

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VIVIANE COSTA DIAS

Frida Kahlo, calor & frio

a escrita antropofágica, feminina e performativa do texto como ponto de partida
de um experimento de criação e circulação

São Paulo
2015

VIVIANE COSTA DIAS

Frida Kahlo, calor & frio

a escrita antropofágica, feminina e performativa do texto como ponto de partida
de um experimento de criação e circulação

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, área de Concentração em Teoria e Prática do Teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2015

Versão corrigida

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.

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Dias, Viviane Costa.

Frida Kahlo, calor & frio – a escrita antropofágica, feminina e performativa do texto como ponto de partida de um experimento de criação e circulação / Viviane Costa Dias; Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins. São Paulo, 2015.

186 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, 2015.

Teatro. Dramaturgia. Cena contemporânea.

DIAS, Viviane Costa. **Frida Kahlo, calor & frio** – a escrita antropofágica, feminina e performativa do texto como ponto de partida de um experimento de criação e circulação. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Linha de pesquisa: Texto e Cena.

Aprovado em: São Paulo, ____ de _____ de 2015.

Banca examinadora:

Professor Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins (orientador)

Instituição: ECA/USP Assinatura: _____

Professor:

Instituição: ECA/USP Assinatura:

Professor:

Instituição:

À Estelar de Teatro.

AGRADECIMENTOS

A Ismar André Smith Rachmann, diretor e cofundador da Estelar de Teatro, amigo e companheiro de buscas e exercícios sobre si, com quem vivi muitas das inquietações que deram origem a esta pesquisa, presença fundamental em tantas aventuras e descobertas.

E a toda Estelar de Teatro - núcleo artístico e artistas convidados para uma jornada. Luzes criadoras imprescindíveis nesta empreitada:

A Anderson Negreiro pela confiança e parceria de tantos anos.

A Rodrigo Kohle por todos os cuidados, bons vinhos e por ter fugido com o circo.

A Gabriel Moreira pela música e pelo silêncio presente.

À Sandra Lessa.

A Maurício Maas.

A Nei Zigma.

A Alan Gonçalves.

A Túlio Crepaldi.

À Carolina Pinzan.

A Leo Mello.

A Lucía Soledade Spívak.

Ao meu amado mestre, Jurij Alschitz que revolucionou o meu olhar e o meu teatro.

À Christine Schmalor e ao AKT-Zent; e ao Mexican Master Programme, na CUT-UNAM e à Mário Espinosa.

À minha mãe e a toda minha família e amigos pela paciência.

Ao professor Marcos Bulhões pela generosa orientação.

Ao professor Marcelo Denny pelas experiências criativas e disponibilidade.

À Pro Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo e, em especial, ao Edital de Difusão e Intercâmbio Cultural e Científico da USP, que possibilitaram ações fundamentais nesta pesquisa artística.

Aos professores e funcionário da ECA-USP.

RESUMO

DIAS, Viviane Costa. **Frida Kahlo, calor & frio** – a escrita antropofágica, feminina e performativa do texto como ponto de partida de um experimento de criação e circulação, 2015. 186f. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

É possível um diálogo com mitos em um texto teatral que, por suas características intrínsecas, estimule uma certa cena contemporânea e brasileira? Como escrever um texto que provoque uma relação de parceria com a encenação, fomentando operações poéticas em artistas e no público? A presente pesquisa partiu destas questões principais para a criação e sistematização de caminhos no âmbito do experimento *Frida Kahlo- Calor e Frio*, da Estelar de Teatro, uma companhia em que sou dramaturga e atriz e que desde 2006, se dedica à investigação teatral e à gestação de nova dramaturgia e peças. A atitude política antropofágica fundamenta a produção – nas interfaces artística e acadêmica – deste trabalho. Para a coleta de dados, além do uso de referências bibliográficas, a investigação identificou e sistematizou experiências da cena que marcaram uma atriz-dramaturga. Em especial, os legados de contatos sistemáticos com o diretor pedagogo Jurij Alchitz, desde 2011. A criação do texto é parte de seus objetivos, apresentado em fragmentos e analisado, muitas vezes a partir de suas relações com a cena. O material artístico fruto deste trabalho teve diversas experiências de encontro com o público, no palco e na rua, no Brasil e em outros países, refletidas nesta investigação. A título de conclusões, a pesquisa revela atitudes dramaturgicas que favoreceram o diálogo com as questões inicialmente propostas: uma abordagem do mito como constelação de imagens em torno de um núcleo temático e a interrelação mito e poesia; bem como a tessitura de uma dramaturgia híbrida a partir do trânsito entre linguagens diversas e o texto teatral como material de jogo. As experimentações variadas, a partir das provocações deste tipo de texto, possibilitaram as ocorrências da performatividade da palavra e de uma autora performer. Os caminhos apontados pela investigação podem contribuir no trabalho de pesquisa e na prática de autores e também atores, diretores, performers e pedagogos teatrais.

Palavras chaves: *Frida Kahlo - Calor e Frio*. Mito. Poesia. Dramaturgia. *Estelar de Teatro*. Jurij Alchitz. *Performatividade da palavra*. *Voz feminina*.

ABSTRACT

DIAS, Viviane Costa. **Frida Kahlo, calor & frio** - the cannibalistic writing, feminine voice and performative text as starting points for an experience of creation and circulation, 2015. 186f. Master Thesis, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

Is it possible a dialogue with myths in a theatrical text that, by its intrinsic characteristics, encourage a certain contemporary and Brazilian scene? How to write a text that provokes a partnership with the staging, promoting poetic operations in artists and in public? This research takes as starting points these major issues to stimulate and systematize the experiment *Frida Kahlo- Calor e Frio*, from *Estelar de Teatro*, a company in which I am a playwright and actress. The company has been dedicated since 2006 to the research and creation of play and the new texts. The cannibalistic political attitude bases the production - in artistic and academic interfaces – of this research. In addition to bibliographic search, for the data collecting, the research has identified and systematized experiences in the field of scene that marked an actress-playwright. In particular, the legacy of systematic contact with the pedagogue and theatre director Jurij Alchitz, since 2011. The creation of a text is part of its goals and the text is analyzed, as well as some relationships with the scene and the public, on stage and on the street, in Brazil and other countries. As conclusions, the research reveals dramaturgical attitudes that favored a dialogue with the survey questions: the mythical approach, as a constellation of images around a thematic core, and “myth” in its interrelationship with “poetry”; the creation of a hybrid structure of text from the traffic between different languages and the text in the perspective of a material of game. The variety of experiences with this text led to the occurrence of *performativity of the word* and the idea of an *author performer*. The indicated paths of the investigation can contribute to the search work and the practice of authors as well as actors, directors, performers and educators in theatre.

Key words: *Frida Kahlo – Calor e Frio*. Myth. Poetry. Dramaturgy. *Estelar de Teatro*. Jurij Alschitz. Performativity of the word. Female voice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.10
CAPÍTULO 1 - A palavra mito poética e a voz feminina: princípios para a criação de uma dramaturgia	p.17
1.1 Antropofagia como atitude ética e estética.....	p.17
1.2 A voz feminina, em Féral.....	p.23
1.3 O texto como parceiro de jogo e gatilho para operações poéticas.....	p.29
1.4 Mito como constelação de imagens.....	p.34
1.4.1 O mito - algumas apropriações na reflexão teatral.....	p.36
1.4.2 O mito na abordagem pedagógica de Alschitz.....	p.39
1.4.3 Mito & poesia	p.44
CAPÍTULO 2 - A performatividade da palavra – um caminho da atriz à dramaturga	p.50
2.1 Residências artísticas provocadoras na linguagem de cena da Estelar de Teatro.....	p.52
2.2 A escrita como composição de energias	p.56
2.2.1 O espaço como energia - atmosfera como energia e ambiente poético.....	p.62
2.3 O treinamento criativo e o exercício	p.64
2.3.1 Os exercícios com o coletivo.....	p.69
2.4 A performatividade da palavra.....	p.75
CAPÍTULO 3 – Frida Kahlo - Calor e Frio & outros paradoxos na busca de um teatro mestiço	p.80
3.1 O prólogo e o transbordamento da palavra feminina.....	p.81
3.1.2 A palavra porosa - as fricções da cena e as alterações do prólogo	p.90
3.2 A palavra lúdica e a descrição de eventos cênicos.....	p.96
3.3 A palavra como poesia	p.104
3.4 A palavra narrativa, o circo e o silêncio – uma proposta de passeio por diferentes paisagens mexicanas.....	p.107
3.5 A palavra como material para a ocorrência do performer	p.117
3.5.1 A palavra como rito.....	p.123
CAPÍTULO 4 - No calor & no frio - A experiência de circulação do trabalho como ação de pesquisa	p.130
4.1 A viagem como método de investigação.....	p.131
4.1.1- O frio - a estreia, em Berlim.....	p.137
4.1.2 O calor – A intervenção urbana como experiência de diálogo com o mito.....	p.142
4.2– A circulação como prática de desterritorialização.....	p. 151
4.3 A voz do público	p.166
CONCLUSÃO	p.172

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p. 179

ANEXO A Vídeo de Frida Kahlo - Calor e Frio, gravado no VIGA (agosto-2014).....p..186

INTRODUÇÃO

Frida Kahlo – Calor e Frio é uma pesquisa-ação¹ desenvolvida em várias etapas, do fim de 2012 a 2015. Envolveu inicialmente a sistematização de ideias geradoras para uma dramaturgia contemporânea e sua criação. Buscou os caminhos para um texto que pudesse impulsionar uma certa cena brasileira. Desejava um material aberto, poroso, parceiro da encenação, que demandasse uma relação de jogo com ela. Que tipo de palavra (materialidade) e voz (postura ética e estética) pode ser investigada para a criação de um texto com estas características?

As questões dialogavam com necessidades que minha prática como dramaturga, atriz e pesquisadora na Estelar de Teatro - companhia que fundei, em 2006, junto com Ismar Rachmann- vinham revelando ao longo dos últimos anos. Na Estelar de Teatro, uma dramaturgia inédita, de uma autora atriz, começou a se experimentar através de *Alice* (2006-2007)², *Mestres do Jogo* (2009-2010) e foi ganhando focos cada vez mais nítidos especialmente em *Caim* (2011-2012). Nestes textos, iniciei a pesquisa de um diálogo antropofágico com mitos capaz de articular plataformas éticas e estéticas que serão explicitadas no trabalho. No projeto *Frida Kahlo- Calor e Frio*, intuía que a palavra poética, já presente nos textos anteriores, seria um importante elemento desta escrita.

A prática teatral e as necessidades de um certo tipo de cena influenciaram ainda a escrita destes textos, mas começava a perceber, quando me coloquei em situação de investigação para este projeto, que o inverso também era verdadeiro: as demandas destes textos, por sua vez, exigiam recursos de cena variados. Dessa forma, nossas experiências na construção de uma linguagem, a partir da devoração dos contatos com uma série de referências do teatro contemporâneo, impulsionavam e redesejavam constantemente uma dramaturga.

É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora,

¹ A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa concebida e realizada em estreita associação com uma ação, uma tentativa continuada e fundamentada de aprimorar a prática e em que “os pesquisadores e os participantes representativos da situação da realidade a ser investigada estão envolvidos de modo cooperativo e participativo.” (THIOLENT:1985, p.14).

² Minhas experiências como dramaturga não se iniciaram na Estelar de Teatro, mas no Núcleo de Dramaturgia do Àgora CDT, núcleo que fundei juntamente com o filósofo George Barcat e o dramaturgo Jucca Rodrigues, em 2002. No Àgora, centro em que participei ainda do Núcleo de Formação de Atores e da elaboração de uma série de ações de reflexão teatral, escrevi “Em Alguma margem no Rio”, dirigida por Jairo Mattos e que estreou no Àgora, em 2002, e fez temporadas no TUSP e SESC Paulista (2009-2010). Posteriormente, escrevi BarGaia., dirigida por Jairo Mattos. Em 2004, em parceria com Sêrvulo Augusto, escrevi *Bexiga- Uma Bela Vista*, dirigida por Roberto Lage, em 2005.

deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. (Sêneca³, Apud Foucault, 1992)

Assim, o projeto bebe ainda de residências artísticas com grupos contemporâneos europeus do que se convencionou chamar do Terceiro Teatro, na Dinamarca e Itália, em 2008. Experiências que serão temas do capítulo 2. Bebe ainda do contato com o Milón Mela, em residência artística em Shantiniketá, na Índia, em dezembro de 2010 e janeiro de 2011, dirigido por Abanis Biswas, ex-colaborador de Grotowski no Teatro das Fontes⁴. E de meu contato de intensas seis semanas com o diretor russo Anatoly Vassiliev⁵, em Wroclaw, no Instituto Grotowski, na Polônia, em 2011⁶.

O encontro com Vassiliev provocou minhas primeiras inquietações sobre as possibilidades de existirem implícitos, no texto teatral de bons autores, elementos capazes de provocar uma escrita de cena potente. Na minha observação, Vassiliev magistralmente fazia análises dos textos de Tchekov capazes de inspirar o grupo de atores a criar diferentes possibilidades de jogo com os elementos do texto (jogo a partir: das relações entre os personagens; das ligações entre as cenas; de frases do texto; de laços entre as personagens e narrativas míticas). O diretor pedagogo defendia a necessidade de um diálogo tenso entre texto e a encenação (diálogo e jamais ilustração) para o surgimento de um bom trabalho teatral.

Essa experiência marcante, mas limitada no tempo, com Vassiliev, me levou a orientar minhas pesquisas na direção de outras possibilidades de conversa com suas provocações, caminho que começou a se traçar a partir de um encontro caro à esta investigação: com o diretor e pedagogo ucraniano Jurij Alchitz. Em dezembro de 2011, conheci Alschitz num laboratório intensivo, no SESC Consolação. Daí veio o convite que gerou e abriu as condições para um mergulho: a participação no *Mexican Master Programme*, um mestrado piloto criado por ele na UNAM, Universidade Nacional Autônoma do México, de 2 anos, juntamente com o diretor da Estelar de Teatro, Ismar Rachmann. Uma classe internacional,⁷ de artistas e pedagogos teatrais mexicanos e de vários países que teriam encontros semestrais de 192 horas intensivas cada um (768 horas totais) em sala de aula e mais 84 horas de

³ SÊNECA. Cartas à Lucílio, 84.

⁴ Biswas trabalhou com Grotowski de 1979 a 1983.

⁵ Vassiliev, Anatoly (1942-), diretor russo, fundador do Teatro “Escola de Arte Dramática”, em Moscou, em 1987 e considerado um dos principais nomes da cena contemporânea.

⁶ Em que pude observar 10 a 12 horas de trabalhos diários com o mestre e experimentar algumas práticas cênicas, a partir de sua condução.

⁷ 20 pessoas.

encontro em seminários em países europeus, onde ministrariam um treinamento como professores, no último ano do processo, a partir de temas de sua pesquisa.⁸ Da fricção entre a experiência artística da Estelar de Teatro, a presente pesquisa na USP e este encontro com Alschitz, nasceram muitas plataformas do experimento.

