerce e sustentação, sendo que a sua constituição se dá de forma pretérita ao contato com o espectador.

Nas investigações que realizamos nos laboratórios de criação, nossa proposta não seguiu essa direção apontada por Patrice Pavis, ou seja, desenvolver um trabalho com os atores em sala de ensaio com vistas a constituir uma base técnica que alicerçasse uma narrativa cênica a ser exibida ao público. Tínhamos, na verdade, a intenção de não fazer essa separação – que pressupõe uma consolidação prévia de um estágio pré-expressivo, necessário à comunicação e fruição com o espectador –, mesmo porque, segundo o próprio Pavis:

A subpartitura [...] é muito mais que um suporte provisório e aleatório, muito mais do que uma massa gelada e informe (a parte submersa de um *iceberg*), ela é um terço sobre o qual florescerá o ator. De fato, ao mesmo tempo gelo e terço. Pois, por um lado, a subpartitura do ator é talhada no mesmo bloco translúcido de sua partitura, não há diferença radical entre ela e o que mostrará o ator, a diferença entre o oculto e o manifesto é muito relativa, só depende do nível das águas (PAVIS, 2003, 90).

Sendo assim, entende-se que a própria situação na qual o ator se encontra em contato com o público pode alimentar e reconfigurar a sua subpartitura em tempo real, e que ela mesma poderia ser exibida como objeto a ser articulado com o restante da encenação por meio do olhar do espectador. Sem fazer então a distinção entre processo e produto, é possível nomear essa ferramenta somente como partitura, no que diz respeito a sua atuação simultânea como dispositivo de percepção para o atuante e como estrutura que organiza as interações entre os elementos cênicos. No livro *O Ator Compositor* (2002), Matteo Bonfitto apresenta uma visão do

trabalho do ator – a partir da composição de partituras que auxiliam o intérprete no desenvolvimento e organização do seu discurso cênico – que estabelece um ponto de partida para a reflexão de uma possível abordagem metodológica para essas questões.

De acordo com as suas observações, análises e proposições quanto a esse assunto em particular, “falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos [...] (E) a ação, não dependendo de ocorrências interiores [...] é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação” (BONFITTO, 2002, p. 79), assim como o corpo, o material primário por excelência a ser trabalhado pelo ator para que se possam desenvolver essas ações. Como o aparato corporal do intérprete é constituído como uma unidade psicofísica, as ações expressas pelo mesmo também acabam se configurando como psicofísicas capazes da mesma maneira de estimular o corpo a gerar novas ações.

Devido à necessidade do emprego de materiais “concretos”, isto é, que possam ser manipuláveis e reproduzíveis na confecção das partituras, Bonfitto propõe como forma de operacionalizar o trabalho do intérprete que a ação física (ou psicofísica) seja decupada nos seus recursos instrumentais, a saber: as matrizes geradoras, que funcionam como referência na sua constituição; e os elementos e os procedimentos de confecção, que estão ligados aos aspectos característicos da ação física numa determinada poética. Como o nosso objetivo nessa etapa é que a partitura funcione como um mascaramento que provoque a atenção e percepção do ator sobre a sua espacialidade corporal, nada mais lógico que a ação física – célula mínima de constituição da partitura –, tenha como matriz geradora o espaço.

Nesse caso, no que diz respeito à sua confecção, de modo algum há o intento de expressar os conteúdos da psicologia de um sujeito em particular com essas ações físicas, já que nenhum contexto ficcional ou conteúdo psicológico é tomado aqui como matriz geradora. Ao se privilegiar o espaço como referência para a sua criação, temos ações impregnadas de características ligadas à concretude física espacial, autorreferentes e com um alto grau de abstração. Como visto nas descrições feitas nos capítulos anteriores dos procedimentos e elementos utilizados para alcançar o efeito do mascaramento espacial, nesse momento também não há a preocupação com a subjetividade da ação (e da partitura, consequentemente), e sim com a sua mecânica de funcionamento, com o estudo dos seus elementos físicos constitutivos, com os efeitos relacionados às dinâmicas espaço-temporais tanto no âmbito do espaço pessoal quanto no espaço além de si mesmo.

Quando faz menção à utilização da partitura em seu Teatro-Laboratório, Jerzy Grotowski a compara às margens de um rio: fixas, porém intermediadas por um “espaço (que) é sempre imprevisível; o rio no qual [o ator] entra é sempre novo⁴⁶” (GROTOWSKI, 1993b, p. 24):

Stanislavski [...] exigia que o ator tivesse uma linha de ação preparada [...], a partitura de ações físicas. Pessoalmente, prefiro uma partitura alicerçada, por um lado, sobre o fluir dos impulsos, e por outro sobre o princípio da organização. Isso significa que deva existir algo como o leito do rio. As margens do rio⁴⁷ (GROTOWSKI, 1993b, p.24, grifo do autor).

No Método das Ações Físicas, Stanislavski passava a não fazer mais uma distinção tão demarcada entre ação externa e interna, já que as ações físicas eram na verdade psico/físicas. Contudo, mesmo com a mudança de foco do psíquico para o psico/físico, num estudo sobre a maneira como um gesto é executado e desenvolvido, as questões físicas que envolvem o movimento são tratadas do ponto de vista das circunstâncias ficcionais. O gesto é o da personagem ficcional; o lugar é um ambiente ficcional; o momento é um tempo ficcional... O objetivo final é informar o espectador sobre as circunstâncias ficcionais. Consequentemente é impossível pensar na ação física desvinculada das situações apresentadas pelo texto dramático, o que resulta numa linha ou partitura de ações balizadas pela lógica dramatúrgica.

Na sua proposta, Grotowski (e alguns outros seguidores do mestre) reorganiza os elementos e torna-os independentes entre si, diferentemente do Sistema de Stanislavski, no qual a personagem e suas ações só existem circunscritas a uma dada circunstância. Grotowski expande o conceito de ação física, a partir do momento em que ela não mais está limitada pela situação ficcional e pode ser direcionada para o próprio ator e para a sua “própria vida, sem buscar no campo da ‘memória emotiva’ nem no ‘se’”. [...] O ator então recorre às experiências que foram verdadeiramente importantes para ele⁴⁸” (GROTOWSKI, 1993b, p. 24). Porém, a ação física ainda continua se remetendo a outra coisa, pois apesar de ser realizada no presente se refere a outro tempo, pois as “ações físicas (não) são as atividades elementares da vida cotidiana⁴⁹”

⁴⁶ “[...] el espacio es siempre imprevisible, el rio en el cual entras es siempre nuevo”.

⁴⁷ “[...] Stanislavski [...] exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada [...], la partitura de acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura basada, por una parte, sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río”.

⁴⁸ “[...] vida propia, no busca em el campo de la “memoria emotiva” ni en el “sí”. [...] Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes”.

⁴⁹ “[...] acciones físicas son las actividades elementales de la vida cotidiana”.

(GROTOWSKI, 1993b, p. 21). Algo como um gesto de louvação: um movimento preciso que propicie a conexão de quem o pratica com outra dimensão.

Interessa-nos, sobremaneira, a ampliação na forma de trabalhar a partitura proposta por Grotowski, como uma estrutura aberta, constituída de pontos fixos e de vazios, que permite tanto a irrupção de imprevistos quanto a uma condução orientada. Porém, essa noção de transcendência da ação não se coaduna com o processo que temos desenvolvido até aqui nos laboratórios de criação. Nossa busca tem sido por estabelecer, por meio dos mascaramentos, tempo e espaço imanescentes, um estado no qual a espacialidade corporal do ator esteja sempre se reafirmando no aqui-e-agora, se voltando para a concretude tangível dos impulsos, fluxos e relações.

Segundo Moshe Feldenkrais (1997), do ponto de vista fisiológico, o corpo necessita envolver tanto aspectos físicos quanto psíquicos na realização de qualquer ato, variando apenas a relevância de um ou mais aspectos sobre outros, de acordo com a particularidade da ação na qual o organismo está envolvido. Os receptores sensoriais levam informações tanto do ambiente interno quanto externo ao corpo para o Sistema Nervoso Central, e de acordo com a localização anatômica são responsáveis por captar as sensações visuais, olfativas, gustativas, auditivas, táteis e proprioceptivas.

No caso das sensações advindas dos receptores proprioceptivos, também denominadas como cinestésicas, elas concorrem para a capacidade do organismo em reconhecer a sua localização espacial, a posição e a orientação, inclusive a força exercida pelos músculos e a percepção de cada parte do corpo em relação às demais, sem a necessária utilização da visão. “Para pensar, por exemplo, uma pessoa deve estar acordada e não sonhando; isto é, ela deve sentir e perceber sua posição física relativamente à força da gravidade” (FELDENKRAIS, 1977, p. 28), assim como para lavar uma louça, ou qualquer outra atividade elementar, “ela deve usar pelo menos um de seus sentidos, consciente ou inconscientemente, o que envolve sentimento ou pensamento” (FELDENKRAIS, 1977, p. 28).

Contudo, não se pode coibir os estímulos que a ação produz no organismo. Na verdade, não há como anular em qualquer ser vivo tais reações orgânicas, quando esse executa até mesmo o mais simples movimento. Sendo assim, designar nessa abordagem uma ação de psicofísica é uma redundância. A diferença entre atividade e ação está muito mais relacionada ao aspecto que se encontra em relevo, já que movimento, sensação, sentimento e pensamento concorrem para a composição da esfera do agir em qualquer situação. A conexão indissociável entre esses quatro

componentes é o que permite, por exemplo, em algumas práticas meditativas, que a mente possa ser orientada a se concentrar nas sensações e movimentos corporais, como forma de evitar que o praticante coloque em primeiro plano a sua atenção aos devaneios e errâncias de seus pensamentos e ideias, e passe a se atentar ao fluxo temporal que se atualiza a todo o instante nas percepções das transformações do corpo.

Isso aponta para a suspensão de juízo sobre a diferença hierárquica entre atividade e ação – se uma tem ou não algum valor, elevado em si mesma, que sobrepuje à outra –, deslocando a discussão mais para a atenção à execução, mesmo que isso envolva, em princípio, os detalhes mais insignificantes e banais do cotidiano; em lugar de compartimentar o agir humano em gestos ritualísticos, afazeres domésticos, criações artísticas etc., preferimos dispor essas categorizações não como pólos opostos entre si, mas afirmá-las numa horizontalidade de relações marcadas pelo trânsito e pelas variações, e não por uma hierarquia verticalizada.

Os desdobramentos agora se voltarão para a maneira como espaço e corpo podem funcionar como modo e meio de produção dos elementos e procedimentos a serem articulados na confecção das ações físicas, assim como parâmetros de organização dessas ações em partituras executáveis que atuem como mascaramento. Como ainda conservamos, mesmo para essa etapa da pesquisa, os estados da máscara (objeto, orgânico, animal e racional) como base norteadora para os trabalhos com o mascaramento espacial, tanto a confecção das ações quanto a sua organização em partituras têm como princípio a atenção e a percepção que traz uma concentração ao fluxo dos acontecimentos, fomentando uma atitude tanto para a execução da ação quanto para a abertura de se deixar dominar pelo espaço e pelo tempo presentes.

Concomitantemente, o corpo também será trabalhado na sua materialidade física, e não como veículo que busca expressar uma interioridade subjetiva. Estão descartadas as metáforas e ilusionismos que encaminham a construção de sentidos por parte do espectador a partir dos vislumbres da alma do ator, como se ela fosse a fonte dos significados. Como não há referencialidade interior *a priori* que modele as formas do corpo, é a espacialidade corporal do atuante que se torna signo a ser articulado pelo público, o que consequentemente não obriga a expressividade a estar a serviço da transcrição para o espectador das emoções do ator.

O que se pretende é que os signos resultantes dessas operações se mostrem inseparáveis da estrutura compositiva, se tornando dessa forma referentes à espacialidade corporal do próprio ator. Esses princípios nortearam as práticas de mascaramento que serão relatadas a partir de

agora, que têm como enfoque o atuante e a sua execução da partitura de ações. Por meio de ações objetivas e diretas – fixadas como marcos que orientam, mas que não definem o caminho –, e trabalhos de atenção e ampliação da presença, investigaremos um processo de criação de uma corporalidade que procura investir muito mais na geração de um campo imanente, conformador de uma persona, que auxilia o atuante a agir cenicamente de modo mais pleno.

4.2 Laboratório de mascaramento espacial III: a criação do Experimento n. 1 a partir da Corêutica de Laban

A ideia de experienciar os fundamentos do Sistema Laban de Análise de Movimento decorreu do interesse pela Corêutica labaniana, pela sua maneira de estruturar o pensamento sobre o espaço a partir das suas relações equipolentes com corpo, isto é, tanto de “definir lugares no espaço a partir do corpo [...] (quanto) tomar o espaço (de um quarto, um palco, um jardim) como referência direcional para o corpo” (RENGEL, 2003, p. 36). A resultante dessa correspondência pode ser observada, sobretudo no estudo das características ou aspectos objetivos do movimento – organização, plasticidade, desenho, projeção, direção, oposição e desenvolvimento espacial –, nas dinâmicas corporais não só perceptíveis quando do corpo está em ação como também nos “movimentos extremamente lentos, fracos ou dispersos que nos fazem supor que os objetos estão em um estado de repouso, ou imóveis⁵⁰” (LABAN, 1976, p. 04).

Desse modo, percebendo-se o movimento do corpo também se percebe o espaço, e vice-versa. Por exemplo, ao se apreciar alguém em deslocamento num local ou ambiente qualquer, nossa tendência é a de fracionar a progressão dinâmica do movimento corporal em quadros estáticos, “baseada na percepção de instantâneos pela mente, que está habituada a receber apenas uma única fase do fluxo ininterrupto. [...] A ilusão de pausas cria uma separação artificial entre espaço e movimento⁵¹” (LABAN, 1976, p. 03) que não nos permite perceber o corpo como rastros imaginários ou linhas sutis que se prolongam como continuidade do movimento. O

⁵⁰ “Extremely slow, weak or dispersed motions make us suppose that objects are in a state of rest, or immobile”.

⁵¹ “[...] based on the snapshot-like perception of the mind which is able to receive only a single phase of the uninterrupted flux. [...] The illusion of standstills creates an artificial separation of space and movement”.

pensamento corêutico vê o espaço como o próprio corpo, pois a sua existência está intrinsecamente ligada à ação do ser no mundo, à sua expressão ideias, desejos e sentimentos, tornando impossível dissociar um do outro. Ambos não estão isolados um do outro, significando que experienciar o ambiente que nos envolve é por extensão tomar contato com a percepção sobre si mesmo.

Ainda nessa correlação tão imbricada que transforma o corpo e o espaço numa unidade, para Laban não é possível também separar, na prática, os aspectos objetivos do movimento de suas características expressivas, ou como ele prefere denominar, separar a organização espacial do movimento (Corêutica) dos seus componentes qualitativos (Eukinéctica). Dessa maneira, Corêutica e Eukinéctica são campos interdependentes, duas facetas da mesma realidade física, na qual o artista, por exemplo, se envolve durante o ato da criação, conjugando corporeidade e espacialidade como material básico para qualquer caminho estético.

Por meio de improvisações e criações, exercitamos então uma abordagem não interpretativa do movimento, procurando trabalhar de fato com as suas qualidades objetivas, tais como o lento, o rápido, o suave, o forte etc. Tomamos como direcionamento para as experiências nos laboratórios de criação que não era tão relevante o ponto de partida para o desenvolvimento de uma movimentação. O mais importante era a forma de se lidar com o tema proposto, buscando se basear mais na materialidade do estímulo – por exemplo, na sua sonoridade ou plasticidade – para uma transposição dinâmica satisfatória, isto é, tanto no que diz respeito aos aspectos objetivos do movimento quanto ao seu desenho no espaço.

Para a confecção de uma partitura a ser utilizada no processo de mascaramento, empregou-se como disparador uma lista de ações não funcionais e sem um encadeamento lógico. Basicamente, o procedimento utilizado foi o sorteio aleatório de certo número dessas ações, e construção de um sequenciamento das mesmas. Para obter variações na execução da partitura, algumas regras adicionais foram agregadas, como por exemplo: o sorteio apenas de três ações e a sua organização numa sequência em que cada uma delas só seria executada uma única vez. Em outro caso, foi criada uma sequência com a mesma estrutura anterior, porém empregando-se quatro ações sorteadas e com a opção de se utilizar, ou não, o foco visual.

À medida que se punha em prática de cada uma dessas possibilidades, íamos aplicando alguns fundamentos de movimento do Sistema Laban à execução da partitura, como por exemplo,

a combinação das qualidades de esforço⁵², que interpreta a variação dinâmica como sendo um “advérbio” que qualifica um verbo de ação. Da combinação entre os fatores espaço, peso (força) e tempo, dentro de um espectro compreendido entre dois opostos – espaço direto / espaço flexível; peso forte/peso fraco; tempo contínuo/tempo súbito –, tínhamos como resultante uma gama variada de alternâncias para a execução de uma ação. A partir dessa exploração, foram investigados em sala de ensaio alguns temas de movimento, tais como: variações rítmicas entre o lento e o rápido; problematizações sobre o espaço próximo e distante ao corpo; a amplitude da movimentação, isto é, movimentos expansivos ou contidos; dinâmicas realizadas em direção ou se afastando do centro do corpo.

Essa forma de estruturar as ações se aproximava da noção de partitura idealizada por Grotowski, isto é, como as margens de um rio, que a despeito das variações nos acidentes do terreno ao longo do seu percurso, ainda assim mantém a sua rigidez estrutural que acolhe, sustenta e direciona o fluxo das águas. O fato de essa partitura ser organizada com orientações fixas para a sua execução, porém sem pressupor uma relação de causa e efeito entre ela e a subjetividade do ator, pareceu apontar para a possibilidade do seu funcionamento como uma máscara. A sustentação por essa partitura do efeito do mascaramento estava associada não só à execução precisa do que foi roteirizado, como também à atenção ao aspecto imanente das ações, na manutenção da concentração na fisicalidade dos impulsos, nas transformações ocasionadas na materialidade do corpo, nos fluxos e relações constantes em tempo presente com o ambiente.

Contudo, a nossa proposta não era de se exhibir ao espectador apenas uma sequência de ações bem executadas. A intenção era a apresentação de algo cênico para a apreciação e comunicação com o público, seja no formato de uma cena teatral, uma coreografia ou mesmo uma *performance*. Dessa maneira, surgiu a ideia da realização de um solo, denominado de *Experimento n. 1*. O processo teve início pela confecção de uma partitura, para a qual foram sorteadas seis ações: girar, saltar, cair, expandir, inclinar e gesto. Como possibilidade adicional era livre o uso do foco visual em qualquer ponto da cadeia e sem limites para a sua repetição. No que diz respeito à dinâmica, essa sequência deveria ser repetida três vezes, com a variação rítmica

⁵² Os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento são denominados de esforço. Uma excitação do sistema nervoso, provocada por uma impressão sensorial tanto imediata quanto experienciada e armazenada na memória. “Laban usou o termo *antrieb* = *propulsão*, *impulso*, *ímpeto* pela primeira vez em 1910. Durante a II Guerra, *antrieb* foi traduzido por Laban para o inglês como *effort* [esforço] e este termo foi empregado por ele para nomear as mudanças de qualidades que os trabalhadores aplicavam ao movimento e continuou a ser usado no teatro, dança, na avaliação da personalidade e na terapia corporal” (RENGEL, 2003, p. 60).

das ações quando da repetição da rotina partiturada. Também deveriam ser alteradas as direções no espaço dos movimentos quando esses fossem novamente executados (ver Figura 44).

Fig. 44 - Partitura de ações para o *Experimento n. 1*. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ana Mantovani.

Para a escritura cênica, a inspiração veio das ideias de encenação contidas numa obra videográfica do diretor Robert Wilson, intitulada *The Death of King Lear* (*A Morte do Rei Lear*), de 1989, produzida originalmente pela Televisión Española (TVE) para série de TV *El Arte del Video*. Em *The Death of King Lear*, Wilson faz uma livre abordagem da peça *Rei Lear* de William Shakespeare, sem a preocupação de narrar ou manter a fábula original. Na verdade, a questão sobre a qual ele se debruça é a criação de uma oposição entre uma encenação tradicional dessa tragédia shakespeariana (extremamente teatral, inflamada e intensa) e algo que a represente

de maneira mais fria, utilizando para isso técnicas da linguagem televisiva. Para concretizar essa ideia, Wilson produziu uma obra videográfica com cinco minutos de duração, no qual exhibe alternadamente imagens gravadas de si mesmo executando ações repetitivas, impassíveis e sem uma lógica definida, e fragmentos de uma gravação para a TV do grande ator shakespeariano John Gielgud interpretando apaixonadamente um dos solilóquios do personagem Rei Lear.

A contraposição entre essas imagens de temperamentos tão diferentes também se faz presente no áudio do vídeo. Inicialmente, Wilson aparece recitando um trecho do poema *The Last Words of my English Grandmother* de William Carlos Williams enquanto executa suas ações, assim como Gielgud, por sua vez, aparece recitando as falas de Lear. No decorrer do vídeo, a récita do poema fica em *off* e começa a se sobrepor tanto às ações de Wilson quanto aos momentos de silêncio de Gielgud. Não obstante, o mesmo se dá com o áudio das falas de Gielgud, que em algumas vezes invadem as ações de Wilson. Nesses encontros de justaposição entre imagem e som, criam-se várias possibilidades de leitura: um monólogo interior do personagem; ou um pensamento reflexivo do ator; ou um erro de sincronia da dublagem; ou até mesmo uma proposta de ambientação sonora para a cena.

A aplicação desses princípios para a criação da encenação do *Experimento n. 1* parecia bastante exequível, dado que já havia uma partitura de ações com o propósito de vir a funcionar como um mascaramento, que manteria o ator suficientemente concentrado na execução da sequência de ações, não permitindo que esse viesse a ter arroubos passionais e nem interpretações subjetivas carregadas de dramaticidade. Como contraposição à partitura, foi justaposto o famoso solilóquio *Ser ou não Ser* do personagem Hamlet, da peça homônima de William Shakespeare, apostando-se na sua maior carga de referencialidade para o espectador do que qualquer monólogo da peça *Rei Lear*. E, por não se tratar de uma obra videográfica, a solução encontrada para a encenação do *Experimento n. 1* foi a utilização de um fragmento da trilha sonora do filme *Hamlet*, de 1948, dirigido e protagonizado por outro grande ator shakespeariano: Laurence Olivier.

A concepção para a apresentação foi de se começar pela execução da partitura, e somente depois de mais ou menos um minuto proporcionar a entrada da trilha sonora do filme *Hamlet*. Após a execução da sequência de ações a participação do ator em cena se encerrava e esse deveria se retirar para a coxia. Contudo, tanto a banda sonora do filme quanto o encadeamento de ações foram programados para ter a mesma duração (quatro minutos), o que ocasionava, ao

término da execução da partitura, que o áudio com as falas de Olivier ainda estaria sendo ouvido pelo público. A ideia é que nesse momento o espectador contemplaria uma cena sem a presença humana, mas com a possibilidade de assistir ao movimento do som no espaço cênico desabitado.

Como na justaposição da banda sonora do filme com as ações buscou-se manter os dois sistemas de signos (sonoro e visual) independentes entre si e correndo em paralelo, não havia o objetivo de uma correspondência apriorística de causalidade. A intenção era a porosidade dos significados. A cena apresentada veio a se tornar dessa maneira mais fragmentária, ao comportar silêncios, disjunções e lacunas que levava a uma compreensão muito mais subjetiva da informação. As ações dissociadas do contexto narrado pelo áudio passaram a ganhar significados transitórios no fluxo constante das percepções tanto do ator quanto do público.

No lugar de uma ficcionalidade narrativa, o que se ofereceu à mirada da plateia foi um processo complexo de construção cênica que tem como epicentro a corporalidade do ator, associada à materialidade dos elementos cênicos e a descontinuidade das ações cercadas por uma aura de imprevisibilidade. Isso veio a causar no espectador um estado onírico que aumentou as possibilidades associativas, tornando-o co-autor na organização dos signos, exigindo a sua participação e estabelecendo uma ideia de recepção ativa. É possível então observar o funcionamento do *Experimento n. 1* como um dispositivo capaz de romper com tempo diacrônico e de abrir fissuras para outras conexões e analogias, conduzindo a uma atitude mais autônoma por parte do público, nas suas escolhas quanto aos encadeamentos entre significantes e significados.

Para além de representar a ilusão cênica, jogo estabelecido aqui é com a ambiguidade entre ficção e realidade, quando o ator apresenta a si mesmo – uma personalidade não mediada por um personagem – e realiza ações que levam o espectador a se concentrar mais na execução do que na mimese do gesto, isto é, na “*performatividade em ação*” (FÉRAL, 2008, p. 202). Já que tanto as ações quanto o contexto acabavam sendo reorganizados em constante fluxo e transformação no contato com o público, a justaposição fez com que o *Experimento n. 1* ganhasse uma forma inacabada, de evento, mais baseada na intensificação da presença e na valorização da ação realizada e compartilhada entre o atuante e o público.

4.3 Laboratório de Mascaramento Espacial IV: processo de criação de (Um) Hamlet – Experimento n. 2

O objetivo traçado para essa etapa foi principalmente a elaboração mais aprofundada da partitura como mascaramento, tomando o espaço como parâmetro para as fases de constituição, organização, estetização e exibição. Para a realização prática dessa meta, foi retomada a estrutura do *Experimento n. 1* com o intuito de refinar o processo de utilização da partitura como máscara, com vistas a observar o processo do intérprete na construção de uma cena em que a espacialidade é a sua parceira na criação de partituras e na organização dos discursos cênicos. Com a manutenção do material textual *Hamlet* de W. Shakespeare, esse segundo processo de experimentação veio a ser intitulado como *(Um) Hamlet – Experimento n. 2*, sendo realizada a sua apresentação pública quando da sua conclusão.

Como encaminhamento geral para o processo de criação, a proposta foi a divisão das ações a serem partituradas em dois grupos, para que separadamente fossem elaboradas dois tipos de sequências que funcionassem como células partiturasais. Essas duas unidades seriam usadas como elementos de composição da partitura cênica definitiva, a ser apresentada ao público. O critério da locomoção do corpo pelo espaço serviu para dividir os grupos, isto é, agrupar no mesmo conjunto as ações que transladavam o corpo de um ponto a outro do espaço, e reunir num outro aquelas que eram executadas sem alterar a localização corporal.

A lista de ações empregadas no sorteio para a criação da partitura do *Experimento n. 1* já continha uma ação de “deslocar o corpo de um lugar para outro”, porém sem um aprofundamento das possibilidades dinâmicas. A proposição agora apontava para a elaboração de uma partitura específica para as ações de deslocamento, ao contrário de serem tratadas apenas como qualquer outra dentro da cadeia geral de movimentação. O foco (ação realizada exclusivamente com a cabeça) e a pausa (suspensão do movimento), também relacionados nesse rol de ações, serão articulados como categorias à parte, não sendo incluídos em nenhum dos dois grupos e passando a serem utilizados como “ações coringas”, ou seja, tendo o seu uso facultado a qualquer uma das partituras para a sua livre inserção em qualquer ponto da sequência.

No caso do gesto, esse não seria mais caracterizado como uma ação realizada com uma parte isolada do corpo: na readequação para a criação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 2*, ele passa a ser identificado como toda a ação realizada numa posição fixa do espaço com o intuito de

produzir signos, o que significa em termos práticos que o ator deve se deter e direcionar os vetores da atenção do público para a apreensão do gesto por meio da imagem do seu corpo e do esquema corporal. A percepção desse figurativo gestual se dará no âmbito intuitivo do espectador por meio da observação da atitude global do corpo do ator, no lugar dele acompanhar passo-a-passo a uma segmentação corporal que descreva com maior exatidão e detalhamento um sentido literal para a gestualidade.

Dessa maneira, passamos a organizar as ações em partitura de deslocamento e partitura de gestos – com a possibilidade de realizar pausas e focos a qualquer momento de execução de uma ou outra partitura. Posteriormente, na fase de definição do discurso cênico a ser apresentado diante da plateia, esses dois tipos de sequências passam a serem tratados como os elos de uma cadeia, sendo combinados e organizados segundo o que o intérprete deseja comunicar ao espectador. E seguindo o mesmo encaminhamento estético para a encenação do *Experimento n. 1*, nessa nossa proposta a partitura cênica definitiva também foi justaposta a uma ambiência, todavia tratada com uma maior complexidade do simplesmente utilizando um fragmento de banda sonora de um filme.

Se antes o áudio trazia para a cena o contexto da peça *Hamlet*, criando com a sua presença uma atmosfera, uma sugestão de um lugar determinado no espaço vazio da sala na qual o corpo executava a partitura de ações, para *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* propomos o desdobramento da ambiência em três camadas: espacialidade, sonoridade e fala. Na banda sonora do filme utilizada no *Experimento n. 1*, as falas de Hamlet emitidas por Lawrence Olivier estão misturadas à sonoplastia ambiente. A ideia agora é separar a sonoridade de ambientação das falas do texto em duas camadas independentes.

E no que diz respeito à ambientação, pode-se dizer que na proposta anterior havia uma oposição entre o som (cinético e abundante de signos) e o espaço, estático e estéril na sua identificação apenas como uma sala vazia. Em *(Um) Hamlet – Experimento n. 2*, ele continua caracterizado como estático e aparentemente identificado com a arquitetura construída, contudo recebendo de alguma maneira um tipo de tratamento que o configuraria como uma espacialidade que funcione como um dispositivo de percepção tanto ao ator quanto ao espectador, propiciando a ambos uma experiência sensorial diferenciada.

4.3.1 Partitura de deslocamento.

Para se construir a partitura de deslocamento do corpo pelo espaço no processo de criação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* foi proposta uma lista de ações relacionadas às orientações espaciais. A decisão sobre quais seriam essas ações recaiu sobre uma lista de verbos inventariada pelo arquiteto Francesco Careri no texto *Walkscapes: el andar como práctica estética* (2002). Nesse seu trabalho, Careri investiga o andar, os deslocamentos do corpo como procedimento estético de exploração e transformação dos espaços. Sua listagem é composta por oito verbos – andar, se orientar, se perder, errar, submergir, vagar, adentrar e seguir em frente – que se desdobram, cada um deles, em várias possibilidades de ações de locomoção pelo ambiente (ver Figura 45).

atravesar	un territorio	andar	acceder	a un continente	sumergirse
abrir	un sendero		encontrar	un archipiélago	
reconocer	un lugar		albergar	una aventura	
descubrir	vocaciones		medir	una descarga	
atribuir	valores estéticos		captar	otros lugares	
comprender	valores simbólicos		poblar	sensaciones	
inventar	una geografía	orientarse	construir	relaciones	vagar
asignar	toponímicos		encontrar	objetos	
bajar	por un barranco		recoger	frases	
subir	a una montaña		no recoger	cuerpos	
trazar	una forma		espiar	personas	
dibujar	un punto		perseguir	animales	
hollar	una línea	perderse	meterse	en un agujero	adentrarse
habitar	un círculo		interaccionar	una malla	
visitar	una piedra		saltar	un muro	
explicar	una ciudad		indagar	un recinto	
recorrer	un mapa		dejarse llevar	por un instinto	
percibir	sonidos		abandonar	un andén	
guiarse	por los olores	errabundear	no dejar	huellas	ir hacia adelante
observar	los espinos				
escuchar	las cavidades				
celebrar	los peligros				
navegar	por un desierto				
husmear	una floresta				

Fig. 45 - Lista de ações de deslocamento pelo espaço de Francesco Careri, em *Walkscapes: el andar como práctica estética* (2002), página 18.

Nenhuma representação visual do espaço abarca suficientemente a sensação de se estar ocupando concretamente uma posição no ambiente, de se ter a percepção dos marcos e obstáculos que estabelecem os limites à própria movimentação expressiva, assim como não dá a dimensão do fluxo temporal que acompanha as atitudes dinâmicas. Para se ter uma experiência espacial é necessário o movimento. O trânsito entre espacialidade e ação está diretamente relacionado à

forma como o corpo percebe e constrói as noções espaciais. As vias perceptivas do organismo se apropriam das características do ambiente circundante tomando a constituição física do corpo por base, selecionando e organizando as informações que são interessantes para a interação entre o movimento do corpo e o mundo no qual este evolui.

De fato, “é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149), permitindo dessa maneira que o sujeito aja e seja agido, que dimensione e seja dimensionado, que espacialize e seja espacializado. A investigação da relação entre a ação e a materialidade para a qual ela se destina não é uma preocupação exclusiva de Careri. Encontramos, por exemplo, nas anotações de trabalho do escultor Richard Serra uma relação de atitudes (verbos) que são geradoras de formas artísticas. Na escolha dos verbos para compor a sua lista, Serra – apesar de levar em conta diversos tipos de materiais escultóricos – centra a sua atenção primordialmente nos movimentos a serem realizados pelas mãos do escultor: enrolar, dobrar, curvar, torcer, cortar, seccionar, enlaçar, despejar, abrir, suspender, serrar, cavar, acender etc (ver Figura 46).

to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to bend	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to compliment	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of tides
to shave	to support	to surround	of reflection
to tear	to hook	to encircle	of equilibrium
to chip	to suspend	to hole	of symmetry
to split	to spread	to cover	of friction
to cut	to hang	to wrap	to stretch
to sever	to collect	to dig	to bounce
to drop	of tension	to tie	to erase
to remove	of gravity	to bind	to spray
to simplify	of entropy	to weave	to systematize
to differ	of nature	to join	to refer
to disarrange	of grouping	to match	to force
to open	of layering	to laminate	of mapping
to mix	of felting	to bond	of location
to splash	to grasp	to hinge	of context
to knot	to tighten	to mark	of time
to spill	to bundle	to expand	of carbonization
to droop	to heap	to dilute	to continue
to flow	to gather	to light	

Fig. 46 - Richard Serra: *Lista de Verbos* (1967), em *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013* (2014), página 13.

A longa lista de verbos no infinitivo de Serra não estabelece o material a ser usado pelo artista, indicativo de que, dependendo do tipo de suporte a ser usado, a combinação de atitudes será organizada. As ações são tratadas como um instrumento estético ativo e reativo em seu espectro de ação, potencialmente capaz lidar em tempo real com as transformações, que podem conferir rumos inesperados ao que foi concebido previamente para ser executado. Essas atitudes que equivalem às pinceladas sobre a tela, ou ao impacto do cinzel sobre a pedra bruta, e que devolvem ao artista uma interrogação ao interagirem com o que já se encontra disposto no ambiente. Ao se realizar um dos atos indicados por um dos verbos ou ação listados acima, uma qualidade espacial se afirma em meio ao percurso, impondo ou sugerindo uma resposta física.

A criação acaba por se fazer dessa maneira entre idas e vindas, sem linearidade ou limites precisos, na dinâmica da reelaboração constante de um diálogo que já constitui, em si mesmo, a obra. Isso nos faz pensar numa gramática, num vocabulário aberto a inúmeras possibilidades de sequenciamento, tanto no que diz respeito a escolha dos elementos quanto a sua ordenação. Os verbos passam a ser dessa maneira operacionais, servindo para constituir uma partitura de ações que configurará à performance desenvolvida pelo escultor junto ao seu material de trabalho.

Da mesma forma, Francesco Careri aponta para o fato de que desde o Modernismo as artes visuais têm lançado mão também da ação de caminhar, entre tantas outras, como uma “ferramenta que, precisamente por sua característica intrínseca de leitura e escrita simultâneas do espaço, serve tanto para observar quanto para interagir com a mutabilidade desses mesmos espaços⁵³” (CARERI, 2002, p.27), passando a modificá-los tanto concretamente – a partir do que foi deixado como rastro, marca, trilha ou construção – quanto simbólica e esteticamente, ao atribuir a eles novos significados. Ele observa como as ações físicas encaminhadas pelas obras na relação com os visitantes também estão relacionadas às experiências perceptivas dos próprios artistas, que procuram partilhar suas descobertas sensíveis dos locais por onde excursionaram, perambularam ou que exploraram criando diversas formalizações estéticas tridimensionais:

A land art revisita através do andar as origens arcaicas do paisagismo e as relações entre arte e arquitetura, fazendo com que a escultura se reaproprie dos espaços e dos meios da arquitetura. Em 1967, Richard Long realiza A Line Made by Walking, uma linha desenhada pelo caminhar sobre a relva de um prado. Sua ação deixa um rastro no chão, o objeto escultórico está completamente ausente,

⁵³ “[...] un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios”.

o ato de caminhar torna-se uma forma de arte autônoma⁵⁴ (CARERI, 2002, p. 23).

O ato de caminhar se converteu para toda uma geração de artistas, a partir da segunda metade do século XX, num procedimento artístico, inicialmente como forma de intervenção na paisagem, passando a modificar o espaço tanto concretamente – a partir do que foi deixado como construção – quanto simbólica e esteticamente ao dar novos significados à natureza. Contudo, não é somente o espaço que se constrói como potência de ação. Há também uma temporalidade a ser experienciada nesse trecho da existência que se coloca como uma ponte entre o passado e o futuro. A trilha marcada por Richard Long vem a ser um objeto estético situado entre o passado e o presente, no relato da ação já executada – os rastros sobre a relva – e na indicação da ação a ser reencenada, ou seja, percorrer o mesmo caminho. Sob essa acepção, a vivência dessa espacialidade se afigura como “um dos maiores arquétipos da vida humana. [...] Apreendemos a vida como um caminho de vida, e o homem como o andarilho nesse caminho, como *homo viator*” (BOLLNOW, 2008, p. 55).

O ponto de partida para o desenvolvimento dos experimentos utilizando a partitura como mascaramento não parte do princípio de um espaço matemático, com suas direções e eixos simétricos que configuram um ambiente homogêneo, como parâmetro para a evolução do ator. A nossa referência é o espaço vivenciado e percebido a partir do próprio corpo, nos eixos e direções dados naturalmente, com o posicionamento do homem em pé e ereto no espaço. Essa trajetória estabelecida erige um caminho que se estende ao horizonte à frente do sujeito, a partir do local em que esse se encontra. Apesar das possibilidades de mudanças direcionais que podemos fazer a partir do posicionamento da frente do nosso corpo, a relação entre o nosso eixo vertical e o plano do chão sobre o qual caminhamos permanece imutável. Essas duas coordenadas formam “o sistema espacial elementar que se encontra na base da vida humana” (BOLLNOW, 2008, p. 59) e que se faz presente desde o nosso princípio biológico.

Para a confecção da partitura de deslocamento a ser empregada na criação de (*Um*) *Hamlet – Experimento n. 2*, foram disponibilizadas para sorteio oito ações derivadas dos verbos

⁵⁴ “El *land art* revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura, haciendo que la escultura se reapropie de los espacios y los medios de la arquitectura. En 1967 Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea dibujada hollando la hierba de un prado. Su acción deja una traza en el suelo, el objeto escultórico se encuentra completamente ausente, el hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma”.

“andar”, “perder-se”, “vagar” e “adentrar” da lista inventariada por Francesco Careri, sendo que cada ator poderia sortear apenas quatro delas. Para se chegar a esse número reduzido de apenas quatro dos oito verbos da lista de Careri, nos baseamos em alguns princípios gerais do Sistema Laban que observam a forma como os fatores espaço, tempo, fluência e peso (força) estão sempre ocorrendo, simultaneamente e em graus variados, em qualquer manifestação dinâmica do corpo.

Estabelecendo uma oposição do tipo par binário para cada um desses fatores – por exemplo, tônus relaxado ou energético (peso); ou duração curta ou longa (tempo) –, Laban acaba por desdobrar os quatro fatores em oito possibilidades de movimentação, chegando a conclusão de que “em todas as ações observamos uma combinação específica de vários destes oito elementos da movimentação; esta combinação particular é mais evidente nas assim chamadas ações básicas” (LABAN, 1978, p. 114): pressionar, sacudir, socar, flutuar, torcer, pontuar, talhar e deslizar. Para a escolha dos verbos da lista de Careri, resolvemos empregar esse mesmo raciocínio e observar como os fatores de movimento (espaço, fluência, tempo e peso) se combinavam entre si em cada um dos verbos listados.

Dessa maneira, seria possível orientarmos a nossa seleção de forma que os quatro verbos eleitos para o trabalho de criação das partituras de deslocamento não estivessem situados dentro de um espectro dinâmico muito similar. Eram interessantes também as oposições para se aumentarem as chances de variabilidade no sequenciamento das ações. Sendo assim, elencamos os verbos “andar”, “perder-se”, “vagar” e “adentrar”, a partir, por exemplo, da característica temporal contínua de “andar” que se contrapunha ao aspecto intermitente de “perder-se”; ou a variação da possibilidade de combinação entre a passividade, o tônus mais relaxado do “vagar” e a firmeza assertiva do “adentrar”.

Em seguida, de cada um desses tomamos duas das suas frases derivadas que aparecem como exemplos de ações de locomoção na listagem de Careri: “atravessar um território”; “reconhecer um lugar”; “visitar um lugar”; “demarcar um caminho”; “espiar pessoas”; “perseguir animais”; “saltar um obstáculo”; “penetrar um espaço”. Essas frases procuram elucidar e mapear um leque de possibilidades para a realização do deslocamento indicado pela síntese verbal. Pareceu-nos mais profícuo utilizá-las como estímulo para a criação no lugar dos verbos, por conta da facilidade de compreensão dos princípios que estavam sendo abordados.

Fig. 47 - Partitura de deslocamento. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Foram sorteadas quatro delas para o trabalho de confecção da partitura de deslocamento (ver Figura 47). Cada ator explorou individualmente as suas ações, no que diz respeito às dinâmicas de movimentação do corpo pelo espaço, se permitindo inclusive estar aberto ao campo das livres-associações decorrentes da experimentação prática dessas frases (comandos) de

movimento. A única regra a ser obedecida era de se deslocar de um lugar para outro, variando ou não os desenhos de solo (percursos) e mantendo ou mudando a frente do corpo (direção). Posteriormente, as dinâmicas de movimento encontradas foram organizadas em uma sequência, tendo a possibilidade, nesse ponto do processo de constituição da partitura, a inserção das ações de foco (cabeça) e pausa (imobilidade).

Numa avaliação preliminar, direcionada para as escolhas compositivas de cada ator com relação tanto à totalidade do conjunto quanto às conexões que surgiram as entra as ações, foi observado que: mesmo tendo utilizado para a criação estímulos baseados em frases de locomoção, esse expediente ainda se mostrou de difícil organicidade para o ator. Com o intuito de facilitar a compreensão sobre o pensamento espacial, as ações de deslocamento não intentavam expressar os conteúdos da psicologia de um sujeito em particular, e nem mesmo resultavam em metáforas e ilusionismos que encaminham uma projeção imaginária de determinado cenário ou local.

Ao se privilegiar o deslocamento no espaço como material de investigação, havia a possibilidade de que as frases resultariam em ações corporais caracterizadas pela ausência de significados que fizessem menção a um contexto ficcional, e que se referissem, na verdade, à própria concretude do deslocamento em si. Mesmo com o seu potencial para indicar as características físicas que definem o tipo de espacialidade dimensional descrita pelo corpo ao evoluir pelo ambiente, elas também podiam conduzir a um alto grau de mecanização do movimento. Sendo assim, tivemos de repensar os caminhos para a construção da partitura de gestos, pois não nos pareceu adequado aplicar também nessa fase apenas o procedimento de sorteio de ações.

4.3.2 Partitura de gestos

As questões sobre as quais nos debruçamos nesse momento dizem respeito ao entendimento e exploração da dinâmica do corpo restrita ao espaço pessoal, isto é, um trabalho focado na criação de uma espacialidade corporal sem o auxílio da transferência do centro de

gravidade do corpo de uma posição a outra do espaço. O intuito é de se trabalhar com as orientações espaciais não para a conquista da espacialidade dimensional da sala pelos deslocamentos físicos, mas sim para as direções de movimento dos segmentos articulados do corpo. Dessa maneira, nosso objetivo com a partitura de gestos diz muito mais respeito, na verdade, às translações, rotações, extensões, inclinações e outros movimentos que se dão em torno dos eixos⁵⁵, das linhas imaginárias que atravessam os planos do corpo perpendicularmente.

Fig. 48 - Planos cardinais que dividem a massa do corpo em três dimensões, em <http://coachmefit.nl>

Assim como no processo de confecção da partitura de deslocamento optamos pelo trabalho a partir de ações de locomoção, resolvendo dessa forma adotarmos os mesmos princípios para a construção da partitura de gestos. Iniciamos o processo pela convenção anatômica de basear a observação das direções dos movimentos do corpo humano no espaço nos três planos de secção – sagital, frontal e transversal (ver Figura 48) – que atravessam imaginariamente o corpo,

⁵⁵ Eixos são pontos que passam através do centro de uma articulação em torno da qual uma parte gira. O eixo sagital passa através de uma articulação a partir da frente para trás. O eixo frontal passa através de uma articulação de lado a lado. O eixo vertical, ou longitudinal, passa através de uma articulação de cima para baixo. Um movimento articular sempre ocorrerá no mesmo plano e em torno do mesmo eixo. Por exemplo, flexão/extensão sempre ocorrerá no plano sagital em torno do eixo frontal. Abdução/adução sempre ocorrerá no plano frontal em torno do eixo sagital (CALAIS-GERMAIN, 1991).

“a partir de uma *posição de referência* chamada ‘**posição anatômica**’: corpo ereto, pés juntos e paralelos, braços pendentes ao longo do corpo e palmas das mãos voltadas para frente” (CALAIS-GERMAIN, 1991, p. 07).

A descrição de um movimento pode ser centrada na mecânica articular do sistema esquelético, analisando-se a forma como um determinado segmento corporal evolui dinamicamente no espaço ao longo dos planos de referência. Todavia, promover esse tipo de análise corporal para o trabalho de confecção da partitura de gestos seria totalmente contraproducente, já que as combinações das possibilidades dinâmicas das articulações ósseas resultam numa gama extremamente extensa de movimentações.

Optamos pela simplificação dessa abordagem, propondo um trabalho com uma paleta mínima de ações, focando apenas nos pares direcionais compreendidos em cada plano de referência para os movimentos: direita/esquerda (plano sagital); acima/abaixo (plano transversal); frente/atrás (plano frontal). O pensamento a partir dessas direções gerou seis verbos – como àqueles listados por Francesco Careri –, que nos pareceram suficientemente adequados para serem empregados no processo de construção da partitura de gestos: “abrir”; “cruzar” (fechar); “subir”; “descer”; “recuar”; “avançar”.

O estímulo para o trabalho de criação da partitura de gestos a partir desses seis verbos direcionais veio por meio de imagens escultóricas que reproduzissem o movimento da figura humana. A utilização desse tipo de material iconográfico estava baseada na metodologia do *Anteparo*, desenvolvida pelo professor e pesquisador Armando Sérgio da Silva (1999), originalmente para o estudo do texto dramático – muito semelhante ao método de análise ativa de Stanislavski –, com vistas a possibilitar ao ator a experimentação de climas, ritmos, intenções etc.

Os anteparos podem ser estímulos de ordens variadas (não necessariamente textuais), como por exemplo, um gesto captado por uma foto, uma obra pictórica ou uma sequência musical, apenas tendo o ator de realizar o desdobramento no tempo e no espaço do referido estímulo, necessitando para isso de um período de investigação para a transformação desses em ações cênicas. Somente depois de desvendar e conhecer as potencialidades expressivas do que lhe foi dado como estímulo é que o ator adentra nas etapas seguintes, que compreendem a incorporação do objeto (torná-lo orgânico), dar-lhe existência física e concreta, e expressá-lo, isto é, transformá-lo em signo para o espectador.

A imagem antropomórfica de uma escultura oferece a oportunidade de uma análise postural do corpo nos três planos de referência de movimento, assim como um isolamento de campo, um recorte da figura humana sem a interferência de um fundo ou de uma paisagem. E o fato de não se tratar de um corpo vivo elimina também outros aspectos irrelevantes para uma análise estrita sobre a evolução dos segmentos corporais no espaço. É claro que a realização desse tipo de investigação com a observação de esculturas reais seria o ideal para o nosso estudo, porém devido à dificuldade de se ter tal material à disposição na sala de ensaios, o uso da fotografia das mesmas como anteparo já bastaria como estímulo à criação.

Após um período de sobrevoo para a apreciação das imagens espalhadas pelo chão da sala (ver Figura 49), foi pedido a cada ator que escolhesse algumas delas para serem plasmadas em seu próprio corpo. O foco de observação principal estava atrelado à riqueza de possibilidades de ocupação dos planos de referência para o movimento pelas partes do corpo da escultura. Formas demasiadamente hieráticas ou abstratas não resultariam em estímulos potentes para a movimentação. Estabelecemos dessa maneira uma primeira abordagem quanto à reflexão sobre os vetores espaciais que se projetam a partir do corpo.

Fig. 49 – Estudo das direções assumidas pelos membros e partes dos corpos escultóricos no espaço. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Em função do número de locomoções já fixadas na partitura de deslocamento (anteriormente confeccionada), estabeleceu-se a mesma quantidade de reproduções fotográficas de esculturas, acrescida de mais uma. Em outras palavras, se na partitura de deslocamento

estivessem previstos quatro diferentes tipos de locomoção pelo espaço, então no trabalho de construção da partitura de gestos deveriam ser usadas cinco imagens. O motivo de tal exigência matemática decorre do fato de que futuramente as duas partituras – de deslocamento e de gestos – serão combinadas e fundidas numa única partitura, que intercalará gestos e deslocamentos em sua constituição.