Breve apresentação de Jurij Alschitz⁹

Pela importância da abordagem pedagógica de Jurij Alschitz no trabalho, apresento o diretor e pedagogo ucraniano. Ele nasceu em Odessa, cidade costeira da Ucrânia, porém ingressou nos estudos na área de direção em 1973, na State University of Culture (Moscou). Depois de participar de uma série de espetáculos nas principais cidades da União Soviética, em 1983 obtém sua segunda formação como diretor na Academia Russa de Artes (Gitis), a maior e mais antiga escola de teatro da Rússia. Em 1987, forma-se como professor de atuação, e, dois anos depois, alcança o cargo de professor na Gitis.

Ainda no mesmo ano, Alschitz participa da fundação do famoso teatro “Escola de Arte Dramática” de Anatoly Vasiliev (Moscou), onde ele continua presente como ator, diretor e pedagogo. Lá, ele desenvolve um método independente de treinamento em improvisação, que lhe rende reconhecimento internacional, sendo contemplado com prêmios em diversos festivais da Europa, América e Ásia.

Ao longo de sua vida na Rússia, seus principais professores, conforme ele mesmo destaca, foram Yuri Malkovsky, um aluno direto de Stanislavski (de um Stanislavski mais velho), Oleg Kudryashov, Mikhail Butkevich e Anatoly Vassiliev – todos estudantes de Maria Knebel, ela mesmo aluna direta de Stanislavski.

Desde 1992, Alschitz dirige projetos e seminários em teatros europeus, universidades e escolas de teatro pela Europa, estendendo suas visitas aos Estados Unidos e Brasil. Junto aos seus colaboradores, criou, em 1994, a Associação Europeia pela Cultura Teatral, uma rede continental de educação teatral e laboratório de trabalho. É, ainda, diretor artístico do AKT-ZENT, organização de teatro de Berlim.

⁸ Cada aluno desenvolveria uma dissertação. Destes, eu e Ismar Rachmann e Olga Lapina (sua assistente em projetos anteriores, lituana), fomos escolhidos por Alschitz para receberem orientação direta dele. Destaco isso porque, além dos encontros em sala de aula, tivemos encontros individuais de orientação, discussão de cada um dos temas que se tornaram base desta pesquisa, reelaborações que passaram sempre pela supervisão de Alschitz. Destaco ainda que depois destes anos com o mestre, Alschitz me forneceu uma carta de confiança em meu trabalho que me permite eticamente traçar caminhos entre elementos de sua abordagem pedagógica que muitas vezes não se encontram sistematizados. Ismar Rachmann também tem uma das poucas cartas de confiança assinadas pelo mestre.

⁹ Esta apresentação se baseia em informações bibliográficas fornecidas por Alschitz.

Alschitz já publicou vários artigos em revistas de teatro e jornais. Como escritor, lançou uma série de livros, posteriormente traduzidos em várias línguas, entre eles: "La Grammatica dell Attore. Il Training" (1998); "The Vertical of the Role" (2003); "La Matematica dell Attore" (2004); "Training Forever!" (2004); "40 Questions of One Role" (2005) e "Teatro sem diretor" (2012).

O entrelaçamento brasileiro de Frida & Alschitz

Conheci melhor a obra de Frida Kahlo contemporaneamente ao aprofundamento de minha relação com Jurij Alschitz, no México, entre 2012 e 2014. E através da pesquisa e criação artística de *Frida Kahlo – Calor e Frio*, o processo foi tecendo encontros impossíveis no tempo entre esses provocadores.

A abertura festiva do mestrado piloto sonhado e idealizado durante dez anos por Alschitz, em que ele compartilharia suas sistematizações e vivenciaríamos experiências artísticas variadas, realizou-se no Museu Frida Kahlo, à noite, fechado. Estar na casa de Frida Kahlo e Diego Rivera com todas aquelas estátuas pré-colombianas das mais diferentes culturas indígenas que o casal colecionava, a pirâmide em miniatura no quintal, a expectativa de um grande processo artístico com Alschitz, que naquela noite se pactuava para durar, no mínimo, mais dois intensos anos, uniu de forma estranha – como cabe aos bons encontros – dois universos distintos. E Frida mulher, os mitos ameríndios & o azul vital da casa - atmosfera em pleno diálogo com as imagens com que Oswald de Andrade, sempre um mestre, nutria meu imaginário - começaram a me provocar. A busca por uma nova possibilidade de relação com o mundo no revolucionário México do início do século, os parentescos com o Brasil antropofágico se teciam na minha imaginação. E Frida nos olhando, enlaçada por caules, folhas, animais, vermelho, deuses, em relação com aquilo que vive. Esses pedaços de sentido, de maneira embrionária, me pareciam capazes de fornecerem material para uma investigação artística em afinidade com a trajetória da Estelar de Teatro. Junto comigo, o diretor Ismar Rachmann também se percebia provocado pelo mesmo universo. No Brasil, o grupo já ansiava por um novo tema de pesquisa e criação. E se encontrou com Frida através de livros. Com Alschitz, através de nossas narrativas e exercícios. Com ambos, através de nossa pulsão. E aceitou, generosamente, a nova empreitada. A possibilidade de atravessar esse processo, orientada pelo professor doutor Marcos Bulhões, no âmbito do mestrado da USP, forneceu as condições que possibilitaram o entrelaçamento também da criação artística e a sistematização acadêmica.

Um dos fundamentos deste trabalho é a profunda imbricação entre prática artística e pesquisa, se inserindo dentro de uma vertente mais ampla de estreitamento das relações entre cena e academia, e assumindo, deste ponto de vista, um viés político. Assim, a experiência “geradora de conceitos e não mera ilustração de teorias previamente articuladas”¹⁰ (FABIÃO, 2013 p. XVI) é imprescindível a seus objetivos: minha participação como pesquisadora e agente criativo do processo (dramaturga e atriz) foi plataforma da investigação. Sem aderência estreita a nenhum caminho, o trabalho busca múltiplas abordagens para a produção de conhecimento e a teoria teatral. As fricções de outros autores, o processo de cena e as práticas criativas na Estelar de Teatro, a análise do texto teatral e as experiências de circulação são alimento de uma cartografia no campo das artes.

A relação entre texto e cena vem sendo uma das principais áreas para pesquisadores como LEHMANN (2007), FÈRAL (2008), PICON-VALLIN (2006) e RYNGAERT (1998; 1996) analisarem e refletirem sobre o teatro contemporâneo. Picon-Vallin insere a história do teatro no século XX no recorte do que chama “utopia teatral”: a supressão do texto anunciada e desejada por Craig (PICON VALLIN, 2006 p. 73), ponto em que encontra afinidades com recortes históricos de Ryngaert.

Quando a encenação se afirma toda poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral. Não havia mais necessidade de responder a esta, já que a encenação declarava-se capaz de dissimular as carências do texto e os diretores de transformar em espetáculo qualquer escrita, fosse qual fosse sua origem. (RYNGAERT; 1996, p. 6)

Lehmann propõe um teatro em que a escrita cênica não fosse ilustração de um texto, ou mesmo subserviente a ele. Em *O Teatro Pós Dramático* o alemão cita alguns encenadores como Mnouchkine, Brook, Lepage, Vassiliev, só para situar alguns nomes referência da cena internacional que, mesmo sem abrir mão do texto, criam uma escrita cênica potente, por supostamente modificarem **sua relação com o texto**. Porém, na Estelar de Teatro buscava uma dramaturgia textual, que já na sua própria criação, fosse pensado para estabelecer um diálogo com a cena contemporânea - escrito por uma autora e artista de cena.

¹⁰ Eleonora Fabião se refere com essas palavras ao processo de pesquisa de Matteo Bonfitto - que sistematiza muitas de suas próprias experiências na produção de conhecimento no território das artes –no Prefácio do livro de Bonfitto *Entre o Ator e o Performer* (2013).

O trânsito entre linguagens dramáticas, épicas¹¹ e até performativas, em uma mesma peça não é exatamente raro no país. Ou a criação de uma cena performativa a partir da desconstrução de um texto. Mas é possível analisar e propor o caráter performativo e-ou de trânsito entre diferentes linguagens não na esfera da encenação, mas já implícito no texto?¹²

Dessa forma, iniciando com uma prática de alteridade, opto por abordar a questão do texto teatral a partir de referenciais teóricos diversos, suportes para a ideia de um texto em diálogo com mitos, apresentando as principais questões que impulsionaram a realização do experimento *Frida Kahlo – Calor e Frio*. No capítulo 1, relaciono plataformas fundamentais e imbricadas entre si que preparam o caminho da escrita. A primeira e geradora das demais é a atitude política antropofágica: a pesquisa se insere numa certa linha filosófica brasileira, que teve sua principal influência no campo das artes.¹³ Busco ainda uma eventual abordagem feminina para a escrita. Em KANTOR (2008) e Zé Celso, me nutro da imagem de um certo texto teatral que atue não com qualquer pretensão de ser o soberano de uma configuração cênica, mas um dos elementos de jogo teatral.

A partir do segundo capítulo, procuro algum conhecimento via revisitação e sistematização da experiência com encenadores contemporâneos na trajetória da Estelar de Teatro, possibilitando a criação de elos entre estas vivências. Me detenho especialmente em certos temas da abordagem pedagógica de Alschitz, que alimentaram uma linguagem de cena, dentro da companhia. Linguagem que, por sua vez, propôs questões a uma autora. Traço aqui a ideia de uma performatividade da palavra, como um dos principais frutos da fricção da abordagem pedagógica de Alschitz com a presente investigação.

O terceiro capítulo é dedicado ao experimento artístico – e contém o texto integral *Frida Kahlo – Calor e Frio*, bem como procedimentos criativos que inspiraram sua tessitura. Dialoga com o material a partir das plataformas construídas nos capítulos anteriores, analisando o texto em fragmentos, bem como revelando diálogos cênicos inspirados por ele.

O último capítulo analisa, por sua vez, os legados de algumas experiências de circulação da peça – no Brasil e exterior - e sua influência sobre o processo. *Frida Kahlo – Calor e Frio*, a partir de 2013, realizou ações artísticas, pedagógicas, de reflexão teatral e intervenção pública, dialogando com diferentes plateias. O capítulo aborda ainda a relação do público com o trabalho, para constatar em que medidas a pesquisa cumpriu seus objetivos.

¹¹ No sentido atribuído por ROSENFELD (2002).

¹² Utilizo a ideia de um teatro performativo a partir das sistematizações de FÉRAL (2008), explicitadas no capítulo 2.

¹³ “O impacto duradouro da antropofagia foi de ordem artística”. (GEORGE, 1985. p. 28)

A relativa escassez de análises de peças escritas por mulheres,¹⁴ em nosso país, e especialmente, autoras-atrizes justificam ainda o esforço de criação e sistematização desta pesquisa.

Não sabemos como Ésquilo ou Shakespeare trabalhavam. Tudo que sabemos é que, gradativamente, a relação do homem que senta em casa elaborando coisas no papel com o mundo de atores e palcos está se tornando cada vez mais precária, cada vez mais insatisfatória. A melhor literatura inglesa está saindo do próprio teatro: Wesker, Arden, Orborne, Pinter, para usar exemplos óbvios, são todos diretores e atores, bem como autores – e já estiveram até trabalhando como empresários. (BROOK, 1970, p.18)

Valorizando o caráter flexível de um certo artista que se envolve com várias instâncias do fazer teatral, a investigação caminha desde a busca das plataformas para a criação de um texto contemporâneo, passando por ideias geradoras da reflexão e da cena, à própria experiência criativa e a sistematização de seu caminho e alguns encontros com o público.

¹⁴ Féral aponta a dificuldade de encontrar peças escritas por mulheres, de maneira geral, quando busca analisá-las no artigo *Writing and Displacement*, de 1984.

CAPÍTULO 1

A Palavra mito poética e a voz feminina: princípios para a criação de uma dramaturgia

Este capítulo apresenta uma tentativa de diálogo, através de plataformas éticas e estéticas inspiradoras de um pensamento dramaturgico, com algumas questões que impulsionaram a realização da pesquisa-ação *Frida Kahlo – Calor e Frio*: é possível a criação de um texto que, por suas próprias características intrínsecas, impulse uma certa cena contemporânea brasileira – um texto de grande liberdade estilística, capaz de transitar por diferentes linguagens? Pode existir performatividade na dimensão do texto e de que forma? Como o mito dialoga com o teatro contemporâneo? A atitude antropofágica fundamenta a nossa investigação.

Assim, entrelaçarei diferentes ideias norteadoras – a possibilidade de uma abordagem feminina para a escrita, a partir especialmente de FÉRAL (1984); o texto como parceiro de um jogo, a partir das provocações de KANTOR (2008) e as referências estéticas de Zé Celso como autor. E finalmente, o diálogo com “realidades nativas concretas”, “e a mentalidade pré-lógicas”, insufladas pelo Manifesto Antropofágico de Oswald de ANDRADE (2001), pela via do mito. Pela amplitude do tema “mito”, me concentro aqui especialmente nas sistematizações sobre o tema não da antropologia, que apenas proponho, pelos fins e meios desta pesquisa, a devoração de algumas enzimas ou ideias norteadoras, mas especialmente nas sistematizações do mito e seu papel fomentador de um certo tipo de teatro realizadas pelo diretor pedagogo contemporâneo Jurij Alschitz. Como desdobramento, a forma como o mito pode ser usado no texto, recorro a CASSIRER (2011) na tentativa de tessitura de um tipo de relação entre mito e poesia, na medida e pretensão apenas daquilo que me auxilia na busca de um tipo de palavra capaz de um diálogo com mitos, no texto teatral.

1.1 - Antropofagia como atitude ética e estética

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. (ANDRADE, 2001)

A publicação do Manifesto Antropófago, em maio de 1928, por Oswald de Andrade, imbricado em uma das principais metas dos do Modernismo - a criação de uma linguagem

literária brasileira - é o marco inicial da Antropofagia. Uma superação da dependência cultural estrangeira, mesmo aquela camuflada nos códigos sociais, morais e literários e implícita na maneira de se relacionar com um mundo. Tal feito se daria através de um amplo diálogo com:

...a consciência arcaica tipicamente brasileira, surgida numa hipotética Idade do Ouro. Essas categorias que inspirariam nova linguagem literária, incluem formas do surreal e do irracional. Os escritores antropófagos romperiam, assim, com o discurso linear. A nova linguagem ‘devoraria’ os modelos literários estrangeiros em vez de imitá-los. (GEORGE, 1998 p. 17)

De forte cunho nacionalista, o termo foi escolhido por sua riqueza de sugestões - a presença da piada, da paródia, ao mesmo tempo em que o alto valor metafórico o situa no universo de referências colonizador-colonizado. Suely ROLNIK (1998, p. 129) reforça ainda uma determinada relação com alteridade, implícita na Antropofagia.

A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.

Para fazer face ao desejo do colonizador de destruir a cultura e o povo de uma colônia, muitas vezes pela imposição de outra cultura, o colonizado se vale do canibalismo: um esforço por comer e digerir a alteridade presente no estrangeiro, recebendo aquilo que ele tem de nutritivo e vantajoso, sem ser destruído culturalmente. Há um critério na busca de alimento – a potência vital que ele é capaz de fornecer.

No Dicionário do Teatro Brasileiro lemos:

O “Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade, publicado em 1928, mesmo ano da publicação de Macunaíma, de Mário de Andrade, foi uma primeira tentativa de sintetizar as diversas tendências vanguardistas europeias recebidas no Brasil, contaminando-as (ou devorando-as como propunha Oswald) com o pensamento mítico de nossa selvagem, acrescidas das influências, também míticas, do elemento negro, tão presentes na cultura nacional. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p.33)

Assim, o universo mítico é uma das maiores contribuições brasileiras ao caldeirão antropofágico e de renovação modernista. “Tupi or Not Tupi” - a escolha de abrir esta reflexão na presente pesquisa com a epígrafe da frase célebre de Oswald de Andrade, paródia de Hamlet, busca ativar um conjunto de imagens ligadas a uma síntese aparentemente

impossível a não ser através da reflexão bastarda, absurda e antropófaga: o teatro, sua tradição e a metáfora do universo de subjetivação ameríndio, brasileiro, já presentes no Manifesto. A irreverência para com o clássico europeu e a liberdade estilística se mostram como a possibilidade do brasileiro se “definir ontologicamente a si mesmo e, também, o seu próprio destino através do início ou tupi, buscando as verdadeiras raízes da cultura nacional.” (GEORGE, 1985, p. 21). A busca de uma identidade brasileira se daria não só pela relação com o outro, mas uma identificação, em primeiro lugar, de si mesmo como o tipo de organismo capaz de encetar o processo antropofágico - um corpo de origem cultural ameríndia.

Do modelo cultural do colonizador, ligando repressão econômica, política e cultural, teríamos herdado o modelo patriarcal e seus desdobramentos autoritários. “O pater famílias e a criação moral da Cegonha: ignorância real das coisas...sentimento de autoridade ante a prole” (ANDRADE, 2001). O Manifesto buscava a resistência a estes modelos via especialmente a ativação de outro imaginário. Um resgate menos histórico ou antropológico e mais metafórico de bases da cultura e sociedade nacionais que resistiriam por baixo do verniz da cultura imposta e burguesa: “Mas nunca admitiremos o nascimento da lógica entre nós”...”A magia e a Vida”...”Só não há determinismo onde há o Mistério”. (Ibid)

A ideia de Oswald, associando um regime político e econômico capitalista imposto pelos colonizadores a um pacote cultural incluindo modos de subjetivação que normatizam o patriarcado, o autoritarismo, a hegemonia da razão e das verdades “pseudocientíficas”, repressão da sexualidade e do inconsciente, a imitação em vez da criação, revelam uma análise de um contexto brasileiro que vai encontrar interlocutores na filosofia especialmente na ideia de “políticas de subjetivação” relacionadas ao “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, muitas décadas depois. Suely ROLNIK (2006) situa os conceitos propostos a partir dos anos 1990, principalmente por pesquisadores associados à revista francesa *Multitudes*, como um desdobramento das ideias de Deleuze e Guattari relativas ao estatuto da cultura e da subjetividade no regime capitalista contemporâneo.

Políticas de subjetivação mudam com as transformações históricas, pois cada regime depende de uma forma específica de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um. É neste terreno que um regime ganha consistência existencial e se concretiza; daí a ideia de ‘políticas’ de subjetivação. No entanto, no caso específico do neoliberalismo, a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância essencial, pois ganha um papel central no próprio princípio que rege o capitalismo em sua versão contemporânea. É que é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta [...]

Assim, Oswald, através de um raciocínio análogo e voltado à realidade brasileira do começo do século XX, propõe uma percepção e relação com a vida que valorize “o espírito mágico e arquetípico do homem natural brasileiro.” (GEORGE, 1985, p. 26), como uma estratégia de uma revolução sócio cultural no Brasil. “Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci, a mãe dos vegetais”. (ANDRADE, 2001) A valorização dos mitos pré-colombianos - Guaraci-sol, Jaci-Lua e sua cosmogonia - é uma das formas de resistência a partir do imaginário.

Guaraci torna-se, no Manifesto, um paradigma cosmogônico do inconsciente primitivo, logo, brasileiro, coletivo [...]através destes símbolos, Oswald de Andrade refere-se também a uma sociedade de liberação dos instintos; livre de culpas e de complexos, antes da imposição do colonialismo. (GEORGE, 1985, p. 22)

David George aponta que a antropofagia exerce poderosa influência na criação artística nacional. Assim, é no campo artístico o terreno de maior vitalidade, força e resistência da Antropofagia, graças à liberdade que inspira nos criadores em se apropriar de referências do legado cultural da humanidade, em busca de novas sínteses. E graças à forma livre com que o autor nacional “toma emprestadas técnicas de códigos, movimentos e formas estéticas, qualquer que seja a intenção original e a forma subjacente da fonte estrangeira.” (Ibid, p. 29) A abordagem de David George é a preferencial nesta pesquisa: a Antropofagia menos como uma fórmula ou sistema e sim uma fonte metafórica sugestiva para a criação artística. E principalmente, um “modo de produção de cultura” em que “todos os repertórios são potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentido”. (ROLNIK, 1998, p.133). Em relação a esta fonte sugestiva é importante perceber não só o tema do Manifesto, mas a maneira como Oswald usa as palavras, sem engessamento dentro de um discurso, a liberdade de seu texto e de conexão poética entre as palavras, na estreita e indissolúvel relação forma-conteúdo em sua escrita.¹⁵ A metáfora antropofágica, entretanto, só encontra um diálogo mais consistente na sociedade brasileira décadas depois da publicação do Manifesto, através especialmente do teatro.

Em 1967, a montagem de *O rei da Vela*, por José Celso Martinez Correa, resgata a Antropofagia e a coloca de vez no panorama da discussão cultural do país. Décio de Almeida Prado (1985, p. 16) diz:

Surpresa maior, contudo, seria a de Mário e Oswald, irmanados na morte como nunca foram em vida [...] haveremos de convir que eles não devem estar pouco admirados

¹⁵ O Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, anos antes, (1924), já se fundamenta nas raízes primitivas da cultura brasileira para ser um dos impulsionadores do modernismo no país. (ANDRADE, 2003)

de que os raios emitidos há tanto tempo e por espaço tão breve (A Antropofagia não chegou a durar três anos, não resistindo ao impacto conjunto da crise econômica e da troca de casais) continue iluminando o caminho para o teatro mais avançado que se faz hoje no Brasil.

No processo de Zé Celso, na criação da obra teatral *O Rei da Vela*, duas camadas de influências são apontadas por David George (op. cit., p.35). A primeira foi o próprio texto teatral de Oswald, híbrido, eclético, nutrido por padrões mito-cíclicos.

Do ponto de vista artístico, Oswald utiliza todo um aparato de técnicas de vanguarda: expressionistas, surrealistas, absurdistas. As técnicas anti-ilusionistas na peça fazem-nos lembrar Brecht, embora não haja provas para afirmar que Oswald de Andrade tenha travado conhecimento com as primeiras obras do dramaturgo alemão e com a de Meyerhold. Além disso, *O Rei da Vela* apresenta uma forma de análise que tornar-se-á corrente após 1950, com o “boom” da narrativa hispano-americana – a manipulação de máscaras e padrões mito-cíclicos num contexto de dependência.

Oswald escreve para um teatro que não existe no Brasil e desta forma, impulsiona um teatro a se inventar, o que só acontece graças ao diálogo com Zé Celso e sua companhia. A este respeito, é importante notar que Oswald não é um exemplo isolado na História do Teatro: dramaturgos como Tchekov, Wedekind, Beckett, impulsionaram, a partir de seus textos - visionários em relação a um teatro em que não tinham interlocutores - uma nova cena. Silvia FERNANDES (2002, p. 225), em *A Encenação Teatral no Expressionismo* destaca o papel dos dramaturgos na renovação da cena ao longo da história do teatro: “como é regra na história do teatro, a aparição do expressionismo no palco é posterior às tentativas bem-sucedidas na dramaturgia”.

Assim, a companhia de Zé Celso busca em sua trajetória, inspirada pela Antropofagia de Oswald, novas sínteses possíveis capazes de dialogar com o autor.

Em termos antropofágicos, a montagem pretendia ser uma devoração total: de todas as influências, obstáculos e métodos que o Oficina tivera anteriormente, em particular de Stanislavski, Brecht e o Berliner Ensemble; de influências recentes da vanguarda europeia e americana; do teatro comercial; do teatro realista historicista; da moda esquerdista da música; das próprias ideologias dos membros do grupo. (GEORGE, 1985, p. 48)

A montagem tinha ainda um forte cunho nacionalista, pensado por Zé Celso como um caminho para a criação de formas brasileiras de criação teatral, a partir da paródia de vários estilos teatrais. “Em poucas palavras, o Oficina procurava uma nova teatralidade antropofágica que sintetizaria os vários modelos culturais brasileiros”. (Ibid, p. 48)

Além do ecletismo estilístico e a liberdade formal, outro posicionamento ético e estético de Zé Celso estabelece amplos diálogos com a criação artística tema desta pesquisa: a busca de uma provocação não só no tema, mas na forma antiaristotélica e não linear de relação com público. “De acordo com essa concepção antropofágica, a força do artista num país colonial está em subverter a forma, o que equivale a subverter o conteúdo”. (Ibid p. 49). Esta é uma das plataformas preferenciais desta pesquisa na criação do experimento dramaturgico Frida Kahlo- Calor e Frio.

O público de teatro, todavia, não iria ser provocado com argumentos racionais ou modelos exemplares [...] mas, mediante a deseducação não linear e irracional...talvez ...uma peça inventiva e confusa, que excite o sentido estético, seja mais eficaz politicamente. (1968, Apud GEORGE, op cit., p. 49)¹⁶

A orientação antropofágica desta pesquisa revela-se ainda na maneira como os diversos conteúdos, oriundos de diversas áreas do conhecimento, transformam-se em corpo, materialidade artística.

O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias a priori, sem qualquer adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: é a fórmula ética da antropofagia que se usa para selecionar seus ingredientes deixando passar só as ideias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações. (ROLNIK, 1998)

Assim, a porosidade, abertura ao outro e ao mundo é o que possibilita tornar a experiência um alimento revigorante. Ao mesmo tempo, é necessário um instinto atento: só é bom alimento aquilo que possa ser digerido. A digestão implica não só absorção, mas transformação do que foi tomado do mundo em material capaz de nutrir uma alma: a possibilidade de construção de uma linguagem para dialogar com sua própria fome e inquietações. Ou talvez possamos dizer que sem inquietações iniciais, o processo antropofágico é menos rico. Ainda sobre a abordagem do experimento, cabe um parênteses. Rolnik (1998, p.135-136), a partir de Oswald, distingue duas antropofagias.

Elas se distinguem basicamente pelo modo como a subjetividade conhece e rastreia o mundo, por aquilo que move sua busca de sentido e pelo critério de que se utiliza para selecionar o que será absorvido para produzir este sentido. Atualizado em seu vetor mais ativo, o modo antropofágico de subjetivação, em sua face invisível, funciona segundo algumas características essenciais. Antes de mais nada, este modo depende de um grau significativo de exposição à alteridade: enxergar e querer a

¹⁶ Entrevista a Tite Lemos. “A Guinada de José Celso”, Revista da Civilização Brasileira, Caderno Especial n.2, “Teatro e realidade brasileira”, julho de 1968, p. 117

singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar este querer, sem medo de se contaminar, pois é nesta contaminação que a potência vital se expande, carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires da subjetividade: a fórmula tupi. Este tipo de relação com a alteridade produz no corpo uma alegria – ‘a prova dos nove’, segundo afirma duas vezes o Manifesto Antropófago, prova da pulsação de uma vitalidade.

A antropofagia ativada no que chama de seu vetor mais reativo apresenta características aparentemente próximas à primeira, de trânsito entre sistemas de referências, liberdade de improvisação e linguagem. Mas se diferenciaria na já chamada por Oswald “baixa antropofagia”¹⁷ por ausência de critério ético enlaçando as conexões do desejo e o sentido e pelo narcisismo.

[...] Seria uma subjetividade desligada do corpo sensível, anestesiada a seus estranhamentos, sem qualquer liberdade de criação de sentido, totalmente destituída de singularidade. A “alta antropofagia” nos coloca em posição privilegiada para quebrar o círculo infernal da escravidão a este modo hegemônico de subjetivação e resistir ao apelo de tornar-se atleta da flexibilidade a serviço dos interesses exclusivos do mercado. É que ela nos permite suportar melhor a falta de sentido que acontece quando misturas de mundo em nosso corpo nos impõem mudanças de linguagem; improvisar mais facilmente linguagens incomuns para expressar tais mudanças; e, sobretudo, usar nesta criação o que tivermos à mão, desde que favoreça a expansão da vida individual e coletiva. (Ibid, p.14)

A partir do enfoque antropofágico de Oswald, apresento, a seguir, plataformas de orientação preferencial da pesquisa e relaciono seus principais desdobramentos: a alteridade presente na voz feminina - em diálogo com o pensamento antropófago que busca outros valores e olhares para além da cultural patriarcal e que pode ser situada, poeticamente, no “matriarcado de Pindorama” - bem como a revalorização do mito.

1.2 - A voz feminina, em Féral

Havendo, pois, o SENHOR Deus, formado da terra todo o animal do campo e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo. (Gênesis 2:19-20)

Desde os primórdios dos anos 1980, o feminismo, sob diversas formas, forneceu uma fonte particularmente rica e variada de textos teóricos sobre o teatro, de acordo com CARLSON (1997, p. 511):

A teoria feminista francesa, entretanto, sugere uma estratégia para a criação de um teatro não controlado pelo patriarcado, e isso mediante a substituição da voz

¹⁷ “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato”. (ANDRADE, 2001)

masculina pela voz da *diferença*, uma voz que está menos envolvida, na distinção de Féral, com o ‘teatro’ do que com a ‘representação’¹⁸. Fortemente inspirada em Irigaray, Féral sugere em ‘Writing and Displacement’ [Escrita e Deslocamento] (1984) que essa **voz feminina** seria baseada em preocupações como simultaneidade e contiguidade, sentidos sobrepostos e múltiplos [...] (grifo meu)

Pensar uma voz feminina faz bastante sentido no intuito de fugir a um teatro como produto cultural envolvido nas estruturas de poder e nos sistemas de relações sociais ainda vigentes, buscando não perpetuar os papéis e a visão de gênero conservadoras. A proposição de uma voz feminina na dramaturgia oferece alternativas aos códigos de representação da cultura mais bem aceita (masculina) no intuito de enfatizar a possibilidade de desconstrução, de transformação, de outra possibilidade de existência. Assim, a busca da voz feminina encontra paralelos, como bem aponta as sistematizações de Carlson, com as estratégias de Brecht (Ibid, p. 512) pois ambos buscam desconstruir os códigos habituais da percepção, colocando em primeiro plano as convenções de percepção. A voz feminina, para o primeiro, em muitos sentidos pode ser entendida como subversiva, criando estratégias que alternam o padrão da visão e daquilo que pode ser visto.