Sem deslocar do centro de gravidade do corpo de um lugar para outro da sala, ou seja, mantendo a dinâmica a ser pesquisada circunscrita ao seu próprio espaço pessoal, cada ator deu início à exploração do desenvolvimento da trajetória de movimento de cada uma das posturas escultóricas, assumindo a sua forma em sua própria fisicalidade (ver Figura 50). Cada atitude fixada no corpo foi tratada como se fosse uma posição intermediária numa cadeia de fotogramas, investigando-se quais outras posturas possíveis poderiam representar o início e o fim da sequência de movimento. Todas as posturas exibidas pelas esculturas deveriam ser encaradas como o ponto médio de uma provável trajetória do corpo pelo espaço, durante o desenvolvimento de uma ação qualquer.

Fig. 50 – Estudo das direções dos corpos escultóricos por meio da própria fisicalidade. Laboratórios de criação (2013-2014).
Foto: Ipojuca Pereira.

A imagem escultórica plasmada no corpo funciona como um centro pelo qual podem passar várias trajetórias de movimentação. Sendo assim, é necessário “ouvir” o corpo, isto é, se orientar pelas suas decisões, e não impor pela vontade racional um caminho de movimento que violenta a organicidade desse. A entrega ao fluxo da movimentação, a essa “inteligência física”,

conduz a uma escolha orgânica da atitude de partida e de chegada que representa a história pretérita e futura da postura tomada inicialmente. Como resultado, cada ator construiu uma micro-partitura de ações que passou a funcionar como um tipo de mascaramento, um foco que obrigava o atuante a manter a sua concentração na sustentação e na manipulação de algo com o qual a sua totalidade psicofísica poderia ficar completamente envolvida.

A referência aqui para a orientação espacial é o próprio corpo e não os marcos dimensionais da sala. Nesse caso, o sistema de coordenadas espaciais é relativo à experiência do ser vivo no espaço, que percebe o próprio corpo como o marco central que define e constrói a sua espacialidade como um sistema de coordenadas polares. Ou seja, “essas orientações espaciais surgem do fato de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente físico” (JOHNSON & LAKOFF, 2002, p. 59). Por exemplo, a orientação de para cima ou para baixo é condicionada pela direção da força gravitacional, mas algo distinto ocorre com os pares dimensionais à frente e atrás, direita e esquerda, pois a referência é a própria estrutura física: à frente é o que está a minha frente, a direita é o que está a minha direita, e assim por diante.

Por isso, quando o corpo se move o ambiente se move com ele, como se o sistema de coordenadas espaciais estivesse atrelado à pessoa. A sensação é de que não nos movemos no espaço e sim movimentamos o espaço. Pode-se pensar ainda que, simbolicamente, à frente e atrás fazem parte não só de uma realidade perceptiva do organismo, mas também está ligado a algo a ser feito, isto é, à direção para a qual o movimento se dirige – ou poderia vir a se dirigir – a fim de alcançar um determinado objetivo. O corpo passa a ser dessa maneira o material por excelência para a exploração dessas relações.

A observação pelo ator da trajetória dos segmentos do seu corpo entre as três posições estabelecidas na sequência (inicial, intermediária e final), o leva a compreender o raciocínio das orientações espaciais, sem a necessidade da descrição das mesmas em termos das seis ações direcionais – “subir”; “descer”; “recuar”; “avançar”; “cruzar”; “abrir”. Ao se focalizar a atenção nas direções que as partes do corpo assumem durante o movimento, passa-se a trabalhar mais com as ações realizadas no espaço pessoal, dentro da espacialidade corporal, sem se envolver necessariamente com a dimensionalidade espacial da sala. É início de um pensamento sobre o próprio corpo como um espaço dinâmico recortado e destacado do espaço total da sala no qual se está inserido.

4.3.3 Mascaramento como partitura.

Nas duas etapas anteriores – partitura de deslocamento e partitura de gestos –, sinalizamos algumas vezes a preocupação em minimizar a sensação de estranhamento causada pela falta de referencialidade das ações a um contexto fabular, narrativo ou dramático, com o intuito de facilitar o processo de criação para o ator e dessa maneira alcançar os resultados previstos. Seguindo esse mesmo princípio, além das manobras já relatadas anteriormente, permitimos também que as ações, tanto empregadas na partitura de deslocamento quanto na de gestos, fossem partituradas livremente pelo ator, sem a menor censura no que diz respeito à atribuição de sentidos ou imaginários pessoais. Essa condição de liberdade para uma articulação subjetiva e particular das células de movimento criadas, numa concatenação segundo uma lógica singular, ajudou bastante na compreensão do pensamento sobre a espacialidade, tanto pessoal quanto ambiente.

Contudo, o que requisitamos agora para a etapa de construção de uma partitura que funcione como mascaramento é uma desmontagem, um desmembramento das sequências criadas em pequenas unidades dinâmicas, para promover outro processo de recombinação que gere uma nova partitura que será levada à cena para interagir com os elementos dispostos no espaço cênico. As unidades dinâmicas que virão a tomar parte na constituição dessa nova estrutura sequencial podem ser constituídas de ações simples, células partiturasais ou segmentos completos de movimentação, dando um caráter de maior complexidade dinâmica à partitura cênica.

O princípio de construção a ser seguido para essa nova sequência previa como ponto de partida inicial uma unidade dinâmica inteira (começo meio e fim), sucedendo-se a essa outra célula também completa do término ao fim do seu percurso. Da mesma forma, a alternância deveria ser respeitada, intercalando-se uma unidade dinâmica proveniente da partitura de deslocamento com outra originária da de gestos. O foco e a pausa poderiam ser inseridos em qualquer ponto da cadeia de ações, sem um número prescrito de vezes para realizar tal operação. De posse da sua partitura cênica definitivamente construída, cada ator teria então a delicada tarefa de vivenciar no próprio corpo a espacialidade proposta pelos deslocamentos, gestos, pausas e focos como se fosse um mascaramento, isto é, como um ponto de concentração sobre o qual recai a sua atenção e presença.

Nesse ponto do processo, o que o ator tem em mãos é puramente uma sequência de movimentação apartada do corpo, ou seja, a partitura em seu “estado-objeto”. Esse importante pormenor é o que faz essa sequência se relacionar com o seu objetivo principal, que é o seu funcionamento como um mascaramento. É necessária a ativação pelo atuante dos outros estados da máscara, colocar em atividade o “estado-orgânico” dessa estrutura sequencial, torná-la parte de seu organismo, ou melhor dizendo, precisa não só manipular essa espacialidade como também habitá-la:

Serve o conceito do habitar para caracterizar a unidade indivisível com que algo como a alma se corporifica “em” algo somático. E assim isso pode também ser empregado de modo geral para denotar a relação do homem com o espaço. [...] O corpo é aqui não somente uma ferramenta, com a qual o espaço é vivenciado, mas é ele próprio um espaço vivenciado, e na verdade o mais primitivo espaço vivenciado, em cujo exemplo todos os outros espaços podem ser compreendidos (BOLLNOW, 2008, p. 297-298).

É na vivência desse habitar a partitura que os estados animal e racional podem se manifestar como atenção, prontidão e disponibilidade para agir (e ser levado a agir) na relação momento a momento com o espaço. O essencial não é a execução da unidade dinâmica que constitui a partitura, mas sim a percepção da espacialidade gerada entre as unidades, ou seja, é necessário realmente habitar esse intervalo pelo qual passam os pensamentos, as errâncias, as emoções, a vida enfim. Ao se investir dos estados da máscara, o ator tem condições efetivas de vivenciar o presente da ação, atento à execução dos movimentos e pronto para não deixar escapar uma intenção que se insinue e nem antecipar na imaginação o seu fim.

Essa passou a ser a orientação principal da abordagem da partitura como mascaramento: habitar o intervalo entre uma ação e outra; vivenciar no corpo esse “intervalo” entre as posições definidas na partitura como um lugar de relações possíveis; atenção e escuta a esse “vazio” como um jogo de forças reativas que poderia alterar o sentido das trajetórias, direções, ritmos, isto é, da dinâmica geral dos movimentos previstos. Todas as variações expressivas seriam geradas, sobretudo, nesses interstícios. Seria justamente nesses pontos que a partitura proporia uma abertura do ser do ator ao mundo, propiciando o terreno necessário às conexões.

Para dar encaminhamento prático a esse pensamento, adaptamos um procedimento descrito pelo ator Yoshi Oida, no livro *O ator invisível* (2001). A partir da proposta da construção

de um personagem do externo para o interno, Oida procura demonstrar a conexão por meio do movimento entre uma ação estritamente física e a emoção. O ponto de partida inicial é a construção de uma sequência de posturas corporais – sem relação de causalidade entre elas –, com a concomitante concentração e observação das transformações internas e externas ao corpo, como consequência da dinamização sofrida a partir do transcurso em fluxo contínuo pela execução desse trem de posturas.

No procedimento original descrito por Oida (2001, p. 97), a matriz para a criação da partitura são duas frases de um texto dramático. Cada uma delas é usada como mote para se criar uma postura corporal: por meio da articulação vocal da frase textual, busca-se uma forma física condizente ao que está sendo pronunciado. De posse das duas posturas criadas, escolhe-se qualquer uma delas para ser executada antes da outra (junto com a verbalização das respectivas falas que deram início ao processo).

O ator deve assumir primeiro a pose estática e permanecer nela o tempo necessário para dizer a frase; somente depois de terminar de falar é que ele deve se desfazer dessa primeira postura e executar a segunda, que também tem um período de permanência equivalente ao tempo de fala da segunda frase. Ao término, o ator dissolve do seu corpo essa segunda pose e retorna à primeira, para dar início novamente ao processo, repetindo-o num fluxo ininterrupto.

Durante a realização da sequência, a atenção do intérprete deve estar na passagem entre uma postura e outra, no que ocorre tanto interna quanto externamente ao organismo, no que diz respeito aos movimentos, pensamentos, sensações e emoções, ao se passar de uma pose para outra. É nesse espaço no qual não há nenhuma previsão anterior de uma fala ou postura a ser executada, e que por isso mesmo pode ser contaminado pelo eco da ação pretérita ou preenchido pela ambiência presente que entrará na composição da ação subsequente, que o ator deve se concentrar, pois é daí que pode nascer o ato de criação, da percepção dos acasos e das possibilidades.

Como já tínhamos uma linha de ações confeccionada, nosso foco não era o processo de construção apontado por Oida a partir das frases de um texto. Porém, a maneira como o exercício trata determinadas questões nos pareceram bastante adequadas para serem utilizadas na nossa abordagem da partitura como mascaramento. Assim como a máscara expressiva cristaliza na sua forma a personalidade do personagem representado, por meio de características fixas que servem rigidamente de guia, de ponto de concentração para o seu portador, o tipo de codificação proposta

para a partitura composta de posturas físicas nos pareceu também cumprir esse mesmo propósito. É justamente pelas oposições em suas linhas e volumes, resultado da observação dos conflitos presentes na alma humana, que a máscara encaminha o movimento no corpo daquele que a enverga.

Existe presente na máscara um limite para a quantidade de características associadas ao personagem, isto é, precisa-se ter um mínimo delas para que se possa sinteticamente definir quem ou o que ela simula – seja um personagem-tipo ou uma abstração –, sem as nuances e riquezas de contradições que um personagem individualizado possui. Na partitura também está previsto que o ator tenha que lidar com o mínimo de elementos, para que a concentração em poucas coisas possa propiciar o aparecimento de um tipo de “vazio interior”, como denomina Yoshi Oida o espaço intervalar entre a execução de uma postura e outra. O atuante deve empenhar, da mesma maneira que no trabalho com a máscara, a sua presença, o seu comprometimento e a sua atenção, durante a realização da sua sequência, às ações corporais e suas variações dinâmicas, assim como à conexão dessas aos elementos presentes no ambiente (luz, som, pessoas etc.).

A partir disso, preservamos o máximo possível os intervalos intermediários entre as unidades dinâmicas da partitura cênica, a fim de valorizá-los como mais significativos para a atuação do que os momentos pré-codificados. A orientação mais importante para se conseguir o efeito de mascaramento com a partitura era, de fato, evitar as emendas entre as unidades dinâmicas a fim de se construir um percurso lógico entre as ações, que conduziria e codificaria todos os momentos de movimentação corporal para um sentido único. A característica intervalar da partitura se tornou dessa maneira um dos pontos chave para se alcançar um resultado satisfatório para o mascaramento.

Seguindo um passo-a-passo semelhante ao descrito no procedimento de Yoshi Oida (ver Figura 51), o ator se coloca na posição inicial codificada em sua partitura e trilha o caminho previsto para os gestos, as pausas, os deslocamentos e os focos, sempre atento ao percurso entre o princípio e o fim, não só relativo à lacuna entre uma unidade dinâmica e a subsequente, como também à trajetória interna entre o início e o término da própria unidade dinâmica. De maneira mais clara, quando se principia um gesto corporal deve-se estar concentrado na movimentação dos segmentos do corpo nos planos sagital, frontal e transversal, na busca pela posição final na qual se completará o seu movimento. Assim também se devem observar as sensações, emoções e

pensamentos que ocorrem durante esse transporte pelo espaço dos segmentos corporais de uma posição para outra.

Fig. 51 – Ator executando a partitura cênica como mascaramento. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Nos deslocamentos, na viagem do corpo de um ponto a outro do espaço ao singrar o assoalho da sala, devem-se considerar as acomodações momento a momento da planta dos pés no chão a cada passo que se dê, deve-se observar as transformações emocionais causadas pelo contínuo desfiar diante dos olhos dos elementos constituintes da arquitetura do recinto. Dessa maneira se configurava um estado aberto ao improvisado de movimentos e dinâmicas, compondo junto com a parte já codificada uma partitura com porosidade suficiente para acolher os acasos e indeterminações causados pelos fluxos de criação internos e externos.

Nessa vivência do “entre posições”, a percepção sobre o instante mais adequado para a inserção justa de um foco ou uma pausa, e mesmo a escuta sensível às variações dinâmicas ou ao que se manifesta no espaço ao redor, levam o ator a identificar possibilidades expressivas que podem ser ou não incorporadas. A cada repetição da sequência completa, também não deveria ser negligenciada a passagem entre o final da partitura e a sua retomada, pois da mesma forma não estava prevista nenhuma movimentação partiturada para esse intervalo.

A proposição era encarar esses espaços intermediários, esses vazios momentâneos de propostas, como repletos de estímulos para a criação. De fato, esse era o ponto fulcral sobre o qual nos debruçávamos nessa etapa, pois ele abria uma oportunidade de investigação acerca desse intervalo secundário, que originariamente não representa nada a não ser a passagem entre dois momentos expressivos. E quanto mais o ator se entrega ao fluxo contínuo da movimentação, sem racionalizar, ou procurar explicar e entender o que acontece com o seu corpo, mais ele habitará com todo o seu ser essas brechas entre as formas codificadas, tornando-as parte da sua espacialidade corporal.

4.3.4 Composição de ambiência: camadas de sonoridades, falas e elementos cênicos

Depois de pronta a partitura cênica essa foi justaposta a uma espacialidade que implica numa percepção dos fluxos e contrafluxos das sensações de toda ordem, que se sobrepõem e se fundem num todo que constrói na interioridade de quem assiste um sentido particular. A proposta para a encenação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* é manter o espaço cênico se comportando como o meio ambiente que se manifesta à nossa volta, isto é, como camadas de informações independentes que concorrem para a constituição de uma noção de totalidade em nossa percepção. O objetivo é que as falas, os sons e os elementos cênicos em geral sejam veiculados separadamente uns dos outros em *(Um) Hamlet – Experimento n. 2*, encontrando a sua fusão e sentido na imaginação do espectador.

Aliando-se a isso temos a presença física e nuclear do ator, mediada pelo mascaramento oferecido pela sua partitura cênica, aberta às eventuais interferências do inesperado e à

incorporação do acaso. Por se tratar de uma estrutura de caráter poroso e acessível ao ambiente, que sofre a ação dos atravessamentos das mais variadas influências, a partitura cênica tem a capacidade de acolher e interagir com qualquer estímulo disposto no espaço da cena. Sendo assim, a composição cênica objetivada para *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* se ocupa menos com a amarração lógica e homogênea dos signos cênicos e sublinha, sobretudo, a vivência de experiências.

Mantivemos a referência ao contexto dramático da peça *Hamlet* de W. Shakespeare como atmosfera cênica. Contudo, tomamos como inspiração um fragmento da peça *Hamlet-Máquina* de Heiner Muller (1987) como modelo referencial, mas especificamente o primeiro dos cinco quadros do texto, intitulado *Álbum de Família*. Segundo o que nos observa Ruth Röhl, esse trecho da peça de Muller concentra, de forma sintética, boa parte da referência ao universo do original shakespeariano:

Os elementos do pré-texto básico (a peça *Hamlet* de Shakespeare) acham-se concentrados, de forma marcada e não-marcada, na primeira cena, “*Álbum de Família*”. Podem ser identificados os seguintes resíduos do pré-texto: assassinato do pai; casamento da mãe com o assassino do pai; aparição do fantasma do pai; monólogos reflexivos de Hamlet; reflexão metadramática; teatro no teatro; amizade com Horácio; conflito com a mãe; assassinato de Polônio, em seu posto de escuta no quarto da mãe; aproximação de Ofélia; atmosfera de luto. [...] Todos os personagens referidos na cena 1 são frutos da lembrança de Hamlet, assumindo a leitura emotiva deste [...]. Não se pode, portanto, falar em *dramatis personae* [...]: o conflito é revivido através da memória de Hamlet [...], bem como da polifonia de citações que remetem em lampejos de *insight à situação* [...] da peça (RÖHL, 1997, p. 57-58, grifo do autor).

Acompanhando a descrição acima, características como a rememoração, a citação, a polifonia, a referência direta ou indireta, a disjunção e a fragmentação são operações feitas por Muller sobre o contexto shakespeariano original, que elevam a complexidade de *Hamlet-Máquina*. Consequentemente, os aspectos formais do texto exibem uma capacidade para resultar numa criação cênica que exige do ator uma participação, uma vivência intensa quanto ao seu empenho para habitar a forma e fazê-la ganhar organicidade. Seguindo o mesmo raciocínio, essa “coexistência de estratégias diversas [...] (desestabiliza) o modo usual de recepção, exigindo mais do espectador” (RÖHL, 1997, p. 63), gerando um estado de prontidão que o leva a um nível de questionamento sobre a sua própria realidade.

A situação orquestrada por Heiner Muller se opõe à representação mimética e que se aproxima mais dos processos inconscientes de Hamlet, como uma espécie de “pensamento visual”. Ela aguça a concentração do espectador: exibindo “apenas o ‘esqueleto’ da peça de Shakespeare, Muller dá ao público [...] instrumentos para a leitura, levando-o [...] a refletir sobre o modelo de realidade apresentado” (RÖHL, 1997, p. 63), exigindo um raciocínio diferente para a organização dos signos cênicos, quando este tenta discernir o real do imaginário. Uma dramaturgia composta de tensões constantes entre a heterogeneidade dos discursos que a constituem, e que leva a uma livre interpretação associativa em relação ao mundo que rodeia os acontecimentos em cena por parte da plateia.

À fragilização dos princípios narrativos contrapõem-se a natureza imagética do texto, que ao deixar de expressar diretamente o conteúdo fabular de *Hamlet* e centrar-se numa dramaturgia lacunar, torna-se um elemento formal que pelas opções de montagem pode ser ordenado como num efeito de quebra-cabeças. A imagem passa a desempenhar um papel relevante nesse contexto que se organiza como uma espacialidade direcionada para o olhar, com uma grande fragmentação de cenas que deixam ao encargo do público a construção da sua própria narrativa pessoal. A apropriação das questões formais e da atmosfera presentes no quadro *Álbum de Família* nos levou a considerar uma proposta de encenação para *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* como uma escritura cênica que se estrutura como um roteiro cinematográfico, com a sua divisão por quadros, que delineia paisagens com uma profusão de detalhes complexos.

Na realização dessa espécie de “dramaturgia visual”, empregamos uma sonoplastia gravada – constituída de sons e ruídos naturais que remetiam ao ambiente noturno de uma floresta –, e alguns temas expressos no quadro *Álbum de Família*, tais como a aparição do fantasma; a atmosfera de luto; a presença de Ofélia; o casamento entre a mãe e o assassino do pai; as reflexões de Hamlet. Para o exercício prático, cada ator deveria executar a sua partitura cênica obedecendo ao que estava previamente programado, enquanto a sonoplastia era veiculada. Essa camada sonora que correria paralelamente à movimentação codificada, propondo uma desordem, uma interferência nos fluxos estabelecidos pelo atuante, deformando-os e construindo novos sentidos ininterruptamente.

A sonoplastia assim justaposta invade de significados a espacialidade gerada pelos corpos dos atores, criando uma tensão constante em sua busca cega por realizar vínculos com as ações cênicas. Essa ambiência sonora retorna como estímulo à própria dinâmica corporal, levando os

atuantes a jogarem com os focos, as pausas, as variações dinâmicas etc. Durante o desenrolar do processo, mesmo procurando manter-se fiel aos marcos fixados na sequência, paulatinamente o ator se deixar atravessar pelas sonoridades presente no ambiente – principalmente naqueles momentos intervalares da sua partitura –, estabelecendo um jogo entre a sua corporalidade e o espaço ao redor.

O envolvimento concentrado do atuante com as leis dinâmicas dos seus próprios movimentos o libera de realizar a ação sempre em consonância com um sentido único. Isso causa uma ruptura entre o aspecto concreto da ação e o seu conteúdo subjetivo que, metaforicamente, *escapa* para o espaço e se mistura às outras informações presentes. A partir dessa ruptura e disjunção, as ações podem vir a acessar qualquer significado disperso pelo ambiente (ver Figura 52). Como bem situa Jerzy Grotowski ao analisar o teatro oriental, assim como nessa estética em particular no nosso contexto “a ação é testemunhada [...] (O ator) ao mesmo tempo em que realiza a ação, deve também vê-la (a antiga imagem hindu: um pássaro observa e o outro atua)⁵⁶” (GROTOWSKI, 1993a, p. 64).

De maneira semelhante a essa provocação lançada por Grotowski sobre os princípios da encenação oriental, propusemos para o nosso processo de composição a inserção de um material textual, um fragmento de texto do primeiro quadro da peça *Hamlet-Máquina*. Grotowski observa que em algumas manifestações do Teatro Clássico Chinês o personagem é envergado por duas pessoas, “alguém que faz os movimentos e alguém que diz, ou melhor, canta o texto [...]: no Ocidente, um ator seria Hamlet, movendo-se, e outro seria Hamlet, falando⁵⁷” (GROTOWSKI, 1993a, p. 64). Algumas frases do texto do quadro *Álbum de Família*, foram apropriadas por cada ator e articuladas de diversas maneiras, variando tanto a flexão verbal quanto a fonação.

A investigação se deu concomitantemente à execução da partitura e da sonoplastia, experimentando-se o uso da voz dissociada das ações corporais previstas na partitura. A manutenção dos gestos e deslocamentos pré-estabelecidos gerou por muitas vezes uma relação disjuntiva entre a emissão vocal e o corpo que a produziu, devido, sobretudo, ao desalinhamento entre os vetores corporais e vocais. Esse modo de operar estimulou os atores a utilizarem os sons gravados como referência para as suas melopeias, conduzindo-os também a criarem vocalmente

⁵⁶ “[...] la acción está testimoniada [...] hay que hacer al mismo tiempo la acción y verla (la vieja imagen hindú: un pájaro mira y el otro actúa)”.

⁵⁷ “[...] alguien que hace los movimientos y alguien que dice o más bien canta el texto [...]: en Occidente, un actor sería Hamlet moviéndose y el otro sería Hamlet hablando.”

ruídos que vieram a se mesclar à sonoridade ambiente. Combinou-se, num determinado momento, uma pausa coletiva na qual toda a ação em cena, inclusive a sonoplastia, ficaria suspensa. Nesse instante, os atores sacariam folhas de papel contendo trechos escritos da peça de Heiner Muller e iniciariam uma leitura a vista do público, sustentando o máximo possível o seu desenho corporal. Ao fim da oratória as laudas de texto seriam novamente guardadas e os atores retomariam a sua movimentação exatamente do ponto no qual foi interrompida, juntamente com a sonoplastia.

Fig. 52 - Ator executando a partitura cênica como mascaramento, interagindo com os elementos cênicos. Laboratórios de criação (2013-2014).
Foto: Ipojuacan Pereira.