No caminho de construção das fricções entre o feminismo e a teoria teatral do fim do século XX, Carlson recorre a Rosemary K. CURB (1985), que sugere explorar “as dinâmicas dos signos num esforço para criar uma linguagem teatral capaz de comunicar as percepções femininas que tem sido suprimidas pelos pais e por isso parecem inexistentes para a cultura dominante”. (1985, apud CARLSON, op. cit., p.510)¹⁹. Assim, a linguagem é importante fundamento desta busca por uma voz feminina.

Segundo a filósofa e escritora brasileira Márcia Tiburi, um dos jargões que os conservadores mais gostam de usar é que o feminismo é ultrapassado. Para ela, o feminismo é subversivo e relacionado às mais potentes mudanças sociais desde a Antiguidade Greco-Latina. Tiburi defende que faz muito sentido ainda se falar em patriarcado:

Todas as nossas relações, as mais miúdas, as mais simples, as mais cotidianas, estão marcadas por esse miasma do patriarcado, por essa regência, essa vigência dessa diferença entre homens e mulheres, que não é uma diferença essencial nem natural pura e simplesmente, mas uma diferença cultural, promovida e patrocinada pelas próprias pessoas. (Informação verbal)²⁰

¹⁸ No texto original publicado por Carlson, que pesquisei a partir da edição da Cornell University Press, o termo usado é mesmo “performance”, traduzido por Gilson César Cardoso de Souza como ‘representação’.

¹⁹ CURB, Rosemary K. **Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman Conscious Drama**: The Seer, The seen, The Scene, The Obscene, Theatre Journal, v. 37, n.3, p.304, out-1985.

²⁰TIBURI, M. Entre o Céu e a Terra, na TV Brasil. Disponível em: <http://ebcnare.de/1PCNEVD>

Mas como criar esta linguagem sem reproduzir o sistema patriarcal dominante? As teorias pós-culturalistas na França, especialmente a partir de críticas feministas psicanalistas como Julia Kristeva e Luce Irigaray, são alguns suportes. Pensadoras que, de acordo com Carlson, “estavam indo além de Derrida e Lacan para desenvolver posições teóricas particularmente feministas” (CARLSON,1997, p. 510). Irigaray questiona o “falocentrismo”²¹ de Lacan, para quem o homem é o sujeito e a mulher, o outro, o objeto do desejo ou propriedade. No pensamento e literatura humanista tradicional, os pensadores homens estruturaram um sistema baseado em valores “universais”, em que a linguagem, a razão, o sujeito, uma certa filosofia e ciência são elementos fundamentais e na base dessa cosmogonia, deste eu. Irigaray questiona especialmente o discurso masculino e o universo simbólico que orienta o mundo patriarcal, suas metáforas e silêncios. Mulheres artistas, escritoras e críticas de vanguarda ainda estão confinadas no modo masculino a não ser que rompam com o discurso tradicional, voltado ao logos. “Mulheres não devem aspirar a competir com homens pela construção de uma lógica feminina [...] mas deveriam tentar, ao invés disso, desengajar a questão da estrutura do logos”. (1977, Apud FÉRAL, 1984, p.550)²²

Féral, a partir da sugestão de Irigary, propõe um discurso e uma escrita outra. Assim, uma escrita feminina se caracterizaria especialmente por simultaneidade - que questionaria o mundo por rejeitar sentidos fixos e imutáveis. Rejeitando a unidade, transformaria o sentido num constante fluxo, com o texto. E contiguidade. O corpo feminino, seus órgãos sexuais e especialmente os lábios que se tocam são ainda materiais para Irigaray e Féral pensarem a escrita feminina e a relação com as palavras:

O texto deve explodir em todas as direções ao mesmo tempo, exatamente da maneira com que o corpo da mulher (e os órgãos sexuais) explodem em fragmentos. O corpo fragmentado constantemente toca- está em contato consigo mesmo. Como este corpo, as palavras das mulheres tocam uma a outra de novo e de novo. Sempre sendo entrelaçadas, abraçando uma a outra, mas ao mesmo tempo, se empurrando, evitando se tornarem fixas ou rígidas.²³(FÉRAL, 1984 p. 550, tradução nossa)

²¹ Para Irigaray, Platão é mestre da filosofia, falocrata e advogado do falocêntrico. Acusado por ela do primeiro matricídio simbólico, denegrindo o útero em seu Mito da Caverna e desvalorizando o imaginário feminino. (IRIGARAY , Luce. Plauto’s Hysterya, Speculum of the other woman, translated by Gilligan C. Gill, Ithaca: Cornell University Press,1985, p. 243-364)

²² IRIGARAY, Luce. In: **Ce sex qui n’ en es pas un**. Paris, 1977. pp. 75-76

²³ “The text would explode in all directions at once, exactly the way woman’s body (and sex organs) explode into fragments. The fragmented body constantly touches\is in touch with itself . Like this body, women’s words touch one another again and again, Always being interwoven, embracing one another, but at the same time thrusting apart, to avoid becoming fixed or rigid.”

A relação da palavra com o corpo é fundamental nesta voz feminina: quando a palavra se afasta do corpo, sem mais tocá-lo e sem poder traçar a linha da autodescoberta através da palavra, a mulher rompe e recomeça a escrita. Assim excesso e interrupção também caracterizariam essa voz feminina. Féral destaca ainda a impossibilidade de prender o discurso feminino a qualquer definição porque envolve constante mudança. Como possibilidade de se aproximar de uma “estrutura que não é uma estrutura” (Idem, *Ibidem*. p. 550), Féral recorre a ainda à digressão de Irigaray: se a imaginação feminina não operasse em fragmentos e pudesse criar um universo, este seria a multiplicidade do volume mais que a unidade da superfície (sendo a *superfície* mais apropriada à representação masculina).

Um dos pontos mais marcantes da teoria de Irigaray é a que aproxima a escrita feminina aos fluidos e líquidos, intangíveis, mais do que aos sólidos. Na busca de encontro de si mesma que caracteriza a escrita feminina, a mulher é multiplicidade.

Tendo estabelecido estes pontos, Féral busca aproximar essa escrita do teatro, ressaltando que a tarefa é mais difícil devido à escassez de peças escritas por mulheres. Mas o que as mulheres dizem em sua linguagem? Féral provoca:

Mulheres dizem NADA porque elas tem nada a dizer, e porque não há nada a dizer sobre o que quer que elas devam dizer, desde que isso significa nada...elas dirão nada , nada sobre sociedade, nada sobre estruturas, nada sobre leis, nada sobre linguagem, para terem a última risada.” (Féral, 1984; p. 551, tradução nossa)²⁴

Assim, Féral destaca o caráter subversivo daquele que se recusa a participar, (“Nothing”, “nada” sendo uma forma maior de “no”, “não”) daquele que se recusa a jogar um jogo, a dar sua opinião, ou mesmo a “dizer algo”. A suposta passividade daquele que diz nada se torna aqui ação, “tornando cheio aquilo que estaria vazio” (Ibid, p. 552). O jogo com as palavras, quebrando laços entre elas para reorganizá-las de acordo com novas leis, para fazê-las dizer aquilo que elas não costumam dizer, mostra o caráter criativo que este “nada” assume na escrita feminina. Ao “escrever-se”, a mulher volta-se ao seu corpo, à sua própria experiência, sendo o corpo e identidade assunto contado e recontado nas peças femininas. A busca de si mesma, explorando este nada de que são feitas, é um tema recorrente na escrita feminina, de acordo com Féral e uma vasta imagem de mundo é apresentada, “um universo em que todos, incluindo os homens, terminam por achar a si mesmo ou a tomar seu lugar.”(Ibid, p. 554)

²⁴ No inglês o jogo de NOTHING e o “No” (negação) contido na palavra tornam a provocação ainda mais rica: “Women say NOTHING because they have NOTHING to say, and because there is NOTHING to say about whatever they may say, since it means NOTHING. ... They will say NOTHING, nothing about society, nothing about structures, nothing about the laws, nothing about language, in order to have the last laugh.”

Exploração do inconsciente e de suas relações com o outro, tanto o outro misterioso que vive dentro de si, criando muitas vezes duplos, existências múltiplas, quanto o outro fora de si mesmas, são ainda temas desta escrita. Um discurso múltiplo e ainda assim unificado, em que a experiência de uma mulher se converte na de várias, o jogo com o tempo, revistando o passado e brincando com o futuro. O questionamento mais do que a resposta, pedindo de cada um uma solução parcial, fragmentada e até, em última análise, inadequada, também é outro elemento bastante presente. Féral aponta em que sentido isso se torna transgressivo:

Sendo julgadas elas mesmas, mulheres trazem a história ao julgamento novamente: estas “eternas dissidentes”²⁵, como Julia Kristeva diz, devem não se fixar nesta posição, nada além que elas tenham que explicar. Pelos seus movimentos, são agentes de mudança. Desde que é sua função interromper e não organizar, elas devem: 1) revelar, 2) recusar, 3) subverter todas as formas de repressão. (Féral, 1984, p.556, tradução nossa)²⁶

Mas como as mulheres falam? Féral diz que esta é uma pergunta mais complexa, já que não há uniformidade, mas há certos caminhos: a ausência de enredo linear - já que a linearidade, segunda a pesquisadora, talvez não corresponda à experiência feminina que é essencialmente fragmentada. Sentenças não terminadas, repetições, hesitações, flashbacks, interjeições e silêncios exemplificam ainda certo tipo de escrita feminina em que os pensamentos viriam concatenados ou soltos, em que há pausas, mudanças inesperadas de rota, em consonância com a existência em fluxo, líquida e um corpo sem bordas.

Féral diz ainda que as mulheres escritoras que analisa são divididas, seres múltiplos, porosos e cuja falta de unidade é expressa no texto por outro artifício teatral, a diversidade e simultaneidade de vozes. Personagens duplos, ou diferentes personagens dentro de um delírio; um texto para cem vozes ou nenhuma voz, produzem a imagem de um certo discurso feminino.

Estas escritoras estão tentando falar, expressar a natureza porosa e não centralizada da mulher; é uma política favorecendo o fragmento mais que o todo, o ponto mais que a linha, dispersão mais que concentração, heterogeneidade mais que homogeneidade (heterogeneidade na experiência e discurso), na convicção que a segmentação é mais

²⁵ A identificação da mulher como “eterna dissidente” me remete ao mito judaico de Lilith, a primeira mulher de Adão. Expulsa do paraíso por se recusar a estar sempre embaixo do homem na cópula e a obedecer ao homem. Lilith e seu universo de significações é um dos temas da minha peça CAIM (2011-2012).

²⁶ “Being on trial themselves, women bring history to trial again; these “eternal dissidentes”, as Julia Kristeva says, must not become set in that position, any more than they should explain it. By their movements, they are agents of change. Since it is their function to disrupt and not top ut in order, they must :1) reveal, 2) refuse, 3)subvert, all forms of repression.”

subversiva nos seus princípios que qualquer esforço de unificação”.²⁷ (Ibid; p. 560, tradução nossa)

Finalmente, Féral analisa a sintaxe, para enfatizar em certo tipo de escrita feminina a não submissão às normas da linguagem, através de diferentes estratégias, como o uso da língua falada, menos linear e mais livre das regras da linguagem culta da ordem e do poder, como signo da própria marginalidade feminina; os espaços, silêncios - que teriam efeito direto na vida e ação dos personagens. Féral vai mais longe ao dizer ainda que a linguagem falada é mais próxima ao corpo feminino - que Artaud queria trazer de volta ao teatro - e que a sociedade silenciou. Entretanto as mulheres não abrem mão completamente da linguagem do controle: mas a viram do avesso, a esvaziam, a contorcem, a espalham, para mostrar o poder da repressão e trazer um novo sentido, uma nova linguagem. Esta tentativa de desconstrução pode provocar uma postura mais ativa na recepção da obra:

Nós temos que achar novamente as palavras que vem antes do discurso, palavras loucas, porosas que se recusam a fazer uma frase, a fixar ou impor uma linguagem, mas ao invés disso flutuar, fluir curvar e liquefazer-se, obstruindo a ordem do texto, fazendo-nos conscientes do “barulho” do sistema e exigindo do leitor atenção. De repente, no meio do texto, lá elas estão, iminentemente enormes e opacas, ficando no caminho. Elas não podem ser evitadas. Elas compelem o leitor a parar e ponderar, deixando o significado em suspenso.²⁸ (FÉRAL, 1984 p. 560, 561, tradução nossa)

Reflito que o tipo de palavra descrito por Féral - *porosas, flutuantes, repleta de possibilidades, que negam o barulho do cotidiano, loucas* - cabe bem à poesia. Assim, a pesquisa, em um esforço de diálogo com o que conclama Féral, parte da hipótese que a palavra poética é capaz de atender a este chamado pela palavra anterior ao discurso.²⁹

A abertura do texto, com sentenças inacabadas e sem explicações, pode convidar o espectador a preencher as lacunas, da onde concluo ainda que a escrita feminina, no teatro, pode estimular uma participação ativa da plateia. Assim como é provocativa de atores e diretores, os primeiros interlocutores a quem esta palavra se dirige.

²⁷ “These writers are trying to speak, to express the porous, uncentred nature of women; it is a policy favouring the fragment rather than the whole, the point rather than the line, dispersion rather than concentration, heterogeneity rather than homogeneity (heterogeneity in experience and discourse), in the conviction that the segmentation is more subversive in its principle than any effort at unification.”

²⁸ “We have to find again the words that come before discourse, crazy, porous words that refuse to make a statement , to set down or impose a\thetruth, but instead fluctuate, flow, bend and liquefy, obstruting the order of the text, making us aware of the “noise” of the system and demanding the reader’s attention. Suddenly, in the middle of the text, there they are, looming huge and opaque, getting in the way. They cannot be avoided. They compel the reader to stop and ponder, leaving the meaning in abeyance”.

²⁹ Nas sistematizações a partir de Cassirer, no fim do capítulo, retomo esse tema.

Um dos expoentes da voz feminina no teatro é H  l  ne Cixous³⁰, dramaturga ligada intimamente a do Theatre du Soleil. PICON-VALLIN (2006, p. 80) ajuda a esclarecer em que medida sua escrita do texto   influenciada pela experiência não são da cena, mas pela própria  tica de uma autora ligada   vida de uma companhia de teatro:

O texto *Tambours sur la Digue* (Theatre du Soleil, 1999) teve 27 versões (seria necessário mencionar o papel do computador e as facilidades de modifica es que ele traz hoje para a escrita). As palavras de H  l  ne Cixous sofreram múltiplas transforma es e reelabora es no decorrer dos ensaios antes de a forma adequada   representa o ser encontrada. No Soleil, o texto não   feito para ser ouvido “nu”, ele está sempre irradiado, carregado pela atua o que o precede, que o segue ou o acompanha; pela luz, pela música que o sustenta, impulsiona e nuan a, dialoga e respira com ele ou o contradiz; pelas cores da sede que cobrem as paredes do fundo e que caem, uma a uma, como folhas de uma  rvore. Aqui a escrita se submete a outras artes em vez de impor sua lei. Assim, o autor que não se restringe às suas atribui es tradicionais, reencontra o estatuto de um Moli re: como um autor, ele faz parte de uma trupe, ele sabe colaborar, retrabalhar, desestabilizar constantemente o adquirido em proveito do que está por vir no palco, ele sabe deixar o escrito em aberto,   disposi o.

A reflexão de Picon-Vallin sobre a atua o deste tipo de autor dentro de uma companhia - em diálogo com outros criadores, capaz de desestabilizar o que tem em busca do que está por vir, aberto e poroso - por sua vez estabelecem paralelos com a questão  tica relacionada   necessidade de abertura   alteridade real com que Rolnik fricciona a Antropofagia. No processo criativo *Frida Kahlo - Calor e Frio*, a marca de uma escrita feminina pode ser encontrada no caráter fluído, fragmentado, com diversidade e simultaneidade de vozes, mundos e tempos, duplos, omissões, busca e recria o de si através da linguagem. Também na porosidade da palavra – fundamentalmente poética e de sentidos abertos - como no próprio texto, capaz de ser afetado, desestabilizado, provocado pelo trabalho de um grupo e provocador dele.

1.3 - O texto como material de jogo e gatilho para opera es poéticas múltiplas

Na busca de plataformas para a cria o do texto neste experimento, destaco duas importantes contribui es da prática artística: o polonês Tadeuzs Kantor e o brasileiro José Celso Martinez Correa como dramaturgo.

Na poética de Zé Celso, alimentam a pesquisa o que RAMOS (1999, p.135) chama de “fluidez de modos e confusão de g neros”, a versatilidade, o hibridismo.

³⁰ De acordo com Carlson (1997; p. 510 e 511) e Féral (1984).

Neste sentido, Cacilda! é híbrida, apresentando momentos genuinamente dramaturgicos, de relação dialógica das personagens, intercalados com cenas totalmente plásticas, afirmadas sobretudo na narrativa das rubricas.

A liberdade estilística, que permite o trânsito entre diferentes gêneros, interessa à pesquisa. Sobre as rubricas, inspiram o experimento *Frida Kahlo – Calor e Frio* menos as rubricas funcionais – descritivas ou narrativas - e mais as que sugerem palavras do “autor tornado personagem”. Rubricas poéticas, imprecisas como diretrizes de cena, de lógica semelhante à do sonho ou do rito. No meu entendimento, tratam-se de rubricas menos para qualquer tentativa de serem realizadas na encenação, mas especialmente potentes para ativar a imaginação de artistas da cena, em primeiro lugar.

...ao fundo o toque doce do candomblé do boiadeiro, que transmite um transe muito leve como uma onda de mar quieto...um ser do mar...no doce da chuva...vai se deitando no chão como uma onda...rola pelo chão...até se acalmar e dormir...com Oxum, Iemanjá e Iansã, inteiramente, raramente calma, contemplando sua aliança. A chuva continua ouve-se o Touro preto mugindo. (CORREA, Apud Ramos, 1999, p. 148)

E especialmente, as rubricas que marcam personagens duplos, triplos, múltiplos, ou um ser em tempos distintos, o que Ramos chama de “personagens-metáforas” ou “arroubos líricos do narrador, sempre carregados de citações intertextualizantes” (Ibid, p.117), que afetariam a imaginação dos atores e do público.

Assim, por exemplo, no início do primeiro ato, quando estivesse falando a Cacilda Dama das Camélias da Morta, o público conseguiria ler, na atuação da personagem, não só uma citação da Margarida Gauthier de Cacilda Becker na montagem de A Dama das Camélias de Alexandre Dumas Filho pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em 1951, mas também a personagem Dama das Camélias da peça a Morta de Oswald de Andrade, que Cacilda nunca representou, ou ainda uma fusão poética dessas duas personagens: uma Margarida Gauthier e uma Dama das Camélias da Morta, constituídas unicamente na imaginação do autor. (Ibid, p. 100)

No tratamento de personagens históricas, como Cacilda Becker, Zé Celso tece o entrelaçamento de dados biográficos, com o universo ficcional em que ela transita e a imaginação do autor. Em *Frida Kahlo – Calor e Frio* nunca quis falar sobre Frida como pessoa histórica. Mas como um tema de onde podem brotar: obras de artes visuais da pintora e seu imaginário, citações do universo pré-colombiano mexicano, o momento histórico rico do México no início do século XX,³¹ pedaços de vida de Frida ressignificados pelo trabalho, e especialmente, a possibilidade de recriar a nós mesmos – artistas da Estelar de Teatro – a

³¹ Sobre este assunto, votarei no capítulo 3, na análise do texto e suas linhas de inspiração.

partir da fricção com esse conjunto de provocações que acompanham o tema Frida Kahlo. Na peça, os nomes de personagens: *Sacerdote Morte amante Diego-Anderson Caveira, Ismar Eisentein & sua flor, Ego diva Dorothy Hale em fusão Frida Kahlo, na atriz Viviane Dias ou Frida em Autorretrato falado* tecem conversações com o uso das rubricas no nome das personagens de Zé Celso. Mas não só isso. Podem revelar ainda uma visão de teatro sonhado por um autor que deixa claro sua estratégia poética e projeto estético a partir do texto, em conversa com o que faz Zé Celso “afirma certos valores em detrimento de outros e deixa transbordar, não apenas nas rubricas, para além do plano ficcional, um projeto específico de teatro” (Ramos, 1999, p. 146). No sentido das rubricas de *Frida Kahlo – Calor e Frio* citadas acima, revelam ainda uma concepção da relação ator-papel que encontra afinidades com o que propõe o diretor polonês Tadeusz KANTOR (2008, p. XXXVII): não a representação de personagens e sim o diálogo do ator com o papel a partir da “pré-existência do ator”, de sua liberdade:

O ator molda tão pouco o seu papel quanto o cria ou o imita; permanece antes de tudo *ele mesmo* – um *ator* rico dessa esfera fascinante que são as suas próprias predisposições e predestinações. Ele não é nem a réplica fiel, nem a reprodução do papel. Em certos momentos ele ‘se empenha’ a fundo, de uma maneira inteiramente natural, no seu papel, para abandoná-lo desde que julgue isso necessário, e o dissolver na matéria cênica sempre presente e fluindo livremente.

Destaco que recorro a Kantor, no recorte de seus escritos, entrevistas e reflexões sobre sua prática, um artista pesquisador em diálogo com os caminhos investigativos desta pesquisa. Assim, o recorte que estabeleço aqui são as provocações ditas e escritas de Kantor para o teatro, menos do que qualquer pretensão de dialogar com a vastidão de sua obra. A relação do polonês com o texto é uma das principais ideias geradoras da pesquisa. “Eu dou ao texto da peça uma importância muito maior que aqueles que pregam a fidelidade ao texto, que o analisam, que o consideram oficialmente como ponto de partida e...aí permanecem.” O texto seria para ele um parceiro de jogo, uma “casa perdida”, à qual se retorna. O caminho para o retorno é a cena, a criação, “ a esfera livre do comportamento teatral” (Ibid, p. 189). Não se trata de desvalorizar o texto em função da cena, mas de encetar uma conversa, em que cada elemento tem seu papel:

[...] para mim, o texto literário é prodigiosamente importante. Ele constitui uma condensação, uma concentração da realidade, de uma realidade tangível. É uma carga que deve estourar. Não é um suporte para o teatro. Não é nem um agulhão, nem uma inspiração. É um parceiro...eu sou...bem mais fiel ao texto do que qualquer outro, devido ao fato de que eu o trato como uma soma de significações, mas a situação cabe a mim criá-las. Em função da etapa que minha consciência artística atingiu. (Ibid, p.XXXVI)

Denis BABLET, no prefácio da obra consultada (p. XXVIII), aponta o encontro fundamental do encenador Kantor com S.I. Witkiewicz, em quem o diretor polonês descobriria menos um autor a interpretar, mais um parceiro no interior de sua démarche criadora. O dramaturgo nutre o teatro de Kantor, num encontro artístico, que ele descreve, na máxima: “eu não represento Witkiewicz, eu jogo com ele”

[...] o dramaturgo o entusiasmo por seu despedaçamento selvagem do naturalismo, sua recusa do psicologismo, seu lado infernal, seu ‘catastrofismo’ e sua satisfação de transtornar as concepções tradicionais de tempo e espaço, os laços convencionais de causa e efeito que regiam a intriga e a ação, de levar a ‘negação’ e a ‘destruição’ à categoria de métodos artísticos.

Kantor (Ibid, p, 41), em seu Prefácio-Manifesto no *Programa do espetáculo Der Schrank (1966)*, desenvolve as regras deste jogo com o texto e, explicitando uma relação de independência entre as várias linguagens que constituem o teatro, afirma sua assinatura.

[...] O texto dramático não é senão um elemento [...] é uma realidade de alta ‘condensação’ que possui sua própria perspectiva particular, sua própria ficção, seu próprio espaço psicofísico. É um corpo estranho na realidade que se recria: O JOGO. Somente a conservação (contra o bom senso) e o respeito ao caráter estranho da separação, da não penetração recíproca, permite e possibilita a criação de uma nova realidade autônoma – o teatro complexo.³²

O texto seria, então, um material para um jogo, que se dá a partir do reconhecimento e respeito ao caráter “estranho” das lógicas do texto e da cena, fundamental na criação de uma outra realidade autônoma, o teatro complexo. Este teatro seria aquele que mantém, ao lado do texto (e não amalgamado a ele) outros elementos como objetos, movimento, som, “sem intuito de ilustração recíproca”.

Bablet reflete, entretanto, que o desejo de Kantor de separação do teatro em relação à literatura e busca de parcerias na criação de uma arte autônoma, “é indissociável de uma concepção globalizante do teatro, da ideia de um teatro total”. (Ibid, p. XXXIV). A

³² Mantenho a diagramação tal como aparece na tradução de Guinsburg porque a maneira como as palavras são distribuídas no papel é importante elemento do texto.

Gesamtkuntswerk, ou obra de arte total, de Wagner, é fonte de tensão para muitos criadores do século XX, especialmente Appia e Craig. Porém, para Denis Bablet, em Kantor isso daria de forma diversa de seus antecessores. Se Craig sonhava uma união de vários elementos como gestos, palavras, linhas, cores e ritmos e até mesmo o fim do texto teatral e Appia propunha uma hierarquização: ator – espaço- luz- pintura - ambos defendiam uma obra homogênea e controlada por um encenador que impediria o acaso na criação. Kantor se recusa a estabelecer a menor hierarquia entre os diversos componentes do espetáculo: busca a heterogeneidade, colagem com afirmação das tensões e o acaso como fator de criação e integração destes elementos, de maneira espontânea.

Podemos refletir que este “acaso”, embora não passível de planejamento, como elabora Kantor, é possibilitado talvez pelas condições corretas de um processo de trabalho: atores disponíveis, tempo e desejo de pesquisa, disponibilidade e capacidade de reconhecer aquilo que é “ouro” no processo. A aceitação do acaso implica ainda, para Kantor, a necessidade de um acordo outro com o “risco” e com o que “não é explicável racionalmente” para a “purificação” do teatro:

É portanto
o CIRCO
esse lado vergonhoso do teatro,
puritanamente dissimulado.
Nele, o teatro encontrará
Sua força vital seu início
E sua purificação...” (Ibid p. 42)

O circo – que remete à ideia de irreverência, do uso das mais diversas técnicas e estilos, ecletismo, “irracionalidade” e sensualidade – é provocação vivificadora do teatro e linguagem privilegiada de conversa entre texto e cena.

Estas reflexões sobre o texto menos como material para se “montar um espetáculo” e mais um gatilho que pode explodir em uma “carga de significações”, um elemento de jogo e provocação para uma encenação (heterogênea e paradoxal, que não teme a sensualidade, a irreverência do “circo” doador de “força vital” ao teatro) são ideias geradoras que inspiram a criação e análise do projeto Frida Kahlo- Calor e Frio. Mas qual material poderia ser rico o suficiente para propor um diálogo tenso e heterogêneo com uma cena? Pressuponho que o mito, com sua paradoxal carga de significações, pode ser um ponto de partida para a elaboração dessa escrita.

1.4 – Mito como constelação de imagens

LEVY-STRAUSS (1963) considera o mito um padrão complexo, resultante de suas diversas versões. Assim: “Por um lado, um mito sempre se refere a eventos que se alega terem acontecido há muito tempo. Mas o que dá ao mito o valor operacional é que o padrão específico descrito é para além do tempo; ele explica o presente e o passado, bem como o futuro.” (LEVY-STRAUSS, 1963; p. 209, tradução nossa)³³. Em minha pesquisa, diferentes versões do mito devem ser consideradas elementos nutridores do texto.

Para Mircea ELIADE (1998, p. 339), o mito é sempre um precedente e um exemplo em relação às ações do homem e à sua própria condição. “Ou melhor: um precedente para os modos do real, em geral”. É um modelo arquetípico³⁴ para todas as criações. Através do rito, ou por meio de qualquer gesto significativo, o homem primitivo se inseriria no tempo mítico, uma “época” que une não só passado, mas presente e futuro, de grande dinamismo criativo, em que as formas são fluídas e tudo é possível: “Este período é criador, no sentido de que é, então, *in illo tempore*, que tiveram lugar a criação e a organização do cosmos...*in illo tempore*, na época mítica, tudo era possível.” (Ibid. p.319)

A relação dos mitos com as camadas pré-lógicas da experiência humana, bem como a capacidade criativa que a ideia de tempo mítico – que entrelaça diversos tempos – encerra, propondo realidades mais fluídas e, portanto, passíveis de manipulação e instauração de outros sentidos, são metáforas que inspiram a criação do texto de Frida Kahlo - Calor e Frio.

O mito interessa ainda como linguagem de diálogo com os fundamentos éticos e estéticos da investigação porque “revela uma estrutura do real inacessível à apreensão empírico-racionalista”. (Ibid, p. 339). Assim, trata-se de um material capaz de provocar outros processos de diálogo com o texto, para além da razão e da apreensão lógica.

CHEVALIER (2006, p. 12), em sua introdução ao Dicionário de Símbolos, refere-se a um processo contemporâneo de reabilitação da imaginação, considerada já inspiradora de descobertas:

Deve-se, essa aceitação, em grande parte, às antecipações da ficção que a ciência comprova pouco a pouco, aos efeitos da dominação atual da imagem que os

³³ “On the one hand, a myth always refers to events alleged to have taken place a long time ago. But what gives the myth an operational value is that the specific pattern described is timeless; it explains the present and the past as well as the future”.

³⁴ Para JUNG (2002, p.352), os arquétipos, estruturas psíquicas inatas ou herdadas, esquemas ou potencialidades funcionais, determinam inconscientemente o pensamento e se expressam através de símbolos específicos. “O conceito de arquétipo [...] deriva da observação reiterada de que os mitos e os símbolos da literatura universal encerram temas bem definidos que reaparecem sempre e por toda a parte. [...] A essas imagens e correspondências típicas, denomino representações arquetípicas. Quanto mais nítidas, mais são acompanhadas de tonalidades arquetípicas vívidas”.

sociólogos estão tentando medir, às interpretações modernas dos mitos e ao nascimento de mitos modernos, às lúcidas explorações da psicanálise.