Na apresentação pública de *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* essa proposta de suspensão da ação cênica e leitura pública do texto foi mantida como marcação, antecedendo a repetição da última rotina completa da partitura de cada ator. Tanto a lauda de texto quanto as palavras pronunciadas tiveram uma presença material que as conformaram como verdadeiros objetos que

se dão aos olhos e ouvidos do espectador. A emissão vocal por meio da leitura tendeu a tornar as palavras a simples *coisas* lançadas no espaço vazio e silencioso da sala de espetáculos, para serem captadas e denotadas pelo imaginário em construção da plateia, a partir do que tinha assistido até então. O figurino, somado à folha de texto escrito a ser lido, foram os únicos materiais concretos a serem manipulados em cena pelos atores, além do próprio corpo, é claro.

A aparente incompletude desse processo investiu, na verdade, na criação da espacialidade corporal do ator. O diálogo entre a construção estrutural técnica e a vivência das incertezas do ambiente borra a distinção entre ensaio e apresentação. O que levamos para interagir com o espectador era o que poderíamos denominar de uma “produção exacerbada de presença”, mediada pelo mascaramento propiciado pela partitura cênica, que criava uma prontidão e uma atenção ao jogo com quaisquer estímulos que se fizessem presentes. Essa possibilidade de investigar um tipo de poética na qual a mutabilidade das imagens teatrais é que vem a ser a mola propulsora para as ações vistas no palco. Nasce daí a lógica de operação do espaço cênico – distanciada da lógica fabular e assentada no aspecto imagético –, como a articulação das linhas, das texturas das superfícies, das variações de intensidade luminosas e das diferentes espacialidades.

4.3.5 Ambiente cênico: o espaço vazio como moldura.

Apresentado como uma demonstração de processo aberta ao público, (*Um*) *Hamlet* – *Experimento n. 2* representou uma oportunidade de alargar os limites do espaço de ensaio e experimentar, numa situação de fruição que envolvia espectadores e uma sala de espetáculos devidamente equipada, a potencialidade cênica do mascaramento espacial. Para isso, o caráter laboratorial foi mantido, significando nesses termos que além de demonstrar publicamente o resultado cênico, os atores se colocariam também em processo criativo. Como forma de testar as características principais da partitura cênica, isto é, a sua permeabilidade ao ambiente e a sua flexibilidade de adaptação ao contexto, planejou-se justapor a partitura a uma espacialidade a ser conhecida e experimentada somente na ocasião da exibição pública.

Como o interesse era testar diante do espectador a potencialidade cênica do mascaramento espacial na relação com o corpo do atuante, o ideal seria uma espacialidade que proporcionasse um enquadramento máximo da atenção sobre o ator, aumentando dessa maneira o contato com a plateia. Um dispositivo de percepção, uma situação de comunicação gerada pelos agentes envolvidos que teria de ser capaz de estimular a reinvenção dos significados e a construção de imaginários pelo público, para que esse pudesse criar as suas próprias narrativas a partir das relações tecidas entre as ações cênicas. Como resposta a isso, definiu-se num espaço teatral despojado, restrito a um caráter essencialista, privado dos excessos e da abundância de informações.

O esvaziamento da cena funcionaria como um procedimento estético semelhante ao fundo numa representação pictórica, cuja função é dar destaque à figura. Em *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* essa concepção do espaço vazio que dá relevância ao corpo do atuante já havia sido rudimentarmente apontada durante o processo de criação, quando da execução da partitura pelos atores numa sala de ensaio vazia e comum, que sem outros atrativos concentrava toda a atenção sobre os movimentos corporais do ator. A proposta agora era manter a independência entre os extratos sonoros e visuais, e ganhar em complexidade pela sobreposição da partitura cênica a uma espacialidade caracterizada pela ausência de elementos cênicos.

Esse é o papel da molduragem na “estética teatral, quando ela traz à tona elementos simples e sem significado. A moldura intensifica e concentra a propensão perceptiva de tal maneira que também o que é cotidiano se torna interessante” (LEHMANN, 2007, p. 268). Os atores circunscritos por essa moldura espacial ganhariam a mesma perceptibilidade que nos faz observar as formas, cores, texturas e ritmos numa pintura. Uma espacialidade que emoldurasse os elementos da cena daria relevância à linguagem e estabeleceria um foco definido sobre os signos cênicos.

A base para a criação desse espaço caracterizado pelo vazio, e que serve de moldura às ações executadas em cena, veio da obra *Black Line Volume* do artista Robert Irwin. Nesse tipo de formalização artística tridimensional, Irwin interfere na arquitetura e desenvolve ambientes com o objetivo de fomentar estados perceptivos diferenciados. No caso de *Black Line Volume*, por meio de intervenções mínimas no chão claro de uma sala vazia com uma fita preta ele acentua sutilmente as características dimensionais do espaço, promovendo uma espécie de arquitetura sinestésica (ver Figura 53). Não há nenhum objeto a ser contemplado pelo visitante, a não ser a

própria sala, o que leva o espectador a perceber-se percebendo o vazio. Observar o espaço, cruzar a linha delimitadora no chão e experimentar as diferenças sensoriais é que constitui a obra em si mesma.

Na obra, a espacialidade é pensada como um expediente que leva a conscientização de elementos considerados como irrelevantes, pois estamos sempre em busca de identificar um ambiente como um lugar, no que diz respeito ao seu contexto social, histórico ou funcional. O vazio aqui sai de sua condição desprezível, desinteressante, ordinária e monótona, e é alçado ao patamar de objeto estético, levando as pessoas a perceberem a beleza do que é ignorado e desprezado como anônimo nos lugares cotidianos.

Fig. 53 - Robert Irwin: *Black Line Volume* (1975), em <https://www.pinterest.com>

Não é possível ter absoluto controle sobre a percepção, mas é possível se ter plataformas, trampolins que nos levem a sermos mais conscientes e inventivos a cerca do espaço que ocupamos. A experimentação dos fenômenos físicos, e não sua representação, é o que constitui o cerne dessa obra. Há aqui uma espécie de retorno a um estado quase infantil, no qual o ser humano apreende as qualidades e variações de intensidade do espaço por meio do movimento. Seja a sensação de extrema liberdade quando caminhamos livremente, ou a de confinamento quando estamos encerrados dentro de um cubículo, a apreensão da realidade espacial só podem ser alcançada por meio da experiência física da relação entre tempo e espaço.

Retomando a ideia de passagem, “uma obsessão da escultura moderna” (KRAUSS, 2001, p. 341), apontada por Rosalind Krauss em referência anteriormente citada, em *Black Line*

Volume, por exemplo, a linha estabelecida no chão demarca uma fronteira entre a contemplação e a fruição, pois cruzar a linha, errar pelo espaço e investigar o recinto são atividades bem mais criativas do que observar uma sala vazia. Em todos esses casos, a espacialidade funciona como uma instrução que se abre ao espectador para que este se mova e busque, segundo o seu interesse, hilações e significados no ambiente oferecido pelas obras. O que se pode perceber é que a forma contém em si uma sentença, uma narrativa, uma dramaturgia lacunar à espera de que cada um crie a sua própria poética a partir das relações tecidas pelo artista e pelo trânsito de seu próprio corpo pelo ambiente.

O mesmo princípio utilizado por Irwin, de fazer interferências mínimas no material escultórico (a arquitetura da sala) de *Black Line Volume*, foi aplicado na criação da espacialidade para *(Um) Hamlet – Experimento n. 2*, para dar destaque às características da sala de espetáculo, principalmente àquelas que escapavam à percepção visual do espectador. Como no palco não havia urdimento, as vigas de sustentação eram aparentes, dispostas paralelamente à plateia e apoiadas em discretas colunas laterais, cujo relevo sutil despontava das paredes à direita e à esquerda do espaço cênico. Ocultas pelo breu das superfícies e das pesadas cortinas, era possível perceber, ao tomar assento na plateia e acompanhar com o olhar a linha do rodapé em torno do tablado, a presença discreta por trás da rotunda do fundo do palco de outras colunas de sustentação.

Fig. 54 - Espacialidade cênica projetada para a apresentação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* (2013). Foto: Ipojuca Pereira.

O tratamento a ser dado à arquitetura do palco nu seria o de revelar ao espectador esses relevos sutis e os contornos verticais e horizontais das junções entre paredes, vigas e colunas. Tiras de fita crepe clara sobre o fundo escuro do teatro delinearam o perímetro dos rodapés, assim como sugeriram a presença de vigas e colunas em meio ao palco, por meio da marcação no assoalho das estruturas de sustentação que hipoteticamente deveriam estar ali (ver Figura 54). O resultado parodístico dessa *white line volume* foi a constituição de um dispositivo de percepção com a capacidade de capturar a atenção do espectador e conduzi-lo a enxergar bem mais que um espaço vazio e estéril.

Os atores deveriam executar as suas partituras cênicas como se não houvesse nenhum obstáculo no espaço que impedisse a movimentação. Em outras palavras, para eles a espacialidade era uma ausência, enquanto para a plateia ela afirmava a sua presença. Sob esse aspecto, a característica que se evidenciava era a justaposição de planos imagéticos tanto reais, pela presença física dos atores, quanto virtualizados pela sugestão das vigas e colunas em cena. Essa contradição gerava um ruído de comunicação, que somado aos outros índices frequentes de desconexão e conexão que já existiam entre a partitura cênica e a ambiência sonora causava um estado de atenção redobrada do espectador.

Outro dado era a ausência de contracenação entre os atores. A própria dinâmica e disposição espacial dos corpos é que casualmente gerava os encaixes, sejam eles de sincronicidade, de interpolação, de proximidade, de alinhamento etc. Nesse tipo de concepção cênica, aberta às eventuais interferências do inesperado e à incorporação do acaso, a presença atenta às experiências espaciais em constante mudança é o que melhor se aplica ao estado de ser dos atores. Enquanto executam as suas partituras, eles estão imersos numa conformação espacial ativa e propositiva, e necessitam lidar com o ambiente cênico como um elemento que contamina as suas ações.

Descentrado, fraturado em zonas diversas, explorado nas suas dimensões por meio da exaltação de suas características arquitetônicas, a espacialidade exigia dos corpos em cena um rigor para lidar com a visibilidade quase que escultural dos gestos, o que levava os atores a terem de pensar sobre si mesmos como figuras que adquiririam uma presença cênica que chega a ser por vezes hierática (ver Figura 55). Sobreposta ainda a essa paisagem imagética existia uma paisagem sonora que atravessa as camadas visuais, preenchendo e conferindo volume ao espaço. Os sons, os ruídos, os silêncios, as vozes (dissociadas entre as que nascem do corpo e aquelas que

se propagam pelo ambiente) muitas vezes estavam justapostas às imagens cênicas, contribuindo também para essa metamorfose contínua que diluía a ação.

Não havia uma interioridade apriorística que modelasse as formas do corpo, o que consequentemente não situava a exterioridade corporal no lugar de mediação entre o público e os vislumbres da alma do intérprete. Era o espaço físico exterior ao atuante que se tornava signo a ser articulado pelo espectador. Os processos de construção de sentido por parte do público obedeciam, de alguma maneira, a um processo de seleção de estímulos de diferentes naturezas em função da organização espacial. A plateia passa a não ser mais vista como um mero ajuntamento de pessoas, e sim como co-autores, ao interagirem de seus assentos com todos os condicionantes do espaço. Como essas camadas se avizinham de forma justaposta, isoladas e independentes entre si, e sem criar uma totalidade espacial homogênea, cabe ao espectador (e a sua fantasia de montagem) decidir se ele deve observar os atores sobre o palco como pertencentes ao mesmo contexto narrativo ou apenas como figuras que se apresentam sincronicamente.

Fig. 55 - Apresentação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* (2013). Foto: Ipojuacan Pereira.

O figurino, a arquitetura, os corpos, a luz, o som, o texto, as formas e os ritmos veiculados – signos cambiantes em suas funções dentro do universo cênico –, configuram sistemas que resistem a sua conversão em significados referenciais, opondo-se dessa maneira à ficcionalização causada pela fábula e pelos personagens. Essa espacialidade passa a atuar como dispositivo sensível às imagens latentes da memória e às projeções da imaginação. Ela interfere nos processos de cognição e na forma de apreensão da cena, na qual o fragmento ganha um potencial de articulação semântica que conduz a uma atitude mais autônoma nas escolhas dos encadeamentos entre significantes e significados. O que podemos perceber é que o espaço teatral se torna um elemento ativo da expressão artística, indo além de ser somente o lugar que abriga a ação, e adquirindo em si e por si mesmo o *status* de modalidade cênica.

Partindo-se da performatividade que nasce da relação entre espacialidade e ação, os experimentos cênicos gerados a partir disso tiveram como objetivo contribuir para uma atitude interpretativa caracterizada pela flexibilidade, pela capacidade de adaptação, pelo jogo com as incertezas do espaço da cena. Todo o percurso desse processo criativo envolvendo o mascaramento espacial procurou proporcionar outras operações para o trabalho do ator e refletir sobre o seu aprimoramento técnico. Nosso empenho agora é dar vazão a essa qualidade interpretativa alcançada, e investigar mais a fundo as pistas encontradas num processo de criação e organização de uma escritura cênica que tem o espaço como parâmetro para a sua construção.

5. (Um) Hamlet – Experimento n. 3: a construção de um *topos* cênico

5.1. O Texto e a Espacialidade Corporal do Ator

A questão da qual partimos para desenvolver a fase final do processo do mascaramento espacial foi a manutenção na etapa de criação e organização do discurso cênico o espaço ainda como parâmetro para essa construção. Como resposta, demos início à *(Um) Hamlet – Experimento n. 3*, em que foi proposto como eixo investigativo a busca por uma qualidade interpretativa que fosse fruto do trabalho com alguns conceitos ligados ao espaço e aplicados à maneira como o ator lida com o material textual. O princípio geral que nos norteava nessa etapa era a “espacialização do texto” por meio da flexibilização de conteúdos e inserção de vazios, para que outros fluxos de entendimento pudessem encontrar encaixes numa estrutura dramatúrgica repleta de concavidades.

Para buscar a efetivação das relações entre as forças e elementos de um espetáculo podemos lançar mão de diferentes parâmetros, tais como o texto dramático, a figura do encenador ou as ações dos atores. No ponto em que estávamos nas pesquisas até então desenvolvidas nos laboratórios de criação, isto é, o uso da partitura como mascaramento, já havíamos alcançado um resultado no qual o objeto a ser dado à observação do espectador não era uma personagem ou um contexto ficcional, mas sim um processo constituído de “ações que se mostram”, que dão em espetáculo, o que em essência significa a presença de um alto grau de performatividade. Pode-se afirmar que em *(Um) Hamlet – Experimento n. 2*, tanto as ações quanto o contexto ou os personagens eram construídos em cena, pois mesmo que houvesse ensaios prévios para a confecção da obra cênica, a justaposição e a fragmentação que permeavam os discursos cênicos faziam com que a obra ganhasse um caráter inacabado, de evento, uma característica muito marcante da estrutura de um espetáculo performático.

Nesse momento em que a proposta era de se experimentar, além do espaço e o texto como estímulo para a criação, nos valem novamente de algumas observações de Silva em *Interpretação: uma oficina da essência* (1999), texto no qual ele situa, de maneira geral, três estágios na abordagem de um personagem num processo de criação: primeiramente seria o desvendar, o descobrir os estímulos e potencialidades do objeto; depois torná-lo orgânico, dando-lhe uma materialização física e concreta; e por fim expressá-lo, expô-lo como signo cênico ao

espectador. Apesar de utilizar como objeto de investigação personagens, situações e contextos dramáticos, Silva não exclui a possibilidade de que outros estímulos sejam utilizados para tal operação, podendo ser de ordem imagética, sonora, literária, física etc., observando apenas na “pesquisa para criação de ações dramáticas [...], o desdobramento no tempo e/ou espaço do referido estímulo, visando à concatenação dramática, [...] condição essencial para a realização do processo de Interpretação Teatral” (SILVA, 1999, p. 31).

Dessa maneira, resolvemos experimentar algumas proposições empregadas na constituição da partitura cênica e aplicá-las ao material textual, a fim de explorá-lo numa condição de escritura cênica, isto é, como um exercício prático de encenação que organiza instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir um sentido ao espectador. Para isso, retomamos o procedimento anteriormente descrito por Oida em *O ator invisível* (2001, p. 97), sendo que dessa vez utilizaríamos para o processo de criação da partitura cênica, frases retiradas do texto da peça *Hamlet*. Como já vínhamos trabalhando com a construção de sequências de ações cênicas individuais, optamos pela escolha de alguns solilóquios, para que cada um dos atores pudesse explorar um momento de atuação solista.

A partir das orientações descritas no procedimento de Oida, realizamos uma leitura da fala do personagem, no caso, o solilóquio de Hamlet na cena II do segundo ato (SHAKESPEARE, 1976, p. 99-101). A tarefa era dividir do texto em blocos de frases de acordo com a interpretação subjetiva, ou seja, à medida que o ator lia o texto ele agrupava fragmentos textuais de acordo com um sentido, um sentimento, uma atmosfera, ou uma ideia que lhe era transmitida subjetivamente pelo conjunto de frases. Isso deveria ser feito na ordem corrida em que o solilóquio estava escrito, evitando-se saltos de uma linha para outra ou a quebra de continuidade da leitura. Como regra complementar, não havia limite para a quantidade de sentenças que compunham um bloco, podendo até mesmo uma única frase formar um conjunto.

Na realização prática, buscou-se uma imagem física para cada bloco de texto e a construção de uma sequência dessas posturas corporais, ordenadas segundo a progressão do solilóquio. O encadeamento de atitudes físicas assinala os pontos fixos de uma movimentação, o início e o fim da trajetória do corpo no espaço, com a valorização e observação do intervalo entre as posturas. Basicamente, o procedimento proposto por Yoshi Oida abrange apenas essa investigação sobre a relação entre as transformações na dinâmica corporal a verbalização do texto. Contudo, como a nossa investigação orbitava em torno da questão do ator se valer do

espaço como parâmetro para a criação de uma cena, propusemos a experiência de se realizar o exercício dramático de uma escritura cênica, que nada tem de comparável com a escritura do texto, pois ela designa, por metáfora na verdade, a prática da encenação.

Fig. 56 – Notação da partitura cênica do *Monólogo aos Atores*. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

A trilha para os primeiros passos desse caminho foi a notação da partitura cênica, planificada numa grande área confeccionada em papel, com diagramas que indicavam as posturas físicas, o percurso pelo espaço dos segmentos do corpo, a totalidade do desenho da movimentação, enfim. Esse texto cênico foi batizado como *Monólogo aos Atores* (ver Figura 56), indicativo da independência com que o solilóquio estava sendo tratado com relação à dramaturgia

de origem, sofrendo um processo de total apropriação pelo ator na sua busca pela criação do seu discurso cênico. O fundo do papel representava a visão do corpo na posição anatômica, estando dividido em quatro faixas, cujas linhas fronteiriças sinalizavam os planos transversais que seccionavam o corpo nas regiões esternal, ilíaca e patelar. Não havia nenhuma imposição quanto à forma de registro, apenas se fazia necessário que fosse plástico (não textual), que diferenciase trajetória de movimento de posição fixa, que explicitasse a parte do corpo envolvida, e que respeitasse a divisão em seções estabelecidas no papel.

Apesar do resultado satisfatório no que diz respeito à notação, após uma reflexão cuidadosa ficou bastante evidente que nessa proposta a matriz principal de criação cênica ainda era o texto e não a espacialidade corporal do ator. A divisão do solilóquio em blocos de frases segundo a impressão causada sobre a sensibilidade e imaginação do intérprete aponta para um processo que nos afastava dos aspectos imanentes, remetendo escritura cênica a significados transcendentais. Em certa medida as imagens físicas estavam a serviço da ilustração de conteúdos subjetivos, pois, a literatura dramática só alcançou o seu resultado efetivo quando foi posta em cena, isto é, ao ser completada pelo gestual, pela postura, pelas imagens e entonações da fala. Em síntese, estávamos lidando com um modelo de encenação no qual a partitura cênica se definia como:

A transformação, ou melhor, a concretização do texto, através do ator e do espaço cênico [...]. O espaço é, por assim dizer, colocado em palavras: o texto é memorizado e inscrito no espaço gestual do ator [...]. O ator busca o percurso e as atitudes que melhor correspondem a sua inserção espacial. As falas do diálogo, reagrupadas no texto, são doravante espalhadas e inseridas no espaço e no tempo cênicos, para serem vistas e ouvidas (PAVIS, 2001, p. 123).

O que estava no nosso horizonte para a encenação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* era outra abordagem, um foco maior na ideia de composição, de uma dramaturgia urdida como um “tecido”, uma “malha” trançada conjuntamente por todos os elementos cênicos, sem hierarquias entre os mesmos, somente tendo o processo de criação do mascaramento espacial como eixo organizador. Nessa configuração, o texto dramático deveria ser considerado do ponto de vista da sua espacialidade, ou seja, da sua materialidade sonora, visual e tátil, perdendo grande parte da sua dramaticidade e ganhando em troca intensidade rítmica. Uma escritura cênica construída

como uma partitura de ações, ritmos, projeções, deslocamentos etc., e que se estrutura bem mais na externalidade das relações entre elementos cênicos do que na interioridade psicológica.

5.2. Laboratório de Mascaramento Espacial V: o processo de criação de (Um) Hamlet – Experimento n. 3

5.2.1 Leitura Espacial do Texto

Começamos a nossa investigação pelo texto teatral. A ideia geral é tomar o texto em sua fisicalidade, como objeto concreto, lançando um olhar para a folha de papel como uma espacialidade onde as palavras estão dispostas como organização de espaços ocupados e espaços vazios. Pensar nos espaços entre as palavras como uma interrupção no fluxo de leitura, uma ilusão de pausas que cria uma separação artificial entre espaço e movimento da fala, ao nos condicionar a separar cada imagem de uma palavra da outra para dar a sonoridade e o sentido adequados ao entendimento do texto:

O espaço vazio não existe. Pelo contrário, o espaço é uma superabundância de movimentos simultâneos. A ilusão de espaço vazio decorre da percepção dos instantâneos recebidos pela mente. No entanto, mais do que um detalhe isolado, o que a mente percebe é uma paralisação momentânea de todo o universo. Tal visão momentânea é sempre uma concentração em uma fase infinitesimal do imenso fluxo do universo⁵⁸ (LABAN, 1974, p.03).

Detemo-nos então sobre esse vazio entre as palavras como parte do texto, assim como a própria folha sobre a qual o texto estava inscrito, o que implicou em apreciar o arranjo entre palavras e espaços muito mais do ponto de vista topológico⁵⁹ do que das regras de tabulação e

⁵⁸ “Empty space does not exist. On the contrary, space is a superabundance of simultaneous movements. The illusion of empty space stems from the snapshot-like perception received by the mind. What the mind perceives is, however, more than an isolated detail; it is a momentary standstill of the whole universe”.

⁵⁹ A topologia é uma das modalidades das geometrias não-euclidianas cujo principal viés de investigação conceitual são as propriedades de posição que não se alteram por mudanças e transformações de tamanho, forma ou localização no fluxo contínuo de movimentação de um objeto. Segundo Rissi: “Nesta Geometria um quadrado pode ser transformado em um círculo, um círculo em um triângulo sem perder suas características Topológicas. Em Topologia todas as formas Geométricas são uma só (...) por isso ela é também chamada de Geometria da Borracha (...) Assim, a

formatação. Abandonando a perspectiva bidimensional euclidiana ao encarar a folha de papel, aplicamos alguns procedimentos topológicos, de caráter muito mais intuitivo do que matemático, para a exploração da leitura e compreensão do texto dramatúrgico. Para isso, foi necessário transformar o ambiente geométrico em que as palavras e os espaços estavam delimitados pelas noções de largura e comprimento numa superfície com características de elasticidade e maleabilidade. Segundo o matemático João Carlos Vieira Sampaio:

Se esticamos ou encolhemos, um pouco, parte ou todo de uma superfície, certas propriedades dela se mantêm inalteradas. Tais propriedades constituem o que chamamos de *topologia da superfície*. Intuitivamente falando, enumeraremos quatro deformações que não afetam a topologia de uma superfície: 1. Esticar ou inflar a superfície ou partes dela. 2. Encolher a superfície ou partes dela. 3. Entortar a superfície ou partes dela. 4. Cortar a superfície segundo uma linha suave nela demarcada e, posteriormente, colar novamente, uma na outra, as bordas geradas por esse recorte, resgatando a superfície original com a linha demarcada. A este procedimento é dado o nome de *recorte e colagem* (SAMPAIO, 2008, p. 30).

Essas ações, tais como aumentar, esticar, dilatar, expandir, diminuir, encolher, contrair, encurtar, torcer, entortar, dobrar, cortar, separar, dividir, colar, unir, aproximar etc., exigiram para a sua execução uma superfície que além de maleável também fosse sem espessura, para que fosse possível realizar as deformações necessárias sem a alteração das características topológicas do “objeto-texto”. A escolha recaiu sobre o toro plano, um retângulo que a partir da junção hipotética, aos pares, de seus lados opostos, indica possíveis trânsitos tridimensionais num espaço bidimensional (ver Figura 57). Isso significa que, se fosse realizada a colagem dos lados opostos, “um habitante fictício dessa superfície (emergiria) para dentro do retângulo ao cruzar a aresta superior, que foi colada na inferior e o mesmo se dá para as arestas esquerda e direita” (MALAGUETTA, 2010, p. 17).

Os procedimentos gerados a partir desse modelo foram empregados para que as frases e espaços textuais pudessem também apontar esses saltos dimensionais e proporcionar aos atores um caminho de raciocínio em que os fluxos deslizantes, as recombinações e as mudanças de sentidos pudessem ser experimentados enquanto renovadas possibilidades de leituras do texto. A

Topologia é o estudo das propriedades geométricas que permanecem inalteradas mesmo que se estique, que se encolha, que se torça, que se corte, torça e cole novamente no mesmo sentido do corte” (RISSI, 2008, p. 05).

primeira operação constou do recorte do texto em blocos a serem fixados no toro plano. Essa manobra já significou um processo inicial de fragmentação do texto, assim como possibilitou a dissociação entre as frases e os intervalos entre as mesmas como entidades independentes.

Fig. 57 – Triângulo e Quadrado em passeio pelo toro plano (SAMPAIO, 2008, p. 33).

Os recortes do texto foram colados numa faixa cartolina (uma superfície flexível e maleável) que passou a funcionar como um toro plano. Seleccionamos da peça *Hamlet* dois tipos de enunciação a serem trabalhados nesse procedimento: solilóquios e diálogos. A proposta para os solilóquios foi o de recortá-los segundo o dilema expresso pelas exigências morais e psicológicas nas meditações das personagens, separando os discursos conflitantes para posteriormente afixá-los nas faces opostas do toro plano. Pela sua própria característica de dualidade, os diálogos foram separados nas falas referentes aos enunciadores, cabendo dispô-las também nas duas faces da faixa de cartolina, como os lados opostos de uma mesma moeda.

Coladas ao longo do toro plano, na sequência em que foram escritas, as frases constituíam dessa maneira uma linha única e contínua que se estendia de uma ponta a outra da faixa de cartolina (ver Figura 58). Essa forma de dispor o texto linearmente alterou tanto a forma de leitura quanto o raciocínio sobre o conteúdo deste. Foi solicitado que as impressões, pensamentos, sensações, ideias, relações etc. que surgissem a partir do contato com essa nova materialidade do texto fossem anotadas, para que posteriormente viessem a serem usadas na construção das ações vocais e corporais.

Fig. 58 – Montagem dos recortes de texto sobre o toro plano. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Diferentemente de uma superfície retangular plana delineada por suas arestas, o efeito espacial causado pelo toro plano – em que as suas extremidades estão virtualmente conectadas – decorre da ideia de que este não tem bordas que limitem a sua extensão, ocorrendo dessa maneira uma sensação de circularidade. É como se tivéssemos recortado e planificado um anel ou uma boia, apenas como um exercício matemático, porém sem prejuízo das características de esfericidade e circunferência. Então, como estamos lidando com o universo topológico, que permite conversões e transformações sucessivas, nada mais justo do que colar de volta as arestas curvilíneas desse diagrama plano circular, isto é, realizar a conexão das extremidades do toro plano para obter o toro bidimensional (ver Figura 59).

Fig. 59 – Diagrama plano do toro bidimensional. Ilustração de Ipojucan Pereira.

O resultado como se pode ver na figura acima é uma superfície sem margens cujo centro é vazio, ou seja, uma estrutura de furo que delimita tanto um espaço interno quanto um externo. No caso do procedimento envolvendo os fragmentos de texto foi realizada apenas a junção das extremidades direita e esquerda, para que fossem simultaneamente trabalhadas tanto a noção de circularidade quanto a de reviramento do toro. O reviramento do toro consiste da operação de um corte na sua superfície com a consequente conversão da área externa em interna, uma transformação topológica que mesmo provocando essa reversibilidade conserva o furo central. Essa ação reconfigura a situação anterior, acumulando em si a semelhança e a diferença, pois mesmo depois do reviramento o toro ainda continua o mesmo, contudo a escritura contida em sua superfície torna-se diferente.

Nas imagens (ver Figura 60), podemos acompanhar como a superfície da faixa se curva sobre si mesma, ao ser seccionada, se desdobre e expanda a sua comprimida forma toroidal, para logo em seguida ser novamente tensionada e comprimida por meio da sua redobra. O resultado é que a “desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até a outra dobra” (DELEUZE, 2012, p.18), estabelecendo um infinito de movimentos curvos que desfazem a oposição interno / externo, propiciando aos atores a oportunidade de desenvolver uma noção de atravessamento dos conteúdos dos textos que foram considerados conflitantes ou antagônicos, e que foram colados em lados contrários da faixa de cartolina. A estrutura cambiante e flexível acolhe essas interferências e estabelece como resposta relações fluídas em contínuas transições e contaminações entre os conteúdos que inicialmente eram vistos como adversos e concorrentes.

Fig. 60 – Reviramento do toro bidimensional. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Após a experimentação individual com o toro, foi proposta uma exploração da relação entre os personagens que contracenavam na mesma cena. Para isso, se trabalhou com o procedimento de enlaçamento dos toros de cada ator com o seu parceiro de cena. A inspiração para esse procedimento reside na operação matemática da soma conexa de superfícies que, de acordo com Sampaio (2008), consiste na operação inicial de retirada de uma fatia circular de cada área externa de duas superfícies topológicas fechadas, criando dessa maneira duas bordas achatadas superficiais que possibilitam a união dessas duas superfícies, que até então estavam separadas uma da outra e sem ter nenhum ponto de contato em comum. A colagem das bordas produz a fusão das duas superfícies, que passam a constituir por meio dessa segunda operação uma nova forma topológica. No caso da utilização de toros bidimensionais, a figura resultante da soma conexa de dois toros é chamada de bitoro (ver Figura 61).

Fig. 61 - Operação de corte e cola: soma conexa de dois toros formando um bitoro. Ilustração de Ipojuca Pereira.

Para experimentar uma ideia aproximada com a criação de um bitoro, propusemos por meio das mesmas operações de recorta e cola à exploração da conexão entre os toros das duplas de atores cujos textos previam a contracenação entre personagens. Porém, as operações de cortar e colar foram executadas com as superfícies e não com as bordas (como no caso do bitoro), com o intuito de promover o enlace dos toros em lugar da sua fusão. Seccionando-se com um corte a superfície de um dos aros de cartolina, este se abriu em duas pontas como um elo de uma corrente, permitindo a partir de então que fosse encaixado no outro toro bidimensional. As extremidades cortadas foram novamente unidas, refazendo-se a circularidade anelar toroidal (ver Figura 62).

Fig. 62 – Enlaçamento de toros bidimensionais. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Como um par de alianças enlaçadas, os toros relacionavam-se de modo mais frouxo e flexível do que se estivessem ligados por meio da real soma conexa de suas superfícies. Ambos continuavam mantendo a sua individualidade, ao mesmo tempo em que sugeriam, ou até mesmo ameaçavam, se fundirem na forma de um bitoro. No manuseio feito pelos atores dessa estrutura, por algumas vezes as áreas internas dos toros se tocavam, provendo uma conexão física das suas

superfícies, e por outras, quando essas áreas se afastavam, os toros tinham liberdade de movimentação para evoluir. Entretanto, o local no qual acontecem esses movimentos livres são os vazios centrais dos dois toros. E como topologicamente, o furo central de qualquer toro bidimensional é parte constituinte da sua estrutura, esse vazio não existe: ele se afirma como o espaço no qual se estimulam as relações de troca, as contaminações, os atravessamentos e as transformações.

Sendo assim, por conta desse tipo de acoplamento, a conexão entre os toros dos dois atores se dá tanto pela proximidade física das superfícies quanto pelo cruzamento dos vãos centrais de cada um pela faixa periférica do outro, permitindo também que ocorram entrelaçamentos à distância e em fluxo livre. Como resultado, os atores podiam observar paralelismos entre as falas dos personagens, ou perceber possibilidades de diálogos entrecruzados, e até mesmo verificar as possíveis contaminações do texto de um dos caracteres por palavras do outro.

Como parte final dessa série de procedimentos de aproximação intuitiva aos conceitos da Topologia, cada ator foi instruído a retornar o seu toro bidimensional ao formato de um toro plano, isto é, a tira de papel retangular sobre a qual os fragmentos de textos estavam colados, e realizar com este uma faixa de Möbius (ver Figura 63), cuja característica principal é a de ser uma superfície não-orientável que ilude a percepção do que seria o dentro e o fora, criando uma sensação de continuidade infinita. O seu processo de construção consistiu na torção em 180° de um dos lados da tira de papel com a consequente colagem deste lado semitorcido ao lado oposto (ver Figura 64).

Os atores durante esse período exercitaram principalmente o canal intelectual, fazendo anotações de suas observações e discutindo com os colegas as suas reflexões e conclusões. Contudo, não se tratou de somente ler e compreender de outras maneiras os conteúdos encerrados pelas frases. As leituras diferenciadas do texto tiveram o intuito de proporcionar outras percepções e relações entre as palavras e os espaços presentes na organização textual sobre a superfície da folha de papel.

Fig. 63 – Construção da faixa de Möbius. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Fig. 64 – Modelos de construção de uma faixa de Möbius (SAMPAIO, 2008, p. 35).

Dobrar, desdobrar, redobrar... ou fazer, desfazer, refazer... na visão deleuziana, a desdobra não é vista como antagonista à dobra e sim a condição fundamental para dar início e continuidade a uma sequência de ações transformadoras de um determinado contexto. As ações de esticar, encolher, entortar recortar e colar – já referenciadas anteriormente como possíveis de serem realizadas numa superfície sem alterar a sua topologia –, podem ser unificadas num único conceito, “uma vez que o dobrar não se opõe a desdobrar, [...] trata-se de tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir” (DELEUZE, 2012, p. 20):

[...] desdobra não é contrário da dobra, nem sua elisão, mas a continuação ou a extensão do seu ato, a condição de sua manifestação. Quando a dobra deixa de ser representada para tornar-se “método”, operação, ato, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira (DELEUZE, 2012, p. 68).

Sendo assim, os procedimentos baseados na topologia de superfície têm um objetivo bem mais amplo do que a criação de objetos tridimensionais construídos com folhas de papel cartão. A sua função também abarca um horizonte mais largo do que apenas propiciar uma relação inusitada com o relevo da página na qual se inscreve o texto. A presença material do toro e da fita de Möbius estimula a intuição e a percepção para se captar propriedades espaciais, de se criar uma demanda pela investigação acerca do espaço como fluxo, como prenhe de relações de complexidade entre os elementos imersos nas suas malhas invisíveis.

5.2.2 Atenção cartográfica

A função dos mapas é prover a visualização e a organização de dados espaciais, e essa operação é praticada desde tempos pré-históricos, antes mesmo da invenção da escrita, como qualquer discurso de cunho toponímico cuja preocupação fosse identificar e localizar territorialmente os fenômenos. A sobrevivência humana sempre esteve implicada ao ato de se deslocar pelo espaço como uma das ações primárias na sua busca pelo saciamento de necessidades básicas. A tomada de decisão entre ir, voltar ou permanecer, vem a ser um dos pontos de partida da relação entre o desejo e a transformação, dando ao ser humano, na ligação entre os pontos dessa trajetória, a dimensão espaço-temporal da sua evolução no mundo.

Os princípios utilizados para os procedimentos a serem descritos nesse item relacionam-se a essas questões, na ideia de registrar as experiências, explorações e observações em função da topologia e arquitetura do ambiente no qual se realizam as investigações do processo criativo. Apesar da impossibilidade da separação, de fato, dos aspectos simbólicos e concretos contidos em qualquer ação humana, nosso intuito é tentar estabelecer um processo de sistematização no qual ao se dar um enfoque aos aspectos concretos das experiências, explorações e observações, esses se tornem os elementos principais que vão alicerçar uma estrutura mais sólida de composição. A ideia de usar conceitos cartográficos como ponto de partida para construção tanto de notações quanto de proposição de ações físicas se mostrou como um caminho muito profícuo para a reflexão e investigação do processo criativo.

A primeira experiência realizada nos laboratórios de criação surgiu como uma contribuição espontânea dos atores quando aprofundávamos algumas questões ligadas ao refinamento das partituras cênicas, principalmente no que dizia respeito à gestualidade característica de cada ação. Investigávamos outras maneiras de utilizar o texto da peça *Hamlet* como uma camada de sentido a ser articulada junto às ações corporais, para além do que já tínhamos experimentado em *(Um) Hamlet – Experimento n. 2* com a leitura de um excerto da peça, quando momentaneamente suspendíamos a movimentação cênica. Naquela ocasião, o texto dramático foi inserido como um material bruto, com o intuito de que provocar algum tipo de fricção nas partituras vistas em cena.

A contribuição dos atores para o processo veio na forma de uma leitura da peça *Hamlet* do ponto de vista dos espaços nos quais aconteciam as tramas, lançando um olhar poético para os principais temas existenciais, políticos e filosóficos que envolvem as personagens do drama shakespeariano em questão. Apresentada numa espécie de *story-board*, essa interpretação resultou no esboço de croquis cenográficos, intitulados como *Hamlet: Cartografia 1.0 – espaços e representações* (ver Figura 65), que reorganizavam a encenação dos cinco atos da peça em quatro estações. A primeira estação englobava os Atos I, II e início do terceiro Ato. A estação seguinte, mais curta, abarcava apenas algumas cenas do terceiro Ato, e a terceira estação compreendia a última cena do Ato III e a totalidade do quarto Ato. Por fim, a última estação se referia ao quinto e último Ato da peça:

- 1ª Estação – Os Jardins do Mundo: o mundo, espaço externo do palácio de Hamlet. Os fantasmas, todos os que se foram, o passado buscando vingança. O mundo quase um cemitério, mausoléu de ideias.
- 2ª Estação – O Teatro: o espaço de contágio entre o mundo e o interno. Externo/Interno – Corpo/Alma.
- 3ª Estação – A Sala: o espaço interno. O homem/casa desnudado, observando. O animal/Hamlet, sangue pulsando, paredes sangue/poder. O político.
- 4ª Estação – Mix: Interno/Externo. O interno mudando o mundo. O cemitério cada vez maior, multiplicado em cada espaço em que o homem não pode ou não consegue habitar.

Fig. 65 – Hamlet: Cartografia 1.0 – espaços e representações. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Interessante também é perceber a necessidade dos atores em compreender e mapear por meio da cartografia os espaços reais por onde a peça *Hamlet* poderia se desenrolar, levando-os a cogitarem um desdobramento por meio de uma expedição pela cidade em busca dos locais imaginados. A ideia seria fotografar os lugares e anexar as imagens aos croquis que foram desenhados, acrescentando mais uma camada de significado sobre a poética espacial construída. Examinando esse desejo pela ótica do geógrafo Douglas Santos, percebemos que:

Localizar-se, portanto, ultrapassa, mas não elimina, qualquer identificação de cunho meramente geométrico. Construir o jogo simbólico que representa esse processo pressupõe um “diálogo” direto não só com um cruzamento de linhas e pontos, mas, igualmente, com a subjetividade de quem se localiza, não apenas no plano de sua individualidade, mas sim também como sujeito historicamente identificável (SANTOS, 2002, p. 28).

O disparador para a realização dessa cartografia foram os conceitos presentes na obra *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, uma contribuição à análise fenomenológica do universo espacial humano a partir da literatura, na qual a interpretação de imagens poéticas ligadas a casa e seus desdobramentos vêm a ocupar o centro da filosofia do espaço bachelardiana. Na construção da cartografia, desconsideraram-se as indicações espaciais originais indicadas nas rubricas do texto, e realizou-se uma leitura em aberto da peça, deixando a imaginação trabalhar na constituição de outros espaços onde as situações presentes no texto poderiam vir a se encaixar.

Nesse trabalho, a síntese em quatro estações foi o resultado da observação da recorrência de determinadas imagens espaciais. De certa maneira, o resultado final remetia a outra dramaturgia, de caráter mais fragmentado e imagético, que deixava entrever nas entrelinhas a transposição do conteúdo literário para outro formato.

Contudo, não objetivávamos perscrutar a espacialidade fictícia presente na literatura dramática shakespeariana. Ao longo do seu livro, Bachelard deixa transparecer por muitas vezes que “as experiências do espaço vivenciado não lhe parecem conter conhecimento objetivo. Ele as aponta como algo meramente subjetivo, obra da força de imaginação poética” (BOLLNOW, 2008, p. 19). Essa falta de objetividade, acerca da percepção e ação concreta do indivíduo sobre o espaço no qual está imerso, se afasta bastante do nosso objetivo, que é nos concentrarmos no espaço como algo concretamente vivido pelo ator, como meio para a realização das suas ações corporais, e não somente como imaginação ou estímulo psíquico. Como também nos observa Michel Foucault:

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; [...] é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. Entretanto, essas análises, embora fundamentais para a reflexão contemporânea, se referem sobretudo ao espaço de dentro. É do espaço de fora que gostaria de falar agora. O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos (FOUCAULT, 2009, p. 413-414).

Vivemos e agimos no ambiente, estabelecendo relações concretas com todos os elementos que nos circundam, e é certo também que poetizamos e resignificamos a todo o momento o contexto no qual desenvolvemos a nossa vida. Pode-se vivenciar o espaço subjetivamente, como uma circunstância psíquica, o que não deixa de ser um modo de se relacionar com o ambiente. Nesse caso, a vivência se refere a uma coloração subjetiva, uma interpretação imaginária que se sobrepõe à experiência concreta do espaço apresentada pelos canais perceptivos. Uma via de mão dupla inseparável, pois estamos mergulhados tanto objetiva quanto subjetivamente nas experiências proporcionadas pelo espaço.

Todavia, o nosso recorte nos leva a explorar muito mais as relações objetivas, com o intuito de estabelecer uma metodologia que possa dispor do espaço como um suporte operacional na constituição de ações físicas para o ator. A mudança de enfoque proposta por Foucault sobre o dado de realidade, de tratar o “espaço (que) se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2009, p. 413), se revela muito mais próximo dos nossos objetivos: a posição de um corpo, ação ou fato é sempre definida “pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2009, p. 412) ou mapas.

A visão de que um mapa expressa uma realidade objetiva do território, transposta em medidas de latitude e longitude, traçados geométricos, escalas e direções, é um senso que começou a ser construído de forma sistemática a partir do Renascimento, quando da necessidade de se tratar cientificamente a orientação de qualquer viajante pelas vastidões do planeta. Antes disso, é possível encontrar em várias narrativas míticas indicações topológicas de lugares sagrados, cidades celestiais ou paraísos perdidos. Essas representações metafísicas do mundo espiritual, sejam materializadas em discursos locacionais ou em imagens pictóricas, nunca estiveram a serviço de esclarecer a alguém a sua real posição territorial.

O fato é que esses “mapas” imprecisos em suas escalas e indicações geométricas objetivavam indicar co-relações simbólicas entre as dimensões física e espiritual. Em seus desenhos e descrições eles não apontam lugares que são possíveis de serem atingidos pelo deslocamento material do corpo, mas, sim, pela viagem da alma a lugares “que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa [...], utopias [...] que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2009, p. 414-415). Desse possível jogo de relações entre *topos* e *u-topos*, entre real e imaginário, veio a desaguar num princípio norteador para os procedimentos desenvolvidos com os atores nos laboratórios de criação que envolviam o conceito de cartografia.

Um exemplo foi a observação de uma mesma ação sob dois pontos de vista, um objetivo e o outro subjetivo. Enquanto um dos atores executava uma ação puramente física, utilizando uma estrutura de dimensões arquitetônicas, os outros assumiam a função de observadores, a partir do lugar do espectador, com a diferença de que alguns deles estavam encarregados de fazerem uma descrição objetiva e concreta do que estavam assistindo, enquanto os outros se incumbiam de um relato subjetivo e imaginativo do que estava acontecendo em cena. As impressões deveriam ser

anotadas para que depois pudessem ser partilhadas com aquele que estava envolvido no deslindamento do problema proposto, para que esse pudesse ter acesso tanto às características dos movimentos quanto a interpretação dos mesmos.

Surgiram como consequência dois mapeamentos, nos quais se constatava que o ponto de partida que motivou cada um dos atores, na criação das suas ações com a estrutura, pouco se relacionava aos conteúdos relatados. O comprometimento e a atenção de cada um em executar a tarefa proposta abriu a possibilidade para que os olhares externos pudessem tanto encontrar espaço para imaginar sentidos para a movimentação quanto acompanhar as alavancas do corpo, as tensões musculares, o encadeamento das articulações etc.. Os mapeamentos viriam a se tornar mais detalhados, ao serem experimentadas cartografias que misturavam as impressões objetivas e subjetivas com maneiras diferentes de se fazerem as notações.

Assumindo o linguajar cartográfico, os registros passaram a chamar de “mapa de ações” (ver Figura 66) e “mapa de deslocamentos” (ver Figura 67). A dinâmica para a confecção desses mapeamentos se dividia em duas fases, compreendendo primeiramente o fomento e geração de ações – concomitantemente ao seu registro e fixação no formato indicado pelo tipo de mapa –, e em seguida a retomada de algumas dessas ações mapeadas por meio de um improviso no espaço cênico. As regras para os registros eram flexíveis quanto à maneira de se fazerem as notações de impressões reais ou fictícias, objetivas ou subjetivas, factuais ou imaginárias.

Fig. 66 – “Mapa de ações”. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuacan Pereira.

Fig. 67 – “Mapa de deslocamentos”. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuacan Pereira.

Na primeira fase (fomento de ações e o seu registro), o espaço era o estímulo primordial, e a “detecção e a apreensão de material, em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e

discursos, (requeria) uma concentração sem focalização, indicada [...] através da ideia de uma atenção à espreita” (KASTRUP, 2009, p. 33), o que consequentemente obrigava o ator a manter o seu foco muito mais externo a si mesmo durante a execução dos seus movimentos. No caso da cartografia, segundo Virgínia Kastrup, essa qualidade de atenção é o que permite ao cartógrafo se colocar em diálogo com os elementos e as forças presentes no ambiente, numa atitude de se deixar guiar pela dinâmica do processo de investigação:

A ativação de uma atenção à espreita – flutuante, concentrada e aberta – é um aspecto que se destaca na formação do cartógrafo. Ativar esse tipo de atenção significa desativar ou inibir a atenção seletiva, que habitualmente domina nosso funcionamento cognitivo [...] O cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo é a busca reiterada de um tônus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma *performance* (KASTRUP, 2009, p. 48, grifo do autor).

Para ativar esse “tônus atencional”, lançamos mão da máscara neutra como mediadora entre a atenção e prontidão do atuante e sua percepção concreta do ambiente, pois identificávamos que ao se colocar, principalmente no “estado-animal”, o ator realiza com maior plenitude essa atitude de uma “atenção à espreita”. No transcorrer da atividade, no exercício do “estado-racional” da máscara (perceber, deduzir e agir), os atores estavam sensíveis às forças e estímulos do ambiente, envolvidos em ações que eram fruto das interações com todos os elementos dispostos no espaço. Dessa maneira, se configurou um dispositivo de captura da percepção dos atuantes.

Durante essa experiência em campo, era facultativo aos atores abandonarem a dinâmica de jogo com as máscaras a qualquer momento, quando julgassem necessário anotar nos mapas dispostos fora da área de experimentação alguma ação, ideia, observação, *insight* etc., sobre si ou sobre algum ocorrido no território a sua volta (ver Figura 68). Enquanto faziam as suas anotações acerca das experiências pretéritas, os atores podiam observar os colegas em cena, atuando no jogo com as máscaras, e também fazer notações sobre o que estavam assistindo em tempo real.

Fig. 68 – Jogo com a máscara neutra e notação de ações e deslocamentos. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Havia dois tipos de mapa: um para relatar textualmente as ações e o outro para registro sob a forma de diagramas das trajetórias e deslocamentos. O “mapa das ações” estava dividido em colunas identificadas tanto com o nome de cada um dos participantes quanto com o nome de alguns personagens do texto sobre o qual estávamos trabalhando, assim como também havia uma coluna nomeada tanto como espaço concreto quanto local fictício. Disposto sobre o “mapa de deslocamentos” havia uma maquete que reproduzia os elementos que estavam dispostos em cena, no qual era possível tanto “desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se (encontrava) conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (BARROS & KASTRUP, 2009, p. 57) quanto também permitir ao ator projetar alguma movimentação para ser realizada posteriormente.