A possibilidade de nascimento de mitos modernos a partir da ação e valorização da imaginação como inspiradora e produtora de conhecimento impulsiona o experimento. Neste processo de reabilitação da imaginação, o trabalho de Gilbert DURAND (2002), teve um papel fundamental. Para Durand, é a imaginação a fonte do conhecimento científico e mais, é um lugar de trânsito, de entressaberes, ideia cara à abordagem que tentamos desenvolver. Uma imaginação não aleatória, mas de estrutura específica. O herói maia e o chinês vão ser diferentes, mas em todas as culturas vai haver um herói que cai e vai reemergir e vai deixar um legado ou inventar coisas, culminando em uma narrativa mítica. Neste enfoque teórico, sendo o homem um ser simbólico por excelência, o imaginário é o reservatório de todas as imagens produzidas pela humanidade. O símbolo une significante e significado e está carregado de dinamismo: menos do que portar sentidos fechados, depende do olhar lançado sobre ele.

Para delimitar os grandes eixos do trajeto antropológico que os símbolos constituem, Durand (2002, p. 64) se diz levado ao método pragmático e relativista de convergências que tende a mostrar vastas constelações de imagens. Os símbolos constelariam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo. As imagens convergem em torno de núcleos organizadores, em que o fluxo e o movimento entre si estão presentes.

Os objetos simbólicos, ainda mais que os utensílios, não são nunca puros, mas constituem tecidos onde várias dominantes podem imbricar-se. A árvore, por exemplo, pode ser, como veremos, símbolo do ciclo sazonal e da ascensão vertical...Mais : verificamos que o objeto simbólico está muitas vezes sujeito a inversões do sentido, ou, pelo menos, a redobramentos que conduzem a processos de dupla negação [...]

Assim, o símbolo evoca um conjunto não hierarquizado de imagens. Durand verifica a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais e a que chama *estruturas* e que seriam, tais como os sintomas da medicina, os modelos que permitiriam o diagnóstico e a terapêutica. Agrupamentos de estruturas vizinhas determinariam um *Regime* do imaginário, como o *regime diurno*, com ênfase no conhecimento racional e científico que prevalece no ocidente. Uma pedagogia voltada ao imaginário compensaria esta distorção e abriria o imaginário a outros regimes e outras possibilidades de relação com o mundo, já que a

imaginação é fonte de conhecimento. Caberia, especialmente às artes, o papel de estimular, como o hormônio estimula o desenvolvimento do corpo, este imaginário mais rico. Entretanto, recorro à Durand (p. 62-63) especialmente para uma metáfora cara ao universo desta pesquisa, imbricada em sua reflexão sobre o mito:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se revestem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, os sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária...

Durand também fala que o mito tende a compor-se em narrativa. Ousaria especular que, tomando como referência ainda o que propõe Levy Strauss, pode-se dizer que tende a compor em complexos narrativos, lidos das mais variadas maneiras, abordagem preferencial desta pesquisa. Mas tomo emprestada aqui a afirmação de Durand do mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas: não uma narrativa em uma só direção, mas uma constelação de imagens: “verificaremos, de resto que a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos ‘**constelação de imagens**’ ” (Ibid, p.61, grifo meu).

Dessa forma, a ideia do mito como plural, multidimensional, heterogêneo é a preferencial quando busco a possibilidade de um diálogo contemporâneo com mitos. Não o mito como narrativa fechada e sim por seu potencial de constelar uma série de imagens, ambíguas e paradoxais.

1.4.1 - O mito – algumas apropriações na reflexão teatral

Para RYNGAERT (1998, p. 83), depois de Brecht que “impôs formas épicas radicais” e Beckett que legou à narrativa “um regime emagrecedor impiedoso” é difícil perguntar-se de novo e de maneira inocente “como narrar” e “o que narrar”. O mito - como resultante de suas variadas versões e como constelação de imagens - pode ser então um alimento altamente nutritivo para um autor. Quando provocador de um texto teatral, poderia estimular um texto fundamentalmente aberto, parceiro da encenação para revelar mais plenamente sua carga de significações.

LEHMANN (2007, p. 94), na obra *O Teatro Pós Dramático*, também se dedica ao tema do mito no teatro: “um mito não é uma história lida da esquerda para a direita, do começo ao fim, mas uma coisa que se tem inteiramente à vista o tempo todo”.

Ele reconhece o mito como fonte de tensão criativa para outros encenadores contemporâneos, como Robert Wilson, Peter Brook, Ariane Mnouchkine e Robert Lepage.

Certamente seria possível detectar a repetição dos mitos mesmo nas formas de teatro radicais da atualidade. Afinal, em todas as culturas o teatro entrelaçou a afirmação da eternidade do mito com sua desmontagem. A consciência da tradição e as imagens aparentemente anti-iluministas do mito são uma dimensão do teatro que pode ser conciliada com a contra memória. (Ibid, p.320)

Sobre Wilson, um dos principais realizadores do teatro do final do século passado, Lehmann (Ibid, p. 132-133) chega a dizer que seu teatro é neo mítico e se insere em uma longa tradição, que vai desde o teatro de efeitos barroco, à representação circense moderna, formas que já incorporavam “a profundidade de significados e a atração dos clichês míticos”.

Em uma época na qual a narração organizada de modo “normal” dificilmente alcança a densidade do mítico, o teatro de Wilson tenta se aproximar da lógica pré-racional do mundo das imagens míticas...aqui os imaginários míticos ocupam o lugar da ação como deleite “pós-moderno” em citar mundo de imagens cujo tempo já passou. Por outro lado, uma observação da história do teatro ensina que mesmo em épocas remotas, mito e diversão não deveriam se contradizer.

Entretanto, a abordagem preferencial nesta pesquisa sobre a relação entre mito e teatro é sistematizada a partir do meu encontro com o diretor e pedagogo ucraniano Jurij Alschitz, que acha um caminho de parentesco mais íntimo com a relação mito e teatro, pensada por Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (2012). O alemão tece relação entre o mito no teatro grego clássico e seu papel na fecundação da imaginação de artistas e público.

Na elaboração filosófica e poética de um diálogo com Schopenhauer, especialmente, no tocante à vontade e representação, Nietzsche parte da unidade de visão espectador - artista trágico, fenômeno possível a partir da performance de um ritual. Apolo – e sua alegre necessidade da experiência onírica, “em cuja produção cada ser humano é um artista consumado” enforma as aparições de Dionísio no palco através da lírica e sua relação com a música.

Ésquilo e Sófocles, seriam a expressão canônica da conciliação perfeita, Apolo e Dionísio. E o sacerdote-ator destas peças, em êxtase e embriaguez – não o artista apenas, torna-se obra de arte e unido à toda a vida: “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de

uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos, fala o encantamento”. (Nietzsche, 2012, p. 28)

A perda do conteúdo dionisíaco é a morte da tragédia, que Nietzsche situa no tempo de Eurípedes. A popularidade do dramaturgo, para o filósofo, se deve ao fato dele ter levado, por um lado, o espectador para a cena. E por outro, por ter substituído o sonho e o ritual pela realidade do cotidiano, deslocando a apreciação às questões relacionadas ao gosto pessoal. A morte da tragédia, inspirada nos mitos e capaz, portanto, de inspirar uma relação ritualística com o teatro, levou consigo a poesia:

Tal como certa vez aconteceu com marujos gregos, no tempo de Tibério, que ouviram em uma ilha solitária o brado consternador: ‘O Grande Pã está morto!’, também ressoava agora um grande lamento pelo mundo helênico: ‘A tragédia está morta!’. Com ela, perdeu-se a própria poesia”. (Ibid, p. 70)

Em *Nietzsche no Teatro*, GUINSBURG (2001, p. 56) aponta ainda o pensamento filosófico de Nietzsche como fertilizante e renovador do espírito moderno, superando um logocentrismo dogmático, “reimplanta uma unidade mítica em que o homem ressurgiria como obra de arte da vida”. A origem religiosa da tragédia grega parece dar-lhe uma fecunda força, metafísica:

Virtude inigualável da tragediografia grega é a consciente arte de plasmar o invisível no visível, o musical no plástico, o poético no cênico, o dramático no teatral, em figuras individualizadas e nomeadas como personagens de desenho puramente estético e, no entanto, de pulsação ainda essencialmente mítica...E o mistério do deus é agora revelação poética do artista. (Ibid, p.61)

Guinsburg reflete que para Nietzsche, só uma reencarnação plena do trágico e do lírico na esfera simbólica do mito, poderá tirar realmente o drama de sua forma banalizada na cultura da ópera e devolver-lhe o espírito vital de sua inspirada origem, restabelecendo a relação orgiástica e participativa com um público que não busca apenas se ver representado no palco, mas um autêntico receptor “estético”. Um renovado espaço interior de recepção imaginativa é o apoio deste teatro e um dos principais focos de sua política.

Assim, paralelamente ao intento de restituir, através do drama musical, a magia do sonho e do mito no palco cênico, reconsagrando em nova forma a aliança das duas divindades geradoras do fenômeno teatral, Nietzsche propõe devolver ao espectador na plateia o êxtase do entusiasta e seu poder de introvisão. (Ibid, p.66)

Guinsburg destaca ainda que essa apaixonada reflexão juvenil de Nietzsche, ainda que em muitas medidas negada pelo filósofo no decorrer de sua produção, é revalorizada por ele no fim da vida, que volta a estabelecer diálogos com seus principais pontos.

Cabe destacar que Nietzsche, em texto não publicado - investigado por Ramos (2010) - associa o tipo de atuação do dramaturgo na tragédia para além daquele que apenas escreve o texto. Diz que Ésquilo, a partir de sua familiaridade com a movimentação característica do ator - “em geral o ator permanece parado enquanto fala: a cada passo ele demarca um número de versos com equivalente número de linhas”- ao propor o número de linhas dos versos, faz prescrições indiretas ao ator sobre sua movimentação.

Nós nos colocaríamos, então, a questão de entender Ésquilo como um compositor escultural, tanto no movimento escultural da cena individual como na inteira sequência de composições esculturais na obra de arte como um todo. O principal problema que surge nesta composição seria o entendimento do uso escultural do coro, e suas relações com os personagens no palco; além disso, a relação do grupo escultural com a arquitetura circundante. Aqui, um abismo de poderes artísticos boceja para nós - e o dramaturgo, aparece, mais do que nunca, como o artista total. (NIETZSCHE, apud RAMOS, 2010, p. 66)³⁵

A possibilidade do dramaturgo impulsionar uma cena a partir do texto – tanto pela escolha do tema mítico como pela forma com que este uso do mito se dá no texto - alimenta a pesquisa. Dessa forma, ao abordar um tema mítico, o dramaturgo já proporia um tipo de atuação para o ator, para além da imitação do cotidiano. Nietzsche reflete que o ator não pode dialogar com o mito através de sua individualidade apenas, exigindo outro tipo de entrega ao papel. Essas ideias de como o mito afetam a atuação encontram paralelos com a abordagem pedagógica de Alschitz, um dos principais fundamentos para a criação dramática de Frida Kahlo - Calor e Frio.

1.4.2 - O mito na abordagem pedagógica de Alschitz

Ainda no caminho da articulação das principais ideias norteadoras que influenciaram a escrita do texto nesta pesquisa, recorro a abordagem pedagógica para atores e diretores de Jurij Alschitz. Esta abordagem, foi fundamental na construção de elos mais diretos com as necessidades de uma certa cena contemporânea. Para o ucraniano, o mito é um potente instrumento contra o naturalismo na cena, a abordagem somente psicológica do papel, a fala

³⁵ NIETZSCHE, F. Unpublished Writings, Complete Works, trad. De Richard T. Gray, Stanford: University press, v. II, p. 138-142

cotidiana no teatro. Porque seu caráter é uma história transcendente e não um drama do cotidiano, não pode ser abordado de forma realista. “O mito pede poesia que afasta o materialismo”, diz em aulas.

Mito, na abordagem pedagógica de Alschitz, é uma “síntese de religião, moral, ética, filosofia, de uma maneira apurada, concentrada, artística”. A maneira artística se refere à economia de recursos e um máximo de expressividade. “Mito é três, quatro linhas. O jeito de pensar através de mito vive dentro de nos. As pessoas não vão se lembrar dos figurinos de sua performance, texto, nada. Mas se existir uma conversa com o mito em seu trabalho, elas vão se lembrar”.

Em entrevista realizada para esta pesquisa, em janeiro de 2014 e presente no documentário *Frida Kahlo- Calor e Frio (na via do Paradoxo e em Busca do Mito)*³⁶, divulgado livremente na internet, Alschitz diz:

Certamente o mito, por si mesmo, é mais elevado que o próprio texto. Esse é motivo pela qual o texto escrito de alguma forma tenta expressar o mito... De fato, o mito, no começo, era geralmente sem texto escrito, era verbal. A questão é, antes de tudo, a forma de atuar, porque lógico, o senso do mito é muito mais elevado, maior, abrangente e atemporal que o texto. O período da vida do mito é maior, mais longo e mais forte que só a vida do texto. Você pode mudar o texto, mas não destruir o mito. O texto pode ser mudado de uma língua para outra, mas é o mesmo mito. Mito, de alguma forma, une as pessoas na época anterior ao texto escrito, então é bem diferente. E porque une as pessoas na época anterior ao texto escrito, claro que ele toca diferentes pontos da audiência e do ator. Então não é o entendimento que o texto nos une, mas entendimento do mito. Então mito nos une.

O mito, por atingir a consciência da plateia de maneiras não racionais, “abriria” o público, unindo atores e plateia. Para Alschitz, o mito é a arma mais potente de ação sobre a consciência para estimular a imaginação do espectador, porque se comunica diretamente com seu inconsciente.

O mito não conhece diferenças de fronteira, diversidade de gostos, barreiras linguísticas, status sociais ou de instrução. O mito está aí para todos, sempre e em todo lugar. Faça o seu papel de modo tão ilimitado e democrático que ele possa ser entendido e assimilado por todos, como *the Globe*, de Shakespeare. Os seus espetáculos estavam cheios de mitos, de parábolas, de contos e eram igualmente compreendidos por todos – da pessoa mais simples ao aristocrata mais refinado. (ALSCHITZ; 2012a, p. 67)

³⁶ O documentário na íntegra, com ações abordadas no capítulo 4, pode ser acessado no link: https://www.youtube.com/watch?v=G17oGlshQ0U&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DG17oGlshQ0U&has_verified=1

Mas a existência só de mito no texto não é suficiente para esta abertura. É necessário que o mito afete a maneira de atuar, o trabalho do ator. Assim, além de atuar sobre a consciência do espectador, ele é ainda uma mais potente fonte de inspiração agindo sobre a consciência do ator. Neste sentido, escolho esta abordagem para revelar em que caminhos pretendo utilizar o mito na criação do texto – o do foco em um material que possa, por sua vez e antes de mais nada, ser um provocativo parceiro da encenação, estimulando ainda diretores, atores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores. Esta ideia contém implícita a visão do texto como um dos elementos da encenação e não o regente dela, uma “soma de significações”, com lastro no mito e por isto rica e capaz de estimular os criadores do palco.