Depois de feitas as suas observações, o ator retornava ao jogo com a máscara, mantendo esse fluxo contínuo no qual “há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa” (BARROS &

KASTRUP, 2009, p. 70). Após o término os atores foram convidados a lerem e consultarem os seus diagramas e anotações, para que escolhessem algumas ações e trajetórias a serem usadas num jogo de cena improvisado, porém dessa vez sem a máscara (ver Figura 69). A atitude cartográfica da “atenção à espreita” deveria ser mantida, para que, se porventura, outras ações ou deslocamentos viessem a se manifestar durante o improviso, fosse possível achar encaixes dentro do plano que cada um traçou previamente para as ações e deslocamentos.

Fig. 69 – Jogo improvisado a partir das notações nos mapas de ações e de deslocamentos. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Ao fim dessa experimentação, os atores novamente retornavam aos mapas para que fossem somadas outras observações às que já existiam. Esse procedimento foi repetido seguidamente em pelo menos três ou quatro encontros, resultando num incremento cada vez maior das listagens de ações e diagramas. É possível identificar nesse processo a construção do que poderíamos chamar de um “diário de campo”, que tem a “função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer” (BARROS & KASTRUP, 2009, p. 70).

Essas anotações foram combinadas com o trabalho sobre as superfícies topológicas, resultando em partituras cênicas que envolvem o uso de objetos topológicos para transformar a geometria planar da representação mapográfica numa estrutura tridimensional de mapeamento. O objetivo é propiciar sensações e percepções semelhantes à dinâmica experimentada durante a investigação corporal da atenção do cartógrafo, mesmo quando se manuseiam os signos gráficos das anotações feitas nos mapas de ação e deslocamentos.

Vamos acompanhar a partir desse momento esse processo de construção desses modelos de partituras cênicas espacializadas, com capacidade de mobilizar no corpo do intérprete os fluxos relacionais que configuram a experiência cênica. Retomamos com essa maneira de usar os objetos topológicos os princípios das estruturas dinâmicas do LEM, apresentados e explorados nos primeiros capítulos desse trabalho, cuja característica fundamental é o seu funcionamento como uma “partitura física”, ao promover uma ativação cinética no corpo a partir das percepções geradas pela manipulação da espacialidade peculiar dos objetos plásticos portáteis.

5.2.3 Estrutura dramatúrgica dinâmica

A etapa que passaremos a descrever agora pode ser vista como a constituição de um caminho alternativo, ou mesmo uma reestruturação da prática com o texto como descrita no início deste capítulo. Como observado anteriormente, o nó central no qual nos quedamos enrodilhados era encontrar uma maneira de realizar a escritura cênica não como uma tradução da literatura dramática para os signos cênicos, mas sim como composição que estrutura tanto o corpo quanto o texto a partir do referencial espacial. Queríamos investigar uma maneira de construir para (*Um*) *Hamlet* – *Experimento n. 3* uma concepção cênica autônoma e independente com relação ao drama shakespeariano, cujo aspecto principal seria a sua operação como um dispositivo espacial, no qual as percepções táteis, acústicas e sonoras, perfeitamente configuradas, se escrevem como uma partitura ou uma escritura cênica.

Na metodologia proposta no experimento de Oida, o texto foi utilizado como matriz para a criação das ações, com a consequente manutenção da estrutura narrativa como eixo organizador da partitura. Como alternativa, realizamos o trabalho com as superfícies topológicas, que propiciou uma desconfiguração da ordem redacional e liberou as palavras e frases das relações de causa e efeito a que estavam subordinadas, a serviço do sentido original projetado pelo autor. À perda da coerência narrativa que buscava a sua mimese nas ações físicas dos atores, sucedeu a transformação dos fragmentos textuais em células mínimas soltas no espaço a se recombinarem ininterruptamente. Na verdade, foram os procedimentos baseados nos princípios cartográficos os

responsáveis pela geração das ações corporais dos intérpretes, sem referências diretas a contextos externos, fruto apenas da imersão dos corpos na espacialidade e da interação em tempo presente entre esses e os elementos dispostos no ambiente da sala de ensaio.

De posse desses materiais – fragmentos textuais e ações corporais –, propusemos um trabalho de composição com o uso das superfícies topológicas, a saber, o toro e a fita de Möbius. Com os fragmentos textuais fixados nas superfícies dos objetos topológicos demos início a uma “leitura dramatizada” (ver Figura 70), na qual o corpo e a voz respondem às relações espaciais provocadas pela manipulação das superfícies topológicas. À medida que essa inusitada configuração da folha de papel era manuseada durante a leitura, exercitavam-se diferentes disposições para colocar o corpo em ação no espaço. Esse manejo tornou a vivência perceptiva bem mais operacional para o ator, contribuindo também para que se exercitasse de uma forma lúdica as abstrações requisitadas por esse tipo de espacialidade nas transformações das ações cênicas.

Não se trata mais da relação contemplativa engendrada antes, quando os atores apenas acompanhavam as possibilidades de leitura do texto nos jogos orientacionais promovidos pelas superfícies topológicas. Ao serem ativados dessa maneira, com o envolvimento pleno da espacialidade corporal, esses “objetos-textos” no formato do toro bidimensional e da fita de Möbius se assemelham bastante as propostas veiculadas pelos *Bichos* de Lygia Clark. Quando do seu manuseio, os “objetos-textos” criam em torno de si uma espacialidade que, assim como no *Bicho*, captura a atenção do ator e estabelece um campo imanente de sensações espaciais que tem a capacidade de desestabilizar as certezas perceptivas. Na mesma medida, os objetos transformáveis de Clark são construídos por meio de princípios matemáticos, mas admitem superar a sua condição geométrico-estática presente na rigidez da forma quando são improvisados. Tanto a condição espacial dinâmica do objeto topológico quanto o cinetismo do *Bicho* resulta no mesmo tipo de estrutura caracterizada por vir a ser.

Fig. 70 – Leitura dramatizada com o uso de objetos totipolíticos. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Já está previsto nesses elementos plásticos um espectro reduzido de possibilidades de experimentação, com o intuito de canalizar e direcionar a corporalidade para uma justa medida no processo de criação. Ao nos alinharmos a qualquer expediente utilizado como mascaramento – como o espaço, no nosso caso –, está pressuposta a subordinação do intérprete ao rigor da forma, ao contrário da livre expressão da sua interioridade. Isso vem a ser bastante diferente do tipo de improviso de caráter mais dramático, no qual invariavelmente o ator experimenta um extenso leque de marcações cênicas, que nada mais é do que um tipo de estrutura mais flexível que admite ajustes que contemplam o modo de agir habitual do intérprete ou do personagem, a fim de compor uma cena orgânica e harmoniosa.

O que buscamos na manipulação do “objeto-texto” são as sensações promovidas pelas investigações sobre as sonoridades – seja no encadeamento das palavras ou nas variações rítmicas da fala –, assim como o impacto da dinâmica espacial da estrutura do elemento plástico na

corporalidade. O vínculo cinestésico que une as formas corporal e topológica desencadeia impulsos geradores de espaço, que provocam fluxos constantes de transformação nas imagens físicas. O eixo mediador da escritura cênica tem como epicentro essa percepção contínua das sensações espaciais, tanto no âmbito pessoal quanto no entorno de si mesmo, tornando o corpo o campo de investigação privilegiado para a compreensão da espacialidade como fluxo dinâmico. É essa vivência, que se manifesta como um infinito desdobrar de superfícies orgânicas e inorgânicas, o que nos interessa observar para o processo do mascaramento espacial.

A partir do “objeto-texto” foi proposta a criação do “objeto-ação”, configurado da mesma maneira que aquele, utilizando-se a área superficial de um toro plano (ver Figura 71). Cada ator escolheu dentre as inúmeras ações que figuravam na sua lista, levantadas nas dinâmicas cartográficas, aquelas que desejaria experimentar num improviso sem palavras. Feita a escolha, essas foram dispostas linearmente sobre a superfície do toro plano por meio da sua escritura. As ações tanto poderiam ser provenientes dos “mapas de ações” quanto dos “mapas de deslocamentos”, com a possibilidade de serem incluídos pausas e focos, de acordo com as decisões de cada um.

Se observado apenas como uma linha de palavras sobre um plano geométrico fixo, esse sequenciamento se assemelha a uma partitura que opera como um “trem de ações”, a ser executado segundo o seu ordenamento. No entanto, o fato de estarmos lidando com um toro plano conduzia virtualmente o olhar para perceber os possíveis fluxos e trânsitos das palavras a deslizarem frouxas sobre a área do papel, sem respeitar os limites impostos pelas arestas. Além do que, havia a opção do uso somente de um dos lados do toro ou a seu reverso também, o que propiciava um raciocínio espacial ainda mais complexo, pois, hipoteticamente, todos os elementos das duas faces teriam trânsito livre de uma área para outra, promovendo dessa forma inesperadas combinações.

Fig. 71 – Confeção do “objeto-ação”. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Essas transformações fictícias do toro plano se concretizam quando ele é comprimido, tensionado a se curvar sobre si mesmo, para que as suas extremidades realmente se toquem e se unam, formando um anel no qual a sequência de ações pode fluir continuamente num movimento de infinita circularidade, tanto no seu interior quanto no exterior, sem deixar claro o início ou fim. A dobra o transforma num toro bidimensional (ver Figura 72), cuja especificidade e especialidade é ter um centro que tem a particularidade de poder ser revertido para a periferia quando se executa o seu reviramento, promovendo o trânsito entre a sua área externa e a interna. Esse pensamento sobre a simultaneidade, porosidade e conexão entre espaços, contida nessa forma topológica sem margens, se tornou um referencial importante para o exercício prático com as ações.

Na realização dos improvisos cênicos, a regra estabelecida era o emprego de um mínimo de elementos em cena, para que a corporalidade ganhasse relevo, respeitando dessa maneira o princípio de uma molduragem para os gestos e deslocamentos. Sendo assim, havia também a opção do experimento prático ser realizado somente com a utilização do corpo e da arquitetura da sala, ou com a soma de um elemento material ou uma estrutura espacial. O essencial era compor uma espacialidade a ser ativada como um dispositivo de percepção – e não apenas funcionar como cenografia –, com potencial para promover trânsitos e contaminações entre as esferas corporal e cênica.

Fig. 72 – O “objeto-ação” no formato do toro bidimensional. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Cada ator, ao dar início a sua prática, está imbuído de um “tônus atencional” que configura a sua atitude perceptiva como a do cartógrafo, isto é, com uma concentração atenta e flexível para se lidar com metas que variam continuamente. Ao entrar em cena, ele não conhece o alvo a ser perseguido, que surgirá de modo não premeditado tanto do corpo quanto do espaço. Acompanha-se com uma atenção aberta e flutuante as mudanças de posição, velocidade, aceleração, ritmo etc., desconsiderando que há apenas dinamismo nos organismos vivos e abraçando a ideia de que também os espaços entre as pessoas, os elementos cênicos e a arquitetura se tornam positivos, palpáveis e relacionais. Nessa dinâmica, o importante é a localização de signos de processualidade.

Na manipulação tanto do “objeto-ação” quanto da espacialidade ambiente (ver Figura 73), por várias vezes foi possível acompanhar os mesmos gestos, deslocamentos, pausas e focos executados pelos atores, sem que esses, no entanto, resultassem na repetição exata da mesma cena. Sempre se apresentava algo de diferente, que podia ser uma discreta variação rítmica, ou a mudança brusca de uma postura corporal, ou mesmo uma alteração significativa na ordem de execução das ações. A atualização constante das mesmas atitudes em cena acabava por exibi-las tanto como semelhantes quanto estranhas, devido à comparação com a mesma situação apresentada anteriormente. Percebemos como os corpos dos atores respondiam a essa impermanência constante, sofrendo uma contaminação que alterava também os matizes da sua espacialidade corporal.

Fig. 73 – Improvisação com o “objeto-ação” e a espacialidade cênica. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Essa é uma das características fundamentais das figuras topológicas, que podem ser alongadas, dobradas, encolhidas e submetidas a processos infínitos de transformações sem que se tornem outras formas. Numa (con)vivência menos destacada entre o ser humano e o ambiente, os atuantes não consideravam somente as formas palpáveis; os vazios espaciais também faziam parte da composição do seu discurso. Potencializada pela atenção aberta e perscrutadora aos efeitos da espacialidade ambiente sobre a corporalidade, a porosidade característica do toro bidimensional se agregou à sensibilidade do corpo, tornando-o receptivo dinamicamente às reorganizações sofridas pelo espaço em torno de si.

Esse princípio de fluidez entre as espacialidades ganhou materialidade na constituição de uma escritura cênica, por meio do “objeto-partitura”. Com o enlaçamento dos dois toros bidimensionais, o “objeto-texto” e o “objeto-ação”, se criou esse objeto topológico híbrido, que veio a funcionar como mediador na articulação entre o ator e a sua espacialidade corporal. A inspiração para a criação do “objeto-partitura” vem da operação matemática da soma conexa de dois toros bidimensionais que resulta num bitoro. A partir do corte na superfície de um dos objetos (texto ou ação), executou-se a sua desdobra com a consequente redobra sobre o outro toro bidimensional, como a pinça de um caranguejo que se abre e se fecha sobre si mesma, quando abocanha algo. O enlace definitivo pela colagem das extremidades seccionadas formou o “objeto-partitura”, uma estrutura semelhante a dois halos enleados (ver Figura 74).

Fig. 74 – “Objeto-partitura”. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Durante a manipulação dessa estrutura, o diálogo entre o “objeto-texto” e o “objeto-ação” se dá pela proximidade física das suas superfícies. Contudo, a característica fundamental para a escritura cênica investigada aqui é que mesmo que cada elo mantenha aparentemente intacta a sua individualidade, a presença física do outro no seu campo espacial irradiado afeta a sua constituição. A vacuidade central do “objeto-texto” é atravessada pelos fluxos contínuos das ações, pausas, deslocamentos e focos do “objeto-ação”, enquanto o pelo vão central deste cruzam as palavras do texto shakespeariano do outro. Os espaços internos de ambos os objetos (texto e ação) vêm a ser o lugar das contaminações e mudanças na natureza do que até então se definia por ação ou texto dramático.

O rastro de um passado para os personagens que explique as suas ações no presente da peça desaparece, quando o texto shakespeariano é explorado dessa maneira. Como não havia a pretensão de se responder conclusivamente a pergunta “Quem é Hamlet?”, tanto o personagem-título quanto os demais acabaram sendo tratados como uma resposta temporária, isto é, não como personalidades definidas, mas sim como versões possíveis para as inúmeras possibilidades de caracterização. Isso se reverteu no delineamento de perfis inacabados e inesgotáveis, sem uma identidade fixa, mas com espaço suficiente para que tanto o ator quanto o público pudessem imaginar e recriar os caracteres incessantemente.

Fig. 75 – Improvisação com o “objeto-partitura”. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

De fato, ficava a cargo do espectador a construção dos imaginários e a possibilidade de reinvenção dos significados a partir dos deslocamentos perceptivos provocados pelo o que acontecia em cena. A estética cênica resultante acabou oscilando entre a ficção e a realidade, ao estar baseada mais na presença do ator do que na representação de personagens ficcionais (ver Figura 75), por conta da exibição da corporalidade em ação. Devido às caracterizações provisórias, senão precárias, a cada vez que o ator realiza a sua cena intermediada pelo “objeto-partitura”, o que esse modelo estrutural topológico o ensina é que justamente nos vazios, nesse espaço entre os corpos orgânicos e inorgânicos, que se dá o verdadeiro processo de criação. Dessa maneira, a dinâmica corporal necessita articular essa espacialidade na qual se estimulam os paralelismos, contaminações e cruzamentos entre as ações e o texto, observando-se as inesperadas junções e relações entre o movimento do corpo e da fala.

5.2.4 Paisagens Sonoras.

O trabalho com outra camada de percepção e significado justaposta à concretude espacial recaiu sobre a paisagem sonora, como forma de atribuir características que transformem o espaço geométrico em lugar, isto é, como contribuição de assinatura que reúna índices ambientais,

sociais, psicológicos, culturais etc.. Na paisagem sonora os sons, ruídos e músicas criam situações específicas de percepção que singularizam um espaço, revelando serem parte integrante de um determinado ambiente e, conseqüentemente, concorrentes junto a outros fatores para construção da noção de lugar. Segundo o próprio criador do conceito, R. Murray Schafer:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (SCHAFFER, 2001, p. 23).

O nosso interesse por esse campo de investigação é o estabelecimento de ambiências que joguem ludicamente com a arquitetura da sala e sirvam de estímulo à imaginação do ator. Para lidar com a paisagem sonora, os atuentes passaram por exercícios baseados tanto no conceito de “clariaudiência” de Murray Schafer quanto no de “escuta extraordinária” do sistema de *Viewpoints* de Anne Bogart. No caso desse último, Bogart define esse tipo de escuta como a capacidade de “ouvir com o corpo inteiro sem uma ideia preconcebida de resultado. Quando algo acontece no espaço, todos os presentes podem responder instantaneamente⁶⁰” (BOGART, 2005, p. 33) aos estímulos do ambiente cênico, por meio da intuição, prontidão e disponibilidade para a criação e para o jogo. Já a “clariaudiência” (audição clara) de Schafer se refere à sensibilidade auditiva ao som ambiental e “pode ser treinada [...] por meio de exercícios de *limpeza de ouvidos* (,) um programa sistemático para treinar os ouvidos a escutarem de maneira mais discriminada os sons” (SCHAFFER, 2001, p. 363-365).

Não nos restringimos exclusivamente à aplicação dos exercícios do Sistema de *Viewpoints*, calcados na “escuta extraordinária”, e nem nos indicados para a “limpeza dos ouvidos”. Como o nosso interesse era a predisposição dos atores a uma resposta psicofísica mais consistente ao espaço povoado por estímulos sonoros variados, a escolha dos exercícios acabou sendo pautada pelo nosso encaminhamento, sendo que os mesmos ainda sofreram adaptações, combinações e transformações que resultaram numa mixagem de seus respectivos campos conceituais.

⁶⁰ “(...) listening with the whole body without na idea of the result. When something happens in the room, everybody present can respond instantly...”

Um dos itens do processo de “limpeza dos ouvidos” de Schafer é a percepção do silêncio e da sua relação com a sonoridade, como um espaço de possibilidades sonoras e musicais, pois “mesmo quando cai depois de um som, (o silêncio) reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória [...] mesmo indistintamente, o silêncio soa” (SCHAFFER, 1991, p. 71). Propusemos aos atores que assumissem uma posição confortável, de preferência sentados, e que de olhos fechados procurassem perceber os ruídos presentes na sala (internos e externos) que, aparentemente, estava silenciosa. Na sequência, enquanto ainda estavam percebendo os sons de olhos fechados, cada um procurou produzir sons e ruídos (com o próprio corpo ou com algum objeto), numa tentativa coletiva de orquestrar uma espécie de paisagem sonora.

No treino com a “escuta extraordinária”, trabalhou-se com o estado de alerta e a atenção desperta para todos os tipos de eventos que ocorressem no ambiente – não apenas os sonoros –, e a reação quase que imediata a esses estímulos. Esse princípio foi aplicado em exercícios nos quais os atores precisavam estar atentos aos sons inesperados que desalojavam o silêncio, ou que chocassem com outros sons. Além da percepção aos estímulos sonoros, devia-se estar atento também aos impulsos psicofísicos do próprio corpo, procurando expressar ações que poderiam variar de uma reação instintiva a uma manipulação imaginária de algo.

Como princípio investigativo, a paisagem sonora viria a ser um instrumento para a constituição de uma espacialidade que fomentasse a criação de ações corporais por parte dos atores. A sala de ensaio foi então preparada para acomodar um sistema de difusão de sons formado por mídias eletrônicas de reprodução e alto-falantes, distribuídos nos quatro cantos do ambiente segundo uma espacialização sonora quadrifônica⁶¹ (ver Figura 76). Além do uso doméstico e com fins de entretenimento, a quadrifonia é um recurso bastante utilizado em concertos de “música acusmática”⁶².

⁶¹ Som quadrifônico, isto é, a utilização de quatro canais independentes de som, compõe-se de quatro alto-falantes colocados simetricamente ao redor do ouvinte. Este sistema cria o efeito de som *surround*, que expande a imagem da reprodução de uma dimensão (som monofônico ou estéreo-fônico) para duas ou três dimensões, permitindo um envolvimento mais completo e uma sensação sonora muito mais rica e realística.

⁶² O compositor francês François Bayle criou o termo “música acusmática” em 1974 para designar um tipo de música eletroacústica que só pode ser concebida em estúdio para posterior reprodução através de alto-falantes, e que exclui totalmente o intérprete como elemento presente.

Fig. 76 – Sistema de difusão sonora quadrifônica. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Diferente das apresentações musicais tradicionais, a “música acusmática” não utiliza intérpretes para a execução de suas obras, que é veiculada por meio de alto-falantes (ver Figura 77), o que ocasiona uma separação do som do seu contexto geracional. Desprovidos de identidade causal, esses sons adquirem um papel estimulante para a imaginação do ouvinte, provocando livres associações em imagens mentais para os eventos sonoros. Sons de diferentes naturezas (sintetizados ou captados) tais como vozes, ruídos, ambiências, sonoridades, compõem um discurso musical que evoca na psique do ouvinte tanto identificações com o mundo real quanto com contexto abstrato e onírico. Aqui, o ouvinte se torna um espectador estático e passivo diante do movimento sonoro que povoa o espaço de apresentação teatral.

Os princípios que regem o conceito da “acusmática”, e que permeiam esse tipo de experiência auditiva, são muito significativos para os objetivos a serem alcançados nessa fase do processo de criação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3*. A nossa proposição parte da abordagem do conceito pelo compositor Pierre Schaeffer, na década de 1960, e se refere a percepção de sons que estão dissociados da fonte original que os produziram. Como as nossas percepções visual e sonora estão intimamente ligadas, nos acostumamos a nos relacionar metonimicamente com os sons, tomando, por exemplo, o ruído da freada de um carro pelo objeto que a provocou.

Fig. 77 – *The Hydra Loudspeaker Orchestra*, em <http://www.tutschku.com>

Contudo, segundo Schaeffer, com o desenvolvimento desde o fim do século XIX dos equipamentos de escuta, tais como o fonógrafo, o gramofone, o rádio etc., a relação do ouvinte com as fontes sonoras presentes em seu ambiente se transformou significativamente: esses aparelhos possibilitaram uma gigantesca versatilidade na manipulação e produção de sons, permitindo isolar a manifestação acústica da fonte que a gerou. Schaeffer compara esse som que perde a sua referencialidade aos objetos que enxergamos ao nosso redor, que só se dão ao nosso olhar pela refração da luz sobre os mesmos, ou seja, sendo apenas um eco da fonte luminosa.

Esse raciocínio o leva a concluir que o que ouvimos por meio das vibrações mecânicas das membranas dos alto-falantes não é mais a pessoa que fala ou o objeto que produz a vibração acústica propriamente dita, mas sim um “objeto sonoro [...] o próprio som, considerado em sua natureza sonora e não como objeto material (instrumento ou qualquer dispositivo) do qual provém” (SCHAEFFER, 1996, p.23). Embora na prática seja absolutamente impossível perder-se por completo a referencialidade do objeto sonoro, este “deve ser considerado basicamente como uma formação sonora fenomenológica, independente de suas qualidades de referência como evento sonoro” (SCHAFER, 2001, p. 366), que o vinculariam ao lugar e ao momento ao qual foi produzido.

Os atores foram convidados a realizar uma caminhada pela área vazia e silenciosa delimitada pelos alto-falantes, procurando manter uma “escuta aberta” (sensíveis às sensações captadas por todos os sentidos e não somente à audição) e dando livre curso às respostas

psicofísicas. Inesperadamente, ressoava pelo ambiente a gravação de uma paisagem sonora, constituída de sons, silêncios, músicas, locuções, ruídos ambientais e efeitos sonoros, que se replicava em vários pontos do espaço ao passar de um alto-falante para outro. Uma série de eventos sonoros, ocorrendo dinamicamente no espaço, criava uma espécie de “arena sonora” em torno dos atores, proporcionando nesses uma transformação nas suas percepções espaciais.