Um mito é sempre uma história transcendente e por isso não pode ser interpretado como um drama do cotidiano. Imagine que seu papel não é somente determinado momento da vida de um mané, mas que por trás dele existe uma síntese da religião, arte, moral, de ideais estéticos e sonhos filosóficos, expressados de forma artística. (Ibid, p. 68)

Na análise de um papel como mito, a dinâmica *persona* – *personagem* é fundamental para garantir dinamismo à abordagem do ator e do diretor. Assim, Hamlet, Trigorín, como *personas* são filhos, jovens. Como *personagens*, conscientes da morte próxima, filósofos, velhos. O mito é atemporal e se apresenta inteiro a cada momento e sem limitações de tempo e espaço. Ao trabalhar com o mito o ator deve buscar diálogos com as imagens que ele constela – menos do que uma posição fechada em relação ao um papel, um dinamismo de posições seria favorecido por este procedimento. Como se o ator tivesse então material para uns doze papéis, um potencial que nunca pode ser realmente realizado porque, para Alschitz, a complexidade é tensão fundamental para garantir energia à contínua pesquisa e vida do ator no palco. O mito no texto possibilitaria uma pesquisa ampla do ator, em muitas linhas que, ao invés de confundi-lo, dariam material para uma relação contemporânea com o papel, menos voltada à fusão ator-personagem e mais multifacetada e sempre em trânsito entre diversas posições.

Jocasta, por exemplo, é rainha, amante, mãe, suicida. A fixação em apenas um destas posições empobreceria a relação do ator com o papel. Por outro lado, o trânsito entre estas posições é fonte de energia para o ator.

Sobre este tema Alschitz é rigoroso e na contramão de muitos artistas e teóricos teatrais que enfatizam a análise na resposta à pergunta “o que estou fazendo agora?” ou análise centrada na ação: “o que importa não é a linha de comportamento de uma pessoa, mas o tema” . (Ibid, p.50) O tema afeta a consciência do ator e seu imaginário. E este tema pode ser desenvolvido

não só através das palavras, como também das pausas, gestos estranhos e nada cotidianos, omissões, exercícios rítmicos.

Assim, essa capacidade do mito de conferir sempre vida, energia, impulso cênico ao ator está ligado à sua própria característica de se apresentar sob diversas faces, nunca plenamente captadas pela consciência. Na análise de um texto, para Alschitz, é importante observar as metáforas, as imagens recorrentes, as frases estranhas, não compreendidas facilmente, as portas metafísicas,³⁷ os nomes dos personagens. Tudo pode ser uma pista para se encontrar o mito do papel. Tchekhov, em a Gaivota, presenteia seus personagens com uma profusão de imagens: o prego martelando na cabeça de *Konstantin* Trieplov, o filho de *Arkadina*; o mel entregue a desconhecidos e tirado das melhores flores arrancadas e de raízes pisadas, em Trigorín. (TCHEKHOV, 2004).

Um encontro mítico como Romeu e Julieta, Jesus e Pilatos e mesmo os menos óbvios como Iacha e DunIacha³⁸, deve reverberar em todo ambiente e produzir grande quantidade de energia. Uma abordagem que torna o ator um ativo parceiro do texto, não um leitor passivo, alguém capaz de tecer uma série de outros universos a partir deste material. Quando se procura uma abordagem mítica até mesmo de relações aparentemente triviais, Alschitz acredita que o ator e o diretor têm muito mais elementos na relação com o texto.

Ania e Lupkin, personagens de Jardim das Cerejeiras não tem conversas, falas escritas pelo autor e preste atenção na relação deles. Este tipo de relação escondida vai organizar sua história muito melhor que as relações abertas. E Tchekhov usa muito este tipo de relação escondida. São cartas que podem abrir porque conectam coisas aparentemente não conectáveis. (Informação verbal)

Assim, elenco aqui algumas das imagens que remetem ao tema da análise de um texto, fundamental na pedagogia de Alschitz, por fornecer material rico à escrita cênica. No Jardim das Cerejeiras, de Tchekov: o jardim vigiado pelos anjos celestiais; o vermelho do sangue de Lopakin & o sangue dos servos derramado nas cerejeiras; o relógio de Lopákin, seu atraso e o coelho de Alice; os truques mágicos de Charlotta³⁹ como portas metafísicas; a aparição do andarilho; as conexões entre o enredo da peça (e a visão da obra de Tchekov como profética, em suas relações com o real) e as previsões para a humanidade no século XX, sem jardim, milhares de pessoas sem lar, marchando sem rumo; os números que proliferam como dados

³⁷ Exemplos seriam: aparições e som de Gaivota, na peça homônima (TCHEKHOV, 2004), o vagabundo que passa no meio da festa, no terceiro ato de “O Jardim das Cerejeiras (Idem, 2009)

³⁸ Personagens de Jardim das Cerejeiras (TCHEKHOV, 2009).

³⁹ Personagens (Charlotta, Lopakin, Firs) e situações de O Jardim das Cerejeiras (TCHEKHOV, 2009)

metafísicos; o armário centenário; o esquecimento de Firs - também árvore centenária; a aparição do fantasma da mãe; o baile ao invés da tragédia na venda da propriedade; o carnaval quando se espera um suposto “evento principal” e a catástrofe (abrindo portas para a própria percepção da contemporaneidade do autor e de sua proposição de um teatro sem eventos).

Note que o texto é, como propõe KANTOR, (2008) carga de significações, inspiração. A ideia no teatro de Alschitz jamais é “montar” um espetáculo, “encenar” um texto, mas criar uma realidade cênica, instaurar um processo de aberturas criativas. Ou seja: não remete em nada à ideia de ilustrar ou materializar o escrito. O texto, como soma de significações, tem uma série de tensões internas que potencializam a abertura de novas tensões e que - somadas às experiências da prática de diretores e atores - tecem uma escrita cênica. A explosão na cena da carga de significações de um texto depende da capacidade do diretor e ator de transformarem estas imagens do texto em poesia cênica, visual e sonora, para além do sentido das palavras.

Outra influência do mito no texto na escrita cênica, para Alschitz, é a possibilidade de manipulação do tempo, do jogo com diferentes tempos que ele provocaria, fomentando até uma relação mais rica do ator e do diretor com o tema. “Em relação ao tempo, o ator contemporâneo ainda se comporta como pintor que insiste em pintar tudo com apenas três cores e não por opção”, provoca em aulas. Ele propõe que abramos outras possibilidades de compreensão e manipulação do tempo no trabalho do ator, para além das relações materialistas, seguindo uma lógica mais flexível, lúdica e metafísica no palco.

É fato que por si só o teatro normalmente apresenta uma tensão entre o tempo da ficção ou da performance e o tempo de duração do espetáculo. As zonas de fricção e encontro e desencontro entre estes tempos e seus diferentes cruzamentos criam uma zona de borda, intermediária, que Alschitz chama de *tempo artístico*, lúdico e profundamente manipulável. O espectador, para ele, se comunica melhor com o espetáculo quando o ator transita consciente entre esses tempos. Aliás, toda zona de borda possibilita para ele “fruição mais prazerosa”. Além disso, sugere o próprio jogo entre os tempos concretos: passado, presente e futuro: “lembrem-se que a ciência provou que o tempo é relativo”, provoca. “Porque não separar seu monólogo por tempos? Uma fala do passado para o presente ou do futuro para um passado? Uma fala não para os presentes na cena, mas em comunicação com o mundo daqui a milhares de anos?” ou, “o teatro é uma arte que se diz do aqui e agora. Mas também pode-se viver através dela o não aqui e o não agora.” Assim, o ator pode ainda concentrar o tempo, alongar, parar, pular, experimentar um segundo como uma vida. No uso da palavra, o trabalho com o tempo é também fundamental. “Um texto de três páginas pode se dar em instantes.

Num monólogo, como o de Trigorín para Nina pode-se condensar o tempo de uma vida. Numa narração, dois anos na vida de Nina”.⁴⁰

Um evento, acontecimento que transforma toda a cena, pode ser realizado antes de acontecer algo de fato na ordem do texto, ou depois. Isso cria uma tensão clara com o texto: no momento em que o autor diz: *evento* a cena mostra festa, por exemplo.

Assim, Alchitz propunha ao ator a busca de camadas mitológicas encobertas no material com que se trabalhava – seja um texto teatral ou literário. Na presente pesquisa, busco fazer deste procedimento uma prática de construção também do texto: através do trabalho de um autor que busca, em seu tema, os mitos ocultos. Uma atitude metodológica ainda mais consistente se este tema for uma obra de algum outro artista, seja texto, pintura ou filmes. No capítulo 3 explicito de que maneiras as pinturas de Frida forneceram materiais para a busca de mitos e alimento para a criação do texto. Em coerência com o que já foi exposto, na conversa com os mitos, este trabalho propõe um “processo antropofágico de assimilação seletiva” como expressa o pesquisador Eduardo Coutinho (COUTINHO, 2005, 170), uma abordagem brasileira, imaginativa, mestiça, devorando referências múltiplas.

1.4.3 - Mito & poesia

Depois de buscar no mito características internas que justifiquem seu uso no texto em um teatro contemporâneo, me detenho nas maneiras como o mito pode aparecer no texto. Se em primeiro lugar busquei o “porque“ do mito como elemento na dimensão textual capaz de inspirar uma escrita cênica e só tangencialmente abordei *de que maneiras* o autor pode usar esta carga mítica, agora me detenho em como ele pode aparecer, para além da fábula. Assim, busco na relação entre mito e poesia alimento para refletir como esta relação com o mito pode acontecer num texto de teatro.

Para o filósofo alemão Heidegger, em “Arte e Poesia”, (2006, p. 112-114,) a linguagem originalmente foi poesia. Só posteriormente se torna pragmática, para comunicação e entendimento mútuo, ou para uso da vida diária: ao contrário do senso comum que julga a função poética um processo de refinamento cultural, uma “evolução” da linguagem que teria nascido para fins comunicativos cotidianos. Então é preciso entender a essência da linguagem pela essência da poesia: “a linguagem mesmo é poesia em sentido essencial”⁴¹ (p.114,

⁴⁰ Personagens de A Gaivota, de TCHEKHOV, 2009)

⁴¹ Tradução nossa. “El lenguaje mismo es Poesia en sentido esencial”.

tradução nossa). Heidegger destaca ainda o caráter desta palavra essencial, quando projetada pela fala, como aquilo mesmo que permite a instauração do ser, “ao mesmo tempo em que traz ao mundo o indizível como tal”⁴². Podemos pensar que nesta qualidade de palavra, associada ao mundo mítico, existe uma potencialidade oral, capaz de promover um acontecimento.

Pretendo clarear ainda mais esta relação me utilizando do apoio referencial de Ernst Cassirer. Na busca do mito, para além da fábula - dimensão identificada mais estritamente com o drama - recorro à indissociável relação mito e poesia, como formula o filósofo. A poesia se situa aqui também na busca de uma palavra não dirigida somente ao logos, mas à imaginação e ao inconsciente.

UBERSFELD (2005, p. 6) diz que um texto de teatro é composto de duas partes indissociáveis - diálogos e didascálias e que estas últimas vêm ocupando cada vez mais espaço no teatro contemporâneo – envolvendo desde os nomes dos personagens a outras indicações de encenação. A pesquisa problematiza esta afirmação: não há espaço para outras modalidades de texto contemporâneo que fujam destas características? A poesia tem espaço num texto teatral? A ideia que orienta a dramaturgia de *Frida Kahlo - Calor e Frio* é que um diálogo como mito traz a poesia para o texto teatral.

Cassirer inicia seu trabalho a partir da inspiração no filósofo alemão setecentista, J.G. Hamann (2003), que formula que a poesia é a língua materna da humanidade. A metáfora deve ser compreendida como condição constitutiva da linguagem, na unidade fundamental defendida por Cassirer entre linguagem e mito. É a raiz de ambos. A poesia é aquilo que devolve a densidade originária à palavra, existindo nela uma intensificação de um presente e de um fundamento.

Cassirer distingue dois usos diferentes da palavra, uma da concepção mental teórica e discursiva e outra do pensamento mítico. A primeira tende à expansão, concatenação, inserir o individual num quadro mais amplo, cheio de imbricações. O conceito de realidade do pensamento discursivo designa como real o conteúdo da percepção empírica. O pensamento mítico desconhece o “contexto da experiência”, uma vez que sua função consiste na individualização, na máxima intensificação, e concentração em só ponto para que a palavra emerja:

⁴² “[...]ao mesmo tempo, trae ao mundo lo indicibe, como tal”

Não há nada perto ou fora dele com o qual possa ser comparado, pelo qual possa ser ‘medido’, sendo sua presença, sua simples atualidade, a soma inteira do ser. Por conseguinte, aqui_a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele como conteúdo indissolúvel. (Ibid, p. 75)⁴³

As apreensões linguísticas e míticas tendem a uma unidade entre signo e significado.

Aqui, porém, as coisas não são tomadas pelo que significam mediamente, mas por sua aparência imediata, sendo apreendidas e corporificadas como pura atualidade. É fácil ver que esta espécie de corporificação deve gerar uma posição básica, em face da palavra, de seu teor e força, inteiramente diversa da adotada em relação ao pensamento discursivo. (Ibid, p. 74)

A palavra do mundo mítico, se converte numa espécie de **arquipotência**, onde radica todo ser e todo acontecer (Ibid, p. 64, grifo meu)⁴⁴. A linguagem e o mito são funções mentais que não pressupõe um mundo objectual, mas engendram uma articulação da realidade.

[...] só tem sentido e ser aquilo que se lhe apresenta em sua realidade tangível imediata. Aqui, de nada vale o simples “referir” ou “significar”, mas todo o conteúdo, para o qual tende e se projeta a consciência é transformado imediatamente na forma da existência e na do atuar. A consciência não se coloca, aqui, em atitude de livre reflexão diante do conteúdo, a fim de elucidá-lo em sua estrutura e conexões irregulares, a fim de analisá-lo em suas diversas partes e condições, mas, pelo contrário, é aprisionada pela inteireza imediata deste. Não desdobra o conteúdo particular; não avança nem retrocede a partir dele, para considerá-lo sob o ângulo de suas “causas” ou de seus “efeitos”, mas descansa na simples existência deste conteúdo. (Ibid p 74 - 75)

Assim, a palavra associada ao pensamento mítico não busca explicar um mundo, mas configurá-lo no momento que a pronuncia. Dentro deste uso da palavra associada ao mito que Cassirer chama de *palavra mágica*, nomeando um capítulo de seu trabalho (pgs 63-79), inserem-se as preces e rezas, as configurações mágicas e de cura e experiências religiosas em que a conjuração do nome do deus, não o próprio deus, parece ser a verdadeira fonte de sua eficácia. As mudanças de nomes a cada fase definitiva da vida (uma vez que para a concepção mítica, a consciência humana não é fixa e imutável, mas algo que a cada fase da vida ganha outro ser, um outro “eu”: nos ritos de iniciação à puberdade, o rapaz recebe outro nome), as crenças de que o nome do morto o trazem de volta. Para o pensamento mítico, o

⁴³ Cassirer fala ainda sobre o poder mágico e demoníaco da palavra associada, ao pensamento mítico, de ordem pronunciada: cita a Índia, em que o poder do discurso (Vac) se antepõe ao poder dos próprios deuses; a crença egípcia de que o conhecimento do nome de um deus dá poder em relação a este deus e a fé egípcia supremacia do nome e no poder mágico inerente a ele, nomes de deus cujo conhecimento implica na própria presença desse deus (Ibid, p. 66-67)

⁴⁴ “E deste poder originário do discurso, inerente ao demiurgo, surge tudo quanto possui existência determinada e ser determinado; quando ele fala, isto significa o nascimento de deuses e homens”. (Ibid, p. 99)

sujeito está indissolúvelmente ligado a seu nome, que é parte da personalidade do portador, não “compõe somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente.” (Ibid, p. 69)

Apesar da constante revivificação da linguagem pelo mito e do mito pela linguagem, para Cassirer, a ligação de ambas, com a civilização, começa a desfazer-se. É que a linguagem não pertence unicamente ao mito, mas nela opera também a função do logos e no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais. A arte é o elemento fundamental de reinstauração dessa unidade.

Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa [...] Em consequência, a mesma animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético. (Ibid; p. 114)

O pensamento de Cassirer pressupõe uma palavra “conjurada”, em que o significado e o signo, ou a maneira como ela é trazida ao mundo, são entrelaçados, uma palavra que pressupõe ação de um emissor, uma performance a partir de um certo conhecimento (como a palavra do rito, da reza, do curandeirismo) ou uma performance específica da palavra.

Estas reflexões possibilitadas pela leitura de Cassirer interessam a pesquisa no sentido que permitem pensar que tipo de palavra pode estabelecer diálogos com mitos – menos a palavra da concepção mental teórica e discursiva, mais a palavra capaz de constelar diferentes imagens. Uma vez que a raiz comum de linguagem e mito para o filósofo é a metáfora, podemos pensar na poesia como esta linguagem, podendo ainda vivificar a palavra (e a linguagem), devolvendo-lhe a densidade originária. As ideias aqui nos auxiliam a estabelecer relações entre mito, poesia e teatro: uma palavra poética, presentificando um momento, capaz de proporcionar uma experiência. Essas reflexões tecem a ligação entre mito e poesia que orienta o diálogo preferencial com mito na criação do texto Frida Kahlo - Calor e Frio.

Para PAVIS (2015, 2015, p. 295), a estratégia da poesia e do teatro diferem entre si, forçando o pensamento de suas relações como “naturalmente problemáticas”: “não há incompatibilidade entre teatro e poesia, mas também não há tampouco “tranquilidade“ entre estas instâncias”. Para ele, mais ainda do que o texto dramático destinado aos atores, o texto poético – caracterizado por distanciamento da língua e da comunicação cotidianas, e a consciência do leitor ou ouvinte de estar às voltas de um enigma que lhe fala de maneira particular - fica à mercê do que a encenação fizer dele. Ou seja, é um texto que necessita da

cena, uma razão pela qual esta pesquisa aposta no texto poético como parceiro de outros criadores.

A encenação encontra liberdade de atuação e obriga o espectador a abrir mão de sua preguiça natural, do gosto pela identificação prazerosa ou pelo distanciamento protetor, para refletir o que se passa nele, e isto, unicamente durante a enunciação do texto e para favorecer uma mediação interior, uma livre associação a partir da escuta dos poemas.

O texto poético – de forma aberta, convida a participação cocriativa da plateia, instigando-a a realização, por sua vez, de operações poéticas na recepção, um dos objetivos da dramaturgia deste experimento.⁴⁵

Assim, buscamos no Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade uma postura ética e estética para esta pesquisa. A valorização do inconsciente e a busca de uma possibilidade de subjetivação para além do patriarcado, encontram afinidades com trabalhos que propõe uma voz feminina no texto. Uma escrita em fragmentos, aberta, porosa, que valoriza as individualidades múltiplas e o transbordamento. Uma incompletude não omissa, mas repleta de sugestões e provocações.

A partir das plataformas de mito como conjunto de narrativas, constelação de imagens (e não sentido fechado), tomadas emprestadas de um diálogo livre com a antropologia, e, de muitas maneiras, referendadas pelo diretor Jurij Alschitz, em sua abordagem pedagógica para o artista da cena, busco como o mito pode ser um elemento não só estimulador da imaginação do público, mas de criadores de cena – atores, diretores, figurinistas, cenógrafos e iluminadores.

Mas se encontro ferramentas que justifiquem o uso do mito como material na construção de um texto que estimule uma linguagem cênica, como criar uma relação potente com mitos no texto? Assim, as implicações mítico-poéticas de certa abordagem da língua – que encontra antecedentes na história recente em Heidegger e Cassirer – configuram uma possibilidade de diálogo com o mito para além da fábula na cena contemporânea: uma relação com o mito a partir de sua irmã, a poesia. Assim, se mito e poesia são intrinsecamente ligados, é possível que um texto teatral busque um diálogo com mitos não só a partir dos elementos dramáticos e épicos – ou elementos fabulares, mas a partir do gênero lírico poético.

Neste primeiro capítulo desenvolvo ideias norteadoras para a escrita de Frida Kahlo – Calor e Frio, recolhidas especialmente na pesquisa bibliográfica. No capítulo 2 aponto em que

⁴⁵ Objetivo que será analisado no capítulo 4, com as experiências de circulação de Frida Kahlo - Calor e Frio.

medidas minha experiência como atriz influenciou a dramaturga na pesquisa ação. Como questões relacionadas à cena, vivenciadas a partir da devoração de diretores pedagogos com quem vivi e estudei, forneceram outros alimentos para a criação do texto.

CAPÍTULO 2

A performatividade da palavra – um caminho da atriz à autora

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 2001)

Neste capítulo sistematizo as principais questões da minha prática de cena, como atriz-performer, que influenciaram a criação do texto *Frida Kahlo – Calor e Frio*, nascidas a partir da devoração de contatos com importantes encenadores contemporâneos – em especial durante o período da pesquisa com Jurij Alschitz e, de forma mais tangencial, a partir de vivências anteriores em residências artísticas internacionais.⁴⁶ Estas experiências me deram ainda plataformas para propor a ideia de uma performatividade da palavra, no final do capítulo.

Para fins de um melhor diálogo com alguns conteúdos nascidos do contato direto com diferentes encenadores, que influenciaram a investigação, **e que muitas vezes não se encontram em livros**, tento resumir parte da trajetória da Estelar de Teatro e suas principais influências no recorte daquilo que alimentou a pesquisa-ação: o contato com Eugenio Barba⁴⁷ e o Odin Teatret em 2008, pesquisa que se verticalizou no Teatro Potlach, na Itália, braço do ISTA, a Escola Internacional de Teatro Antropológico criada por Barba⁴⁸ e, de forma mais detalhada, o contato com o trabalho do ucraniano Jurij Alschitz, inicialmente discípulo e depois colaborador de Vassiliev e que, por sua vez, criou, a partir de suas marcas, uma abordagem pedagógica para o ator contemporâneo. A convivência com Alschitz, desde 2011 foi um divisor de rumos na minha busca de linguagem de uma escrita cênica.⁴⁹

As experiências com encenadores estrangeiros que analisarei na sequência do capítulo, forneceram importantes alimentos para que, dentro da Estelar de Teatro, nascesse uma escrita cênica capaz de dialogar com um texto não dramático. Em muitos sentidos, foram nos possibilitando caminhos e reflexões variadas para que, de volta ao Brasil, pudéssemos digerir na criação de uma linguagem que estabelece diálogos com uma certa cena contemporânea.

⁴⁶ Apesar das provocações mais diretamente ligadas ao experimento terem como ponto de partida o contato com Alschitz, uma vez que *Frida Kahlo – Calor e Frio* foi feito no âmbito de uma companhia de criação e pesquisa continuada, é difícil isolar alguns de seus fundamentos da história anterior da companhia.

⁴⁷ Eugenio Barba é o fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito de Antropologia Teatral. Acompanhou Grotowski durante os anos de 1961-1963.

⁴⁸ Há outras experiências em residências artísticas internacionais relatadas na introdução.

⁴⁹ Todos estes encontros foram vividos por mim e o diretor da Estelar de Teatro, Ismar Rachmann.

O teatro performativo

No caminho de construção da ideia de performatividade da palavra, busco inicialmente, em Féral, destacar fundamentos de um teatro performativo. A pesquisadora nomeia assim um teatro que, segundo ela, existe em todos os palcos, mas que foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Lehmann, ou ainda como teatro pós-moderno. A escolha do nome para esta ocorrência, em Féral, baseia-se num olhar para as condições de sua emergência: a herança que o teatro recebeu da performance.

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia). (FÉRAL, 2008)

Os elementos citados por Féral definem “uma performatividade cênica”. A ideia de performatividade estaria então associada à de performer e à verbos que representam ações e enfatizam a noção de que a aquilo que é feito tem preponderância, para quem o executa, sobre o sentido do que se faz, valorizando “a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo”. A pesquisadora reconhece que o fazer está presente “em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance”. A ênfase na execução de ações revela um ator que aparece, antes de tudo, como um **performer**. O primeiro plano é o corpo do performer, seu jogo, suas competências técnicas colocadas em cena. O ato performativo implicaria numa vivacidade e uma presença fortemente afirmada ou “ **engajamento total do artista**, um “investimento de si mesmo pelo artista”, tocando sua subjetividade.

Desconstrução da realidade, sentidos, linguagem e ênfase no processo seriam outra característica desta cena. Não há eventos principais, mas muitas vezes descrição de acontecimentos. O teatro performativo amplifica, portanto, o **aspecto lúdico** dos eventos, bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam: [...] “a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas”.

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do

sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel pro forma), por colagens montagens (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, *ready-mades* (Weems, Lepage). [...] A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento [événement], *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que produto, que o teatro performativo coloca em cena.

Uma cena performativa propõe, portanto, uma relação de co-parceria com o espectador: seus signos instáveis, fluidos, forçam o olhar do público a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, convidando-o a ser agente criativo da obra.

2.1 - Residências artísticas provocadoras na linguagem de cena da Estelar de Teatro

A primeira destas residências artísticas aconteceu em 2008, na Dinamarca, com o Odin Teatret. Lá, entramos em contato direto com o processo criativo do grupo, em que a criação de partituras, materiais cênicos gestados a partir da lógica da cena e completamente independentes do texto, ao menos para o ator, num primeiro momento, foram um dos principais legados da experiência influenciando nossa visão de uma escrita cênica autônoma. Assistimos às inúmeras demonstrações de processo de todos os trabalhos em repertório da companhia, em que os artistas expunham como as construções tinham se dado. Essas referências nos permitiram os pontos de partida de uma dramaturgia de cena, nascida a partir do treinamento do ator, de relações com objetos, de questões típicas do palco, como estudo do movimento e suas graduações, do jogo com outro ator. Nos interessou como este material cênico, depois sobreposto ao texto, revelava camadas insuspeitas dentro do próprio texto, potencializando a obra. Já sabíamos, a partir de livros, a importância das partituras e treinamentos físicos e mesmo questões ligadas à pré-expressividade na abordagem pedagógica de Eugenio Barba. Mas para o estabelecimento de ponte entre estas questões - que entendíamos apenas como técnicas - com o processo criativo em si ou com os caminhos em que essas criações de palco se imbricavam com o texto, produzindo tensões com ele ou intensificavam-no, foi fundamental a experiência direta, o relato dos atores, sua disponibilidade inclusive para responder dúvidas e questões nascidas do intercâmbio.

Detalho aqui diretrizes dos processos criativos que mais nos marcaram neste contato com o repertório do Odin Teatret, no recorte estreito daquilo que foi relevante para a atual investigação:

O processo criativo começava individualmente e não na esfera do grupo, segundo nos relataram. Cada ator tinha um tempo de treinamento, até um ano sozinho, em que Eugenio

Barba dava estímulos específicos na construção de uma partitura física e vocal.⁵⁰ No meio deste processo, podia ainda oferecer ao ator um objeto de trabalho - flor, sapato, chapéu, casaco – e pedia a criação de partituras com estes objetos. Só Barba conhecia muitas destas partituras e não os colegas atores e muitas vezes – o que nos impressionou – só ele conhecia o tema, a ser trabalhado e até o texto – e direcionava os atores em suas partituras e trabalho com os objetos para esse universo temático. Os atores tateavam, não a partir de qualquer influência de um universo fabular, mas a partir da relação com objetos e indicações técnicas que Barba lhes dava no caminho.

Posteriormente, depois de longo período aprofundando estas partituras cênicas e sem nenhuma lógica de “sentido” dado por um texto, os atores podiam iniciar experiências de jogo com colegas, em que recebiam outras indicações técnicas, como: “Esse mesmo gesto, faça 30%”! Ou: - “Faça este gesto internamente, não para fora”. A última coisa que chegava aos atores, na maior parte dos processos relatados, era a palavra, ou mesmo o tema.

O depoimento de **Torgeir Wethal** (1964-2010) na Odin Week de 2008 sobre este caminho criativo é revelador de uma abordagem do trabalho de ator. Ele contou que depois de dois anos criando partituras cênicas sem pretensão de sentido, ele ouviu, de Barba: “agora você é Hamlet! Coloque estas partituras em cima do texto”. (No espetáculo *Ur-Hamlet*, da companhia, na primeira vez que Torgeir teve de Barba qualquer informação sobre que tipo de espetáculo trabalhariam e qual seria seu papel). Torgeir se disse surpreso como as gestualidades estranhas, criadas sem nenhuma pretensão de engendrar qualquer sentido, ao serem sobrepostas ao texto de Shakespeare, de maneira autônoma e independente, expandiram a possibilidade de qualquer Hamlet que ele pudesse criar utilizando somente a razão.⁵¹ O ator disse: “Jamais poderia deixar que Hamlet se reduzisse ao tamanho de meu intelecto ou da minha dimensão como homem”. Assim gestualidade absurda, por vezes grotesca, intensa, por vezes delicada, compunham camadas de tensão com o texto revelando aos atores novos planos da obra, ao serem sobrepostas. Essas experiências de intercâmbio com o grupo, somada aos vários dias que ficamos pesquisando a videoteca do Odin Teatret e assistindo às obras referências do teatro mundial, como as peças de Grotowski, as do próprio Odin Teatret, Dario Fo, os processos e treinamentos de biomecânica de Meyerhold, foram referências na busca de uma escrita de cena independente do texto. No processo de criação de *Caim* e

⁵⁰ A entrada de novos atores era rara naquele momento, no Odin Teatret. Segundo nos relataram, quando um ator entrava, passava um ano a dois e até mais sem estar envolvido diretamente em processos criativos, mas na construção de uma técnica corporal e vocal, individualmente, com a presença de um pedagogo com ele, entre os atores mais velhos.

⁵¹ Note que essa ideia de texto e gestualidade do ator como camadas completamente independentes dialoga com o que propõe Kantor (2008) já analisado no capítulo 1.

Mestres do Jogo, (peças da Estelar de Teatro anteriores à Frida Kahlo- Calor e Frio), experimentamos mais diretamente a criação de partituras cênicas sobrepostas ao texto.

Outra importante provocação do Odin Teatret que influenciou a pesquisa da Estelar de Teatro, em especial no processo Frida Kahlo- Calor e Frio, foi a carga imagética de figurinos, máscaras, cenários, objetos cênicos, pernas de pau. Em encontros com o diretor Eugenio Barba, quando questionado sobre as influências de Grotowski e seu teatro *pobre* confrontado com as peças de Barba atuais e seus figurinos (e alguns cenários) que não poderiam ser chamados exatamente de “pobres”, o diretor falou:

Quando Grotowski falava