Em qualquer mirada que lancemos a um espaço, hierarquizamos os elementos presentes em posições relativas a um fundo. E ainda que estejam em movimento, o olho funciona como o obturador de uma câmera fotográfica, isolando quadros estáticos e organizando as informações do ambiente numa relação de figura/fundo. A audição nos põe numa outra relação com o espaço, pois o som nos coloca no centro de uma espacialidade repleta de movimento, energia, simultaneidade e transformação. Enquanto a nossa orientação visual nos leva a fixar os vazios espaciais nos quais é possível planejar nossos movimentos, as vibrações sonoras nos indicam que mesmo a solidez e a segurança dos nossos corpos podem ser atravessadas por ondas que tornam todo o espaço dinâmico. Sobre essas relações, Henri Lefebvre ainda nos observa que:

A audição desempenha um papel decisivo na lateralização do espaço percebido. Escuta-se o espaço tanto quanto se o vê, e se o entende antes que ele se revele ao olhar. As percepções dos ouvidos não coincidem. Essa diferença alerta a criança e fornece as mensagens da densidade, do volume físico que ela recebe. A audição é, portanto, mediadora entre o corpo espacial e a localização dos corpos externos. O espaço orgânico [...] é, inicialmente, entendido (escutado) e atuado (pelos gestos e deslocamentos físicos)⁶³ (LEFEBVRE, 1991, p. 199-200).

A conjugação equilibrada desses dois sentidos nos capacita a uma apreensão mais acurada do ambiente, e fisiologicamente somos projetados para que todos os sentidos concorram para uma percepção mais completa do meio em que estamos inseridos. Contudo, vivemos numa cultura dominada pelo sentido da visão, que nos obriga a desenvolver muito mais um raciocínio que procura apreender, classificar, ordenar e circunscrever as experiências sensoriais, o que causa, por exemplo, em muitas situações, uma subserviência dos sons captados pelos ouvidos às

⁶³ “(...) the hearing plays a decisive role in the lateralization of perceived space. Space is listened for, in fact, as much as seen, and heard before it comes into view. The perceptions of one ear differ from those of the other. This difference puts the child on alert, and lends volume and physical density to the messages it receives. The hearing thus plays a mediating role between the spatial body and the localization of bodies outside it. The organic space (...) it is first of all heard (listened to) and enacted (through physical gestures and movements)”.

imagens as quais eles estariam associados. Tomamos com frequência o som pelo objeto que por ventura o produziu: a sirene pela ambulância, a gargalhada pela pessoa, o rugido pelo animal etc..

Na experimentação com os atores era desejado que as imagens mentais e sensações físicas disparadas pelos estímulos sonoros pudessem ganhar expressividade por meio de ações executadas no espaço. Contudo, ao se deslocarem no interior da “arena sonora”, não era somente o canal de percepção auditiva que proporcionava esses estímulos; todos os outros sentidos entravam em ação (ver Figura 78). A visão dos outros corpos se movimentando pelo espaço, o contato da pele com os obstáculos do terreno, as variações da temperatura corporal e outras reações físicas conduziam o envolvimento total do corpo nessa experiência para além de uma fruição apenas sonora.

Fig. 78 – Improvisação a partir de paisagens sonoras. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Outro detalhe se refere à condição de frouxidão sígnica em que se encontram os eventos sonoros à deriva pelo espaço, muito mais livres das associações aos seus contextos de origem e com uma maior susceptibilidade metafórica. As paisagens sonoras veiculadas são constituídas de fragmentos sonoros que carregam algumas informações sobre a fonte que os produziu, mas também se abrem como indeterminação e incompletude para a hibridização a outros eventos. O grau de contaminação e hibridização dos fragmentos acústicos entre si ocasiona um fluxo contínuo de transformação de significados, o que dificulta muito aos atores manterem-se por muito tempo numa mesma ação ou desenvolver uma linearidade narrativa. O que se preza aqui é a atenção à conexão entre os aspectos espaciais e as respostas psicofísicas, tentando minimizar o julgamento crítico sobre ações ou condutas.

O intuito é promover uma relação corporal com o espaço que encare este como fluxo, como dinâmica, como possibilidade de ação e movimento. Assim como os sons, os corpos também se movem espacialmente, o que permite aos atuentes o poder de decisão sobre o que ouvir ou não com mais acuidade, de qual fonte sonora se aproximar ou se distanciar, e dessa maneira criar a sua própria relação espacial com os sons. Dinamizar o binômio percepção/ação no ator se torna o objetivo principal de se constituir uma espacialidade na qual a mobilidade daquele que percebe altera o próprio ambiente, revertendo também na alteração do movimento corporal.

5.2.5. A Encenação ou um Fluxo Constante de Dobras de Espacialidades.

A encenação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3*, com vistas à realização de um encontro com uma plateia numa situação de demonstração de processo cênico, envolveu a necessidade de organizar os materiais desenvolvidos nos laboratórios de criação numa síntese compositiva, com habilidade suficiente para construir significados na imaginação do espectador. As escrituras cênicas de cada ator – geradas nas investigações com o “objeto-partitura” –, as paisagens sonoras e a cenografia tratada como dispositivo cênico eram os elementos a serem tecidos conjuntamente para se criar a peça. A esses três materiais principais foram agregados alguns outros, tais como figurino, objetos de cena, iluminação etc., de acordo com as demandas que surgiram no processo de montagem. Isso exigiu, conseqüentemente, a readequação das escrituras cênicas concebidas por cada ator.

A ideia central pela qual nos pautávamos era a construção de um resultado estético a partir do processo do mascaramento espacial, ou seja, que a espacialidade corporal do ator fosse o epicentro da encenação. Nossa intenção era que o trabalho de composição com os materiais se estruturasse como um sistema cênico que procura operar signos abertos e cambiantes. Numa estrutura dessa natureza – um emaranhado de relações no qual todos os pontos dialogam entre si, e que também pode ser chamada de rizomática segundo Guattari (2006) – diluem-se as posições hierarquicamente demarcadas e perdem-se as noções de emissor e receptor: a existência desse tipo de organização depende de todos os nós, de todos os pontos de contato da rede.

Contudo, não se trata de prescindir do material textual, mas de se ultrapassar o modelo textocêntrico de organização dos elementos do espetáculo. Dentro dessa visão, há uma liberdade de escolha dos princípios que virão a nortear tanto a relação entre os signos quanto a regulação das linhas de força que atravessam a representação teatral, que podem ser provenientes tanto das imagens cênicas quanto das ações codificadas dos atores. Dessa maneira, foi realizada uma adaptação da primeira metade do texto da peça *Hamlet* de W. Shakespeare. Como resultado, *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* foi apresentado o formato de peça constituída por dois blocos de cenas com um *intermezzo* entre eles.

No primeiro apresentamos um quadro que se desenvolvia como uma paisagem, composta por um desenrolar de cenas isoladas e movimentações corais, representativa do funeral do rei Hamlet. Durante todo o seu transcurso, uma paisagem sonora permeava as execuções silenciosas das partituras dos atores, com ruídos da natureza, sons noturnos e locuções de fragmentos do texto shakespeariano que periodicamente emergiam entre os sons naturais como ecos ou sussurros. A ausência de falas emitidas pelos atores era quebrada no *intermezzo*, que desmanchava a atmosfera fantasmática do primeiro bloco para instaurar uma situação metateatral, na qual os atores envergavam as suas próprias personas atorais pra se comunicar diretamente com a plateia.

No segundo e último bloco eram apresentadas cenas de contracenação entre os atuentes, com a interação por intermédio das falas dos personagens, criando-se uma imagem de aparentemente concatenação de ideias por meio de diálogos. Contudo, o que havia de mais concreto era, na verdade, a presença cênica de cada ator, motivada por sua “atitude atencional” que sustentava o seu mascaramento. Esse estado era o que lhe possibilitava perceber o espaço em torno de si como repleto de fenômenos que requisitavam a todo o instante as suas ações.

O eixo organizador da encenação foi o encadeamento partes autônomas e independentes, tais como partituras, paisagens sonoras, cenas, projeções etc., em busca da fomentação de uma espacialidade que opera incessantemente a dissolução dos limites fronteiriços entre esses elementos da composição, criando uma zona intermediária na qual se dão as trocas e contaminações dos diferentes conteúdos. A base para a reflexão desse tipo de montagem conflitante como geradora de significados é o mascaramento espacial, que investe o ator das competências necessárias para isolar eventos e remontá-los em novas relações com os outros elementos compositivos. São justamente os estados da máscara que tornam o atuante hábil o

suficiente para executar tais operações em tempo presente, a vista do espectador, tornando esse cúmplice das transformações que provoca na cena.

O potencial criativo da montagem reside nesse espaço de trocas entre os agentes envolvidos, que passam a ser co-autores da obra cênica, pois estamos nos referindo a uma semiotização independente de um sistema prévio de significação que o espetáculo tenha disposto antecipadamente. O foco aqui recai tanto sobre a construção quanto a organização de signos cênicos, ou seja, na composição e estruturação do discurso que o ator deseja emitir a ser percebido pelo espectador. O intuito é sensibilizar o espectador para que esse seja capaz de articular os seus próprios significados a partir desses dados intencionais de comunicação, para que possa trilhar a mesma estrada criativa do atuante para a construção das imagens cênicas.

Algumas concepções e ideias modelares acerca da espacialidade engendrada por Robert Wilson suas encenações nos serviram como parâmetro estético, com o intuito de materializar o pensamento sobre esse tipo de montagem cênica que configura um alicerce adequado à sustentação do mascaramento espacial. Nos seus trabalhos dos últimos anos, Wilson explora o efeito da desmaterialização das coordenadas referenciais do espaço cênico, com o uso de avançadas técnicas de iluminação que permitem compartimentar e fragmentar as áreas do palco. Essa concepção de espacialidade se estabelece por meio de extensões iluminadas que delimitam faixas paralelas ao prosscênio, ou seja, sem a habitual convergência frontal de linhas perspectivas a um ponto de fuga. A utilização de um ciclorama no fundo da caixa cênica proporciona um plano neutro sobre o qual se destacam os corpos dos atores e os objetos, que passam a serem percebidos pelo público como imagem, sem obrigatoriamente acontecer qualquer tipo de projeção fílmica em cena (ver Figura 77).

Não há hierarquia espacial entre elementos cenográficos e pessoas, ou um senso de proporção e harmonia perspectica. Livres de qualquer ligação entre si, as áreas iluminadas se avizinham de forma justaposta, isoladas e independentes entre si, e sem criar uma totalidade espacial homogênea. Contudo, dependendo da organização perceptiva do espectador, o paralelismo desses corredores de luz é visto como camadas em profundidade ou como superfície pictórica. Wilson habilmente dispõe essas faixas numa relação de proximidade que cria uma comunicação sutil entre elas, que acaba por afetar o seu fluxo dinâmico sem haja uma interferência concreta de uma na outra que cause interrupções ou lacunas.

Fig. 79 – Robert Wilson: *Quartett* (2006), em <http://marceloadams.blogspot.com.br>

Para o primeiro bloco de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* assumimos essa forma de espacializar os elementos em secções independentes do tablado cênico, sem, no entanto, demarcar pela iluminação os recortes espaciais. Trabalhando com a divisão do palco antigo – prosccênio, cena e posccênio – os eventos foram distribuídos nessas áreas, desenvolvendo as suas ações previstas com independência entre si. Todavia, como corpos celestes que sofrem interações por intermédio dos seus campos gravitacionais, as porções espaciais, mesmo tendo uma atividade que lhe é peculiar, influenciavam-se mutuamente por meio da sua presença irradiadora. A flexibilidade com que os atores executavam as suas partituras cênicas ocasionava coincidências e disjunções entre os movimentos, ainda que não houvesse uma relação de proximidade física entre eles, compondo uma imagem geral para o espectador como um mundo de sonhos, repleto de saltos inesperados, pausas, lacunas, sobreposições e repetições (ver Figura 78).

Nas sincronias e desencaixes entre as dinâmicas, os limites que separavam virtualmente essas áreas se desfaziam e apontavam para as possíveis trocas e contaminações dos conteúdos de cada uma. Tanto no nosso quadro de abertura quanto na espacialidade cênica de Robert Wilson, essas fronteiras, devido a sua permeabilidade, se comportam como as bordas de um toro plano, que sem fixar limites indicam possíveis trânsitos, fluxos, recombinações, saltos, mudanças de sentido etc.. Sendo assim, as operações topológicas – tais como expandir, encolher, torcer, dobrar, separar, aproximar, dividir, unir – estão potencialmente indicadas pela maleabilidade das faixas ou secções, que mesmo que consintam sofrer tais deformações, estruturalmente se mantêm inalteradas.

Fig. 80 – *(Um) Hamlet – Experimento n. 3*: primeiro bloco. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojucan Pereira.

Uma imagem descrita por Gilles Deleuze no livro *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, vem a ser um exemplo referencial quanto à maneira pela qual esses elementos empregados na encenação tendem a se comportar. Como um espaço cênico que opera segundo um fluxo contínuo de dobras espacialidades:

O meio exterior não é certamente um vivente, mas é um lago ou um tanque, isto é, um viveiro de peixes. A invocação do lago ou do tanque ganha aqui um novo sentido, pois o tanque [...] remete não as ondulações elásticas que o percorrem como dobras inorgânicas, mas aos peixes que o povoam como dobras orgânicas. No próprio vivente, os meios interiores que ele contém são outros tantos viveiros cheios de peixes: um “reboiço”. As dobras inorgânicas dos meios passam entre duas dobras orgânicas [...]: nem tudo é peixe, mas há peixes por toda parte... Não há universalidade, mas ubiquidade do vivente (DELEUZE, 2012, p. 24).

Uma das consequências de dispor dos elementos em cena dessa maneira é o caráter fluido e processual que a espacialidade adquire, já que há um livre intercâmbio entre significantes e significados, numa evocação constante de imagens provocadas pelo acaso e pelo onírico. Essa estrutura que des-hierarquiza e torna os signos cênicos cambiantes tende a se desenvolver no espaço de forma autônoma, nas correspondências e nos pontos de contato, passando a dar mais relevância à dimensão visual da cena. Sobretudo, são as leituras e interpretações do espectador, e as interações entre os atores que realizam as dobras orgânicas e inorgânicas que promovem os atravessamentos dos conteúdos e a constituição de sentidos conflitantes ou harmoniosos.

A metateatralidade do interlúdio entre os blocos de cenas de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* era resultado de algumas alterações formais com relação ao quadro de abertura, porém esse

princípio de espaços de natureza divergentes que se dobram sobre os outros e se contaminam permaneceu. Ao contrário da gestualidade silenciosa desenhada por uma partitura precisa de ações, os atores agora se dirigem diretamente à plateia, alternando a sua expressividade entre ações corporais aparentemente cotidianas e uma fisicalidade mais teatral e artificializada. Ocupando todo o poscênio, uma tela exibia uma projeção fílmica que reforçava o jogo metateatral, com *flashes* cinematográficos de vários atores no exercício dramático de envergar o personagem Hamlet.

A sobreposição da dinâmica concreta dos corpos dos atuantes sobre as imagens em movimento ao fundo do palco contribuía para que os sentidos concernentes a cada um dos universos (real e virtual) se imiscuíssem. Durante o transcorrer da cena, a atenção do ator estava direcionada para as possibilidades de diálogo entre a sua gestualidade e a do simulacro na imagem fílmica, numa tentativa de capturar a efígie do personagem que veste o outro ator, a bem dizer, o seu duplo espelhado na tela. A percepção do atuante necessita também se replicar, para que esse esteja atento aos efeitos que o processo de apropriação do espaço ocupado pelas imagens tem sobre o espectador, ou seja, qual é a medida que ele deve operar os contrapontos, os paralelismos, as disjunções e os cruzamentos entre a sua gestualidade e a do seu parceiro cinematográfico (ver Figura 81).

Fig. 81 – (Um) Hamlet – Experimento n. 3: intermezzo. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

A administração dessa dinâmica se faz nos interstícios entre os marcos codificados da sua partitura cênica, lhe dando condições de criar livremente à sua performance no tempo presente do espectador. O ator acaba por materializar no seu corpo, para o espectador, a ideia de que esse pode conter todas as interpretações possíveis de Hamlet. Como uma superfície especular que

reflete e concentra na sua diminuta planimetria todo o espaço ao redor, a corporalidade do atuante atrai e converge para si o fluxo de imagens que se desenrolam à sua retaguarda. Mas, também é possível que a plateia opere em sua imaginação ilações e deduções por meio da fisicalidade do ator, que a ajude a reconstruir o universo em que os fragmentos fílmicos projetados se referem.

A tela promove o emolduramento da figura do ator que, enquadrado pelos fotogramas em movimento ao fundo, se desprende de sua natureza humana e é ressaltado em sua perceptibilidade, sendo alçado à mesma dimensão icônica dos grandes atores shakespearianos evocados pelas imagens. As formas teatral e pictórica acabam por se contaminarem, o que vem a ser fundamental nesse tipo de composição, isto é, que aconteça uma oscilação entre ação dramática e situação espacial, resultando num tipo de estrutura marcada pela transformação e geração de significados em virtude das interações entre elementos distintos.

Fig. 82 – Robert Wilson: *Voom Portraits* (2007), em <http://www.justjared.com>

Como reflexão sobre essa escritura cênica que se dá ao olhar, observamos durante o processo de criação de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3*, especificamente um trabalho de Robert Wilson realizado fora do âmbito das artes cênicas. A série de vídeo-retratos intitulada *Voom Portraits*, na qual Wilson oferece à contemplação uma abordagem cinematográfica de um ícone ou um vulto histórico, colocando em seu lugar para retratá-lo uma personalidade famosa da atualidade. Tendo como suporte telas de plasma de alta definição, as imagens exibem figuras solitárias em um cenário fixo, acompanhadas por uma trilha sonora e apresentando movimentos extremamente lentos que se repetem em rotinas cíclicas (ver Figura 82). Ao se apropriar do

tempo e espaço da linguagem videográfica para elaborar os seus retratos, o que Wilson acaba criando são verdadeiros quadros-vivos, cujas imagens se transformam lentamente diante dos olhos do observador.

Os monitores de TV dos *Voom Portraits* têm a possibilidade de serem manejados como uma espécie de teatro portátil, que pode ser transportado para qualquer ambiente e ganhar independência do penumbroso espaço sagrado do teatro, para habitar o mundo entre os transeuntes. De fato, apesar do tipo de suporte utilizado, esse trabalho exprime muito sobre a estética teatral de Wilson, principalmente no que diz respeito à quebra de paradigmas das linguagens artísticas. O espaço recortado da tela tende a enquadramentos em planos médios ou *close-ups*, o que é muito diferente do que se faz tradicionalmente no teatro, que geralmente requer distância para a apreciação das imagens cênicas, como se estivéssemos diante de uma paisagem (ou de um plano geral). Porém, como Wilson mesmo declara, a sua abordagem conceitual da espacialidade cênica aponta noutra direção: “Eu quebrei essas regras no teatro e no vídeo, e passei a trabalhar espacialmente com as três formas artísticas tradicionais: retrato, natureza-morta e paisagem” (WILSON, 2012, p. 35):

Os vídeo-retratos podem ser vistos nas três formas tradicionais em que os artistas constroem o espaço. Se eu colocar minha mão na frente de meu rosto, posso dizer que é um retrato. Se vejo minha mão a distancia, posso dizer que é parte de uma natureza morta, e se a vejo do outro lado da rua, posso dizer que é parte do cenário (WILSON *In* Catálogo *Voom Portraits*, 2009, grifo do autor).

Nas artes visuais, gêneros como retrato, paisagem e natureza-morta estão tradicionalmente relacionados ao termo “pintura de gênero”, que faz referência às representações pictóricas da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos. Na arte contemporânea, a utilização de outros suportes que não a tela, tais como o corpo, a arquitetura, a fotografia, o vídeo e as mídias digitais mudaram o sentido desses gêneros, que passaram a retratar muito mais um momento de suspensão da vida, que recorda ao espectador o transitório do tempo. Os artistas retratam cenas da vida cotidiana nas quais os personagens parecem ter sido paralisados no instante em que realizavam as suas ações comuns e rotineiras, em dramáticas imagens pictóricas ou esculturas hiper-realistas.

Quando Wilson concebe a cena como uma “pintura tridimensional faz com que as coisas funcionem como natureza-morta e os atores como retratos de corpo inteiro em movimento”

(LEHMANN, 2007, p. 133). A divisão e os enquadramentos do espaço cênico levam a plateia a construir um gênero ou outro, o que pode ser feito tanto pelo controle sobre a iluminação quanto pela escolha perceptiva do espectador, ou seja, o isolamento de um objeto configura um retrato, mas ao se considerar as distâncias espaciais deste objeto com relação aos outros elementos temos como resultado uma natureza-morta. E ao tomarmos todo o espectro da composição cênica à nossa frente estamos diante de uma paisagem em contínua transformação.

Muitas vezes, nas suas peças teatrais, o que se vê são atores e objetos que não apresentam movimentos externos grandiosos, permanecendo muito tempo parados ou em movimentos muito lentos para serem muito mais contemplados do que interpretados. Essa dinâmica de movimento, de decomposição do tempo, de trabalhar o ritmo lento ao contrário de acelerá-lo exige dos corpos em cena um rigor para lidar com a visibilidade quase que escultural dos gestos, o que leva os atores a terem de pensar sobre si mesmos como figuras responsáveis por causar um efeito de maravilhamento sobre aqueles que os observam.

No segundo bloco de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* as operações de atravessamentos de conteúdos ganharam complexidade. Mantendo independentes as linhas de ações codificadas de cada ator, a busca era pela contracenação sob a aparente forma dialógica, apoiada pela constante relação de proximidade entre os corpos. Num isolamento de campo semelhante a espacialidade do retrato, o objetivo era conjugar a concentração e o envolvimento na execução de uma ação, com o domínio e a competência necessária tanto ao desenho dos movimentos quanto a sua disposição no espaço. A prontidão das duplas de atores que contracenavam com a manutenção da permeabilidade das suas sequências codificadas, propiciava um fluxo incessante de ações sinérgicas, tendo como consequência um movimento permanente de partituras cênicas que se dobravam e desdobravam uma sobre a outra (ver Figura 83).

Nas cenas, os índices de caracterização indicativos dos personagens do drama shakespeariano foram mantidos, contribuindo ainda mais para se criar um efeito visual sobre o público, pois se há falas e ações em intercâmbio entre indivíduos, a primeira vista está acontecendo um diálogo de verdade. Mesmo na ausência da fábula, na falta de atribuição de sentido pelo texto, já existia um contrato, um compromisso do espectador em enxergar o teatro, em operar os signos, em semiotizar as ações que não apenas se ligavam ao corpo dos atores, mas, a partir desses, também ao espaço.

Fig. 83 – *(Um) Hamlet – Experimento n. 3*: segundo bloco. Laboratórios de criação (2013-2014). Foto: Ipojuca Pereira.

Atuantes e espectadores, atravessados pelos estímulos presentes no ambiente em que estavam imersos, passaram a estabelecer uma condição relacional imprevisível, na qual cada um criava a sua própria leitura do que lhe era apresentado. Esse laço era valorizado por meio da noção de teatralidade, que está relacionada com a instalação de uma alteridade no ato daquele que contempla e daquele que expressa, tornando-a condição incontornável e inegociável da comunicação do discurso cênico. A relativização do processo de construção espetacular levava tanto os atores quanto o público a desenvolverem uma liberdade artística: sensíveis às tensões entre as formas e com a possibilidade de inventarem as suas próprias interpretações a partir do que percebiam.

Transmitindo a impressão geral de um improviso coordenado entre os atuantes, esse segundo e último bloco de *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* encerrou a investigação junto ao espectador do uso do mascaramento espacial numa situação de encenação dramática. Ao se refletir sobre a relação do público com os mecanismos desse tipo encenação – que de alguma maneira objetiva uma seleção de estímulos de diferentes naturezas em função da organização espacial –, colocamos em debate tanto as atitudes quanto os procedimentos artísticos de tratar os materiais cênicos como signos abertos a muitos significados, e até mesmo autorreferentes. Aqui ainda se narra, mas cada vez de forma menos determinada e linear, já que há uma semelhança muito grande com a ideia de montagem cinematográfica, pois as imagens constituem o substrato básico dessas operações que envolvem a exibição das cenas como simplesmente objetos a serem olhados.

Retoma-se, dessa maneira, um dos princípios essenciais do teatro, como o local onde, independente da forma ou função dos eventos cênicos, o espectador pode vê-los e dar-lhes sentido em sua imaginação. Não podemos deixar também de observar o quanto estão aglutinados em *(Um) Hamlet – Experimento n. 3* uma série de proposições, que levaram os atores a trabalharem com a própria espacialidade corporal da mesma forma como quando envergaram diferentes tipos de máscaras nos laboratórios de criação. O diferencial foi a possibilidade de se lidar com o aparato psicofísico como epicentro do processo de composição. Valendo-se da corporalidade para a composição de partituras cênicas, a montagem foi explorada como base de um pensamento para a atuação, na qual os significados endereçados ao espectador só se fazem presentes quando os fragmentos isolados são articulados por meio da sequência codificada pelo ator.

6. Conclusão

De certo que o espaço é uma das condições necessárias ao acontecimento do fenômeno teatral, quanto a isso não há a menor dúvida. O ambiente cênico não só tem a função de ser continente de linguagens distintas, mas também de criar uma totalidade, quando imprime a sua ação unificadora e obtém como resultado um corpus artístico homogêneo e coerente a ser comunicado ao espectador. O tipo de espacialização sofrida pelos signos cênicos se torna dessa maneira determinante para a configuração de um espetáculo. A proposta aqui apresentada como pesquisa caminhou numa outra direção, uma investigação voltada para o escopo de trabalho do ator que aborda o espaço cênico não como cenografia, mas como um dispositivo para os seus processos de criação. Consequentemente, essa busca não teve início com a encenação de um texto dramático, mas sim com a partitura cênica do ator.

Na contemporaneidade, as artes cênicas buscam novas formas de organização e representação dos seus fatores constitutivos, o tempo e o espaço, em resposta às mudanças que caracterizam a época atual, tais como a proliferação dos lugares virtuais, a aceleração dos ritmos vitais, a fragmentação das narrativas e a polifonia dos discursos, o esvanecimento dos sentidos e a indeterminação dos significados. A lista pode vir a ser extensa devido às transformações incessantes que nos surpreendem a cada dia com novas questões, que obrigam o teatro a promover outras formas de lidar com o campo de percepção do espectador – expresso na espacialização dos signos cênicos –, e com as técnicas e procedimentos de criação para os artistas envolvidos em seus processos. De uma maneira geral, as grandes linhas de pesquisa teatral vêm desenvolvendo diferentes metodologias para o alargamento das fronteiras do teatro contemporâneo.

Observamos nos nossos estudos que é da coexistência entre materiais de naturezas tão diversas, que são o ator e o espaço cênico, que se funda a centelha do que será comunicado ao espectador. Percebemos como a partir tanto da fisicalidade desses materiais quanto de seus fluxos de troca é possível conformar uma dramaturgia que pode ser compreendida como relações entre sistemas significantes de naturezas diversas, que promovem um dinamismo nas funções sîgnicas. Nossas investigações conduziram nosso eixo de reflexão para a abordagem da escritura cênica – para essa zona na qual se produzem processos de significação que constituem o próprio fenômeno da cena –, contribuindo também para a expansão da noção de espaço, no sentido de

este não ser visto apenas como meio material para também ser considerado como organizador dos signos.

Assim como apontaram para inovações nos procedimentos de escritura cênica, as condições investigativas que nos propusemos exigiram outras abordagens para o trabalho dos atuentes. Nesse aspecto, o corpo vivo foi circunscrito mais e mais à sua materialidade, assemelhando-se aos elementos da cena em busca de equivalências formais. Assim, como o uso da máscara tradicional leva o ator ao campo da alteridade, as projeções do espaço cênico sobre o corpo do ator instauraram outra ideia acerca do mascaramento, como uma ferramenta de trabalho ativa nas mãos do artista. Nas investigações que propusemos, envolvendo o trabalho do atuante, a vivência e a experimentação do espaço como um caminho para esse tipo de investigação, estabelecemos alguns parâmetros e procedimentos que no seu conjunto afirmam a possibilidade do ator empregar a própria espacialidade corporal como ponto fulcral para as suas criações cênicas.

Concluímos que do jogo entre as espacialidades orgânica e não-orgânica é que se fundam os projetos de encenação, que oscilam entre a primazia de uma natureza sobre a outra, e algumas vezes buscam um equilíbrio entre essas duas potências. Num desses lados para onde pende a balança, sobretudo numa estética realista/naturalista, a espacialidade orgânica do ator está a serviço do personagem, estimulada pelas motivações internas do atuante que delineiam as formas condizentes com o simulacro a ser representado. Apenas após essa etapa é que se estrutura o diálogo com a espacialidade não-orgânica, normalmente presentificada por um cenário, que nesse caso ganha matizes de realidade e natureza quando é submetido ao atuante.

Já no caso do processo de criação denominado de mascaramento espacial, propusemos ao ator um percurso mediado por uma série progressiva de diversos tipos de laboratórios práticos, para que esse desenvolvesse o raciocínio necessário para lidar com o seu aparato psicofísico como uma variante do espaço. O processo repercutiu numa conscientização de que o espaço não é um vazio a ser ocupado pelo corpo, como se fosse um invólucro que pré-existe às dinâmicas corporais que o ocuparão. E também se opôs à ideia do espaço como uma presença que isola e separa os corpos, como se fosse constituído de um material de natureza diferente do organismo do ator, e que por conta disso lhe serve como parâmetro para estabelecer o limite entre a sua corporalidade e a dos outros elementos que o cercam.

Para o mascaramento espacial o espaço não é de natureza diversa do corpo, e tampouco é a ausência de matéria impenetrável que permite ao ator se deslocar pelo ambiente. Desde a sensibilização mais elementar realizada com a máscara neutra, até a manipulação de complexas estruturas cinéticas, alcançamos para o atuante um estado perceptivo que o fez se conscientizar que a sensação espacial é criada pela dinâmica de seu próprio corpo. Nos experimentos tratamos de investigar a espacialidade emanada, tanto do corpo quanto das materialidades cênicas, como afetos e campos de forças manifestos, ou também como desdobramentos mais sutis da matéria densa. Sem distinção entre as naturezas diversas – orgânica e não-orgânica –, apenas como um meio (espaço) repleto de variações de texturas e densidades que configuram os elementos como intensidades de presença.

Com o emprego das máscaras dinâmicas, dos planos-máscaras, das estruturas cinéticas e espaciais, claramente observamos nos laboratórios de criação como essas intensidades, que se espraíavam tanto dos entes orgânicos quanto inorgânicos, se faziam presentes ao serem dinamizadas – sobretudo pelos corpos dos atores – por meio da articulação espaço-temporal conferida pelo movimento. Mesmo envergando a partitura codificada no lugar de um objeto como mascaramento, permanece nas atitudes e na prontidão das respostas físicas dos atores a consciência de que por meio da ação corporal é que se anima e ativa o espaço. Diante de alguns questionamentos relacionados à transição dessas competências adquiridas para outra etapa das investigações, apresentou-se outro nó a ser desfeito, o encaminhamento da resposta psicofísica para a constituição da narrativa cênica.

Partindo-se da performatividade desenvolvida nos laboratórios de criação, que surge da relação entre ação e espacialidade, foram desenvolvidos alguns experimentos cênicos, com o propósito de serem abertos à apreciação pública, nos quais foi possível refletir sobre o trabalho do ator, sua técnica e sua posição nas operações criativas de uma encenação teatral. Desdobraram-se então as demonstrações teatrais denominadas de *(Um) Hamlet*, nas quais foi proposto um trabalho com alguns trechos do texto da peça *Hamlet* de William Shakespeare, tendo como questão investigativa a busca por uma qualidade interpretativa que fosse fruto do trabalho com alguns conceitos ligados ao espaço. No processo, a partir do mascaramento espacial, a abordagem inicial pela forma direcionou o foco de criação para as possibilidades plásticas não somente do corpo, mas também para a espacialização do material textual.

O princípio geral que norteou o trabalho foi a “especialização do texto” por meio da flexibilização de conteúdos e inserção de vazios, para que outros fluxos de entendimento pudessem encontrar encaixes numa estrutura dramática repleta de concavidades. Da necessidade de um foco que realizasse tanto a ancoragem externa da totalidade psicofísica do ator, quanto sustentasse na sua espacialidade corporal a permeabilidade a todos os elementos cênicos, inclusive ao material textual, optamos dentre todos os mascaramentos experimentados até então pela partitura cênica. O que nos levou a essa escolha foi a possibilidade da partitura operar tanto na exploração do aparato psicofísico do ator quanto na condição de escritura cênica.

A orientação principal da abordagem da partitura como mascaramento foi habitar o intervalo entre uma ação e outra. Todas as variações expressivas seriam geradas, sobretudo nesses interstícios, justamente nesses pontos de emaranhamentos, cruzamentos, confluências e transformações que a partitura se proporia à abertura do ser do ator ao mundo, propiciando o terreno necessário às conexões. O objetivo era vivenciar no corpo esse “entre” as posições definidas na partitura como um lugar de relações possíveis, para que a corporalidade não fosse somente um instrumento para experimentar esse espaço intervalar, mas ela própria se tornasse um lugar de confluências.

É justamente esse pormenor que faz a partitura se converter num mascaramento, pois ela passa a operar sobre o ator os mesmos estados da máscara (objeto, orgânico, animal e racional). É na vivência de se habitar um sequenciamento dessa maneira que se manifesta a atenção, prontidão e disponibilidade para agir (e ser levado a agir) na relação momento a momento com o espaço. Somente a escuta ao jogo de forças ativas e reativas é que pode alterar o sentido das trajetórias, direções, ritmos, isto é, da dinâmica geral dos movimentos previstos na partitura cênica.

Os experimentos que foram desenvolvidos, a partir disso, tiveram como objetivo contribuir para uma atitude interpretativa caracterizada pela flexibilidade, pela capacidade de adaptação, pelo jogo com as incertezas do espaço cênico. Durante o desenvolvimento dessa proposta, trabalhamos em direção a um tratamento que levasse o espaço a ser operado e ativado segundo algumas características físicas de um organismo, principalmente no que diz respeito a um deslocamento de uma consideração físico-geométrica estática para uma impermanente metamorfose topológica.

Nesse percurso, pensar na encenação como um sistema de dobras orgânicas e não-orgânicas que se interpenetram continuamente na criação do ambiente nos pareceu uma metáfora essencial, não só para se pensar a escritura cênica como também para relativizar o trabalho do ator, isto é, um indicativo para a abertura sensível da sua percepção às influências do ambiente. A partir da intenção da nossa pesquisa de trabalhar com essas ideias, com uma estrutura que procura operar signos abertos e cambiantes, conseguimos estabelecer para as espacialidades uma relação simbiótica em constante fluxo de contaminação, sem ser possível discernir o protagonismo de uma sobre a outra. Alcançar com os participantes dos laboratórios de criação a compreensão e percepção dessa maneira de pensar estabeleceu outra forma de lidar com o aparato psicofísico como epicentro do processo de composição cênica.

Nessa proposta, se assume também que o discurso cênico disposto à contemplação do público é composto em sua base por essas espacialidades disjuntivas e de natureza heterogênea. Como em qualquer mascaramento, algo invisível extravasa do corpo do ator e se manifesta como forma e movimento. Porém, no processo desencadeado pelo mascaramento espacial não se pressupõe existência de qualquer interioridade ou sentimento a habitar a matéria inorgânica; as emoções e os raciocínios que porventura se apresentem no espaço estão somente na imaginação do espectador. Nesse jogo de relações mediado por alguns códigos, são as convenções e acordos em comum que auxiliam o público na co-autoria do discurso cênico. Pela forma exterior das espacialidades do ambiente e dos atuantes, pelas dinâmicas que se apresentam à sua contemplação, com os estímulos que lhe são direcionados é que o espectador constrói a sua leitura particular do que é visto em cena.

Como a espacialidade corporal veio a ser o ponto de partida para a criação do processo, a estética resultante teve como característica marcante um alto grau de performatividade, baseada na presença do ator, quando da sustentação das suas ações cênicas, do que na representação de personagens ficcionais, ficando a construção dos imaginários e a reinvenção dos significados muito mais a cargo dos deslocamentos perceptivos da plateia. Tanto o percurso dos procedimentos como os resultados cênicos experimentados apontaram caminhos para a montagem e a composição de partituras como base de criação para o mascaramento espacial em perspectiva de escritura cênica, proporcionando ao ator o manejo com o seu aparato psicofísico como uma modalidade do espaço.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *O Que é Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos: máscaras, bonecos e objetos*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.
- _____. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1997.
- _____. *A Dinâmica da Forma Architectónica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BARROS, Anna. *A Arte da Percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 2010.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. *Cartografar é Acompanhar Processos*. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (orgs.). Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 52-75.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BELEKHIAN, Krikor. *Spetacle d'Architectures Portables*. Trabalho de Graduação em Arquitetura, Paris, École d'Architecture de Paris La Vilette, 1972 apud SHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o Percorso de Formação de Jacques Lecoq*. Tese de Doutorado, Florianópolis, Centro de Artes, UDESC, 2013.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BERGSON, Henri. *Correspondências, obras e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BILL, Max. *The Mathematical Approach in Contemporary Art*. In: SELZ, Peter; STILES, Kristine (orgs.). Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 74-76.
- BLUME, Torsten; DUHM, Burghard. *Bauhaus. Bühne. Dessau / Bauhaus. Theatre. Dessau: szenenwechsel / change of scene*. Berlin: Jovis, 2008.
- BOGART, Anne. *The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

- BOLLNOW, Otto Friedrich. *O Homem e o Espaço*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Sentido, Intensão, Incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. *Revista Sala Preta*, São Paulo: ECA - USP, n. 5, 2005, p. 23-29.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomia para o Movimento, volume 1: introdução à análise das técnicas corporais*. São Paulo: Manole, 1991.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 2007.
- CARDOSO, Reni C.; COELHO, Teixeira; GUINSBURG, Jacó (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARVALHO, Dirce Helena Benevides. *Lygia Clark: vôo para o espaço real – do bi para o tridimensional*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COHEN, Renato. *Performace como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Edusp / Perspectiva, 1989.
- COSTA, Carlos Zibel. *Além das Formas: introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura*. São Paulo: Annablume, 2010.

- COSTA, Felisberto Sabino. A Máscara e a Formação do Ator. *Revista Móin-Móin*, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 1, vol. 1, 2005, p. 25-51.
- _____. *A Poética do Ser e Não Ser: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação*. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 2000.
- _____. O Objeto e o Teatro Contemporâneo. *Revista Móin-Móin*, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 3, vol. 4, 2007, p. 109-124.
- _____. O Sopro Divino: animação, boneco e dramaturgia. *Revista Sala Preta*, São Paulo: ECA-USP, n. 3, 2003, p. 52-56.
- CRAIG, E. Gordon. *Da Arte ao Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Lo Spazio del Teatro*. Roma: Editori Laterza, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2012.
- ERULI, Brunella. O Ator Desencarnado. Marionete e Vanguarda. *Revista Móin-Móin*, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 4, vol. 5, 2008, p. 11-25.
- FARIAS, Agnaldo A. Caldas. *Esculpindo o Espaço*. Tese de Doutorado, São Paulo, FAU-USP, 1997.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. São Paulo: Summus, 1977.
- FÉRAL, Josette. *Performance e Performatividade: o que são os Performance Studies?* In: BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera; MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel (org.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas- Oficina editorial Ltda., 2009, p.49-86.
- FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo: ECA-USP, n. 8, 2008, p. 197-210.
- _____. *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. Substance 98/99, vol. 31, n. 2 e 3, 2002, p.94-108.
- FERNANDES, Sílvia. Apontamentos Sobre o Texto Teatral Contemporâneo. *Revista Sala Preta*, São Paulo: ECA-USP, nº 1, 2001, p. 69-80.
- _____. GUINSBURG, Jacó (org.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora Unicamp/Imesp, 2001.

- FERREIRA, Aurélio B. Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GIBSON, James J. *La Percepción del Mundo Visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GRANERO, Maria Victoria V. Machado. *A Aventura do Teatro da Bauhaus*. Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, 1995.
- GROPIUS, Walter. Introduction. In: GROPIUS, Walter (ed.). *The Theater of the Bauhaus*. London: Eyre Methuen Ltd., 1961, p. 7-14.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- GROTOWSKI, Jerzy. Oriente/Ocidente. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, ano 3, n. 11-12, Enero 1993a, Escenologia A.C., México D.F., p. 62-68.
- _____. Respuesta a Stanislavski. *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, ano 3, n. 11-12, Enero 1993b, Escenologia A.C., México D.F., p. 18-26.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- _____. *Uma Experiência Radical (1954-1958)*, in: CLARK, Lygia. Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 07-12.

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HARTENTHAL, Mariana Westphalen von. *Som e Espaço: considerações sobre as interações em sua percepção*. Dissertação de Mestrado, Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2010.

IRAZÁBAL, Federico. Francisco Javier: la renovación de la escena argentina está alojada em las pequeñas salas. *Cuadernos de Picadero*, año 2, n. 4, Diciembre 2004, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, p. 4-11.

JAVIER, Francisco. *El Espacio Escénico como Sistema Significante*. Buenos Aires: Ed. Leviatán, 1998.

JONAS, Joan e HOFFMANN, Jens. *Art Works Perform*. New York: Thames & Hudson, 2005.

JUDD, Donald. Objetos Específicos In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (org.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, pp. 96- 106.

KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 32-51.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, 1984, p. 87-93.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KIRBY, E. T. The Mask: abstract theatre, primitive and modern. *The Drama Review* (TDR), New York: MIT Press, v. 16, nº 3, Sep. 1972, p. 5-21.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *The Language of Movement – a guidebook to choreutics*. Boston: Plays, Inc, 1976.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Campinas: EDUC, 2002.

LAUTENSCHLAEGER, Grazielle. *Bauhaus – Imagem e Espaço: Oskar Schlemmer e Moholy-Nagy*. Monografia, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, EESC-USP, 2007.

LECOQ, Jacques. *L.E.M. Mouvement et espace*. Actualité de la Scénographie, Paris, n. 74, 15 juin 1995, p. 48-49 apud SHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o*

- Percurso de Formação de Jacques Lecoq*. Tese de Doutorado, Florianópolis, Centro de Artes, UDESC, 2013.
- _____. *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo/Ed. SESC SP, 2010.
- _____. *The Theatre of Movement and Gesture*. London / New York: Routledge, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Maiden: Blackwell Publishing, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. Revista Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, n. 3, 2003.
- _____. Teoria e Experiência do Teatro, in: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (org.). *Ensaíos em Cena*. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010, p. 14-21.
- LIMA, Evelyn F. Werneck. *Espaço e Teatro: do edifício teatral a cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- LINARES, Fernando. *A Máscara como Segunda Natureza do Ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2011.
- LOPES, Elizabeth Pereira. *A Máscara e a Formação do Ator*. Tese de Doutorado, Campinas, IA-Unicamp, 1990.
- MALAGUETTA, Patrícia Casagrande. *Geometria e Topologia das Superfícies Através de Recorte e Colagem*. Dissertação de Mestrado, Rio Claro, Instituto de Geociências e Ciências Exatas da UNESP, 2010.
- MARTINS, Marcos Bulhões. *Encenação em Jogo*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MC EVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na Pintura e na Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

- MORRIS, Robert. *O Tempo Presente do Espaço*. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (org.). Escritos de Artistas – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, pp. 401-420.
- MOSTAÇO, Edécio. *Fazendo Cena: a performatividade*. In: BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera; MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel (orgs.). Sobre Performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas-Oficina Editorial Ltda., 2009, p.15-47.
- MÜLLER, Heiner. *Hamlet-máquina*, in: Quatro Textos para Teatro. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 23-32.
- MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq*. London / New York: Routledge, 2003.
- OBICI, Giuliano. *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, PUC, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco, a Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves. *Paisagens Sonoras Enativas: por uma estética naturalizada*. Tese de Doutorado, Brasília, Instituto de Artes da UnB, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 1989.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEDROSA, Mário. *Significação de Lygia Clark*, in: CLARK, Lygia. Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 15-22.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro – Entre a Tradição e a Vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto / Letra e Imagem, 2006.
- _____. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Hybridation Spatiale, Registres de Présence*, in: PICON-VALLIN, Béatrice (org.). Les Écrans sur la Scène. Paris: L'Age D'Homme, 1998, p. 9-35.
- _____. *Os Novos Desafios da Imagem e do Som para o Autor: em direção a um “super-ator”?* Revista Cena, Porto Alegre, IA-URGS, nº 7, 2009, p. 66-76.

- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- RISSI, Marlene Rodrigues. *Topologia: uma proposta metodológica para o ensino fundamental*. Monografia de Produção Didático-Pedagógica, Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 2008.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROJO, Sara. *Trânsitos e Deslocamentos Teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SAMPAIO, João Carlos Vieira. *Uma introdução à Topologia Geométrica: passeios de Euler, superfícies e o teorema das quatro cores*. São Carlos: Edufscar, 2008.
- SANTOS, Douglas. *A Reinvenção do Espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la Imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.
- _____. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London / New York: Routledge, 2006.
- _____. *Performer*. Revista Sala Preta, São Paulo, ECA-USP, nº 9, 2009, p. 333-365.
- SCHLEMMER, Oskar. *Man and Art Figure*. In: GROPIUS, Walter (ed.). The Theater of the Bauhaus. London: Eyre Methuen Ltd., 1961, p. 17-46.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril, 1976.
- SHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o Percurso de Formação de Jacques Lecoq*. Tese de Doutorado, Florianópolis, Centro de Artes, UDESC, 2013.
- SILVA, Armando Sérgio. *Interpretação: uma oficina da essência*. Tese de Livre-Docência, São Paulo, ECA-USP, 1999.
- SILVA, Ipojucan Pereira. *Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira*. Revista Móin-Móin, Jaraguá do Sul, SCAR/UDESC, ano 6, vol. 7, 2010, p. 14-26.
- _____. *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 2008.
- SILVA, Laís Marques. *Escuta-Ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o Sistema dos Viewpoints*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA-USP, 2013.
- SOUZA, Mauricio Leonard. *Veredas: o corpo habitante da paisagem artística*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.
- SZAMOSI, Géza. *Tempo e Espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- The Stage as Space Apparatus*: catálogo. Prague: Prague Quadrennial of Performance, Design and Space, June 16-26, 2011. Catálogo de exposição artística.
- TRIGO, Isa Maria Faria. *No Pulso do Ator: treinamento e criação de máscaras na Bahia*. Tese de Doutorado, Salvador, Escolas de Teatro e Dança, UFBA, 2005.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- Voom Portraits*: catálogo. São Paulo: SESC-Pinheiros, 2008. Catálogo de exposição artística.
- WILSON, Robert. *Space / Time*. Milano: Silvana Editoriale, 2012.
- WINGLER, Hans Maria. *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Material eletrônico:

- COELHO, Jonas Gonçalves. *Ser do Tempo em Bergson*. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.8, n.15, p.233-46, mar/ago 2004. Disponível na World Wide Web: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n15/a04v8n15.pdf>. Acesso em: 03 mar 2013.
- FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. *Reconfigurações do Olhar: o háptico na cultura visual contemporânea*. Revista Visualidades, Goiânia, Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, v.10, n.2, p. 75-89, jul-dez 2012. Disponível na World Wide Web: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/26551/15145>. Acesso em: 20 set 2014.
- HOLLEIN, Hans. *Plastic Space*. Disponível na World Wide Web: <http://www.hollein.com/eng/Writings/Texte/Plastic-Space>. Acesso em: 08 set 2014.
- KANAE, Aoki. *Consideration of the Theatrical Concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer*. Journal Aesthetics, Osaka, nº 13, april, 2009, p. 167-178. World Wide Web: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/no.13_top.html. Acesso em: 26 jun 2014.
- Laboratory of Movement Study (LEM) - École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Disponível em: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/lem_en-000003.html. Acesso em: 26 jun 2014.
- LEFAIVRE, Liane. *Everything is Architecture*. Harvard Design Magazine, Cambridge, Spring/Summer 2003, Number 18, p. 1-5. Disponível na World Wide Web: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/18>. Acesso em 19 set 2014.
- LEIVAS, José Carlos Pinto; MONTOITO, Rafael. *A Representação do Espaço na Criança, Segundo Piaget: os processos mentais que a conduzem à formação da noção do espaço euclidiano*. Revista Vidya, Santa Maria, UNIFRA, v. 32, n. 2, Jul.-Dez. 2012, p. 21-35. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/35/2012/02.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2014.
- SILVA, Soraia. *O Espaço (na) da Dança*. Revista Moringa, João Pessoa, Departamento de Artes Cênicas da UFPB, v. 1, n. 2, Jun. / Dez. 2010, p. 57-66. Disponível na World Wide Web: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/7537/4591>. Acesso em 26 jun 2014.
- SOLEDAR, Jorge. *Apontamentos da Teoria do Não-Objeto como Problemática na Construção da Historiografia da Arte Contemporânea*. Revista-Valise, Porto Alegre, vol. 1, n. 1, ano 1, julho de 2011, p. 119-130. Disponível na World Wide Web: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/19823/12796>. Acesso em 08 ago 2014.

SOUZA, Kênia Bomtempo de. *Piaget e a construção de conceitos geométricos*. Revista Temporis [ação], Goiás, Unidade Universitária Cora Coralina/UEG, v. 1, n. 9, 2007, p. 247-260. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/index>. Acesso em: 16 fev. 2014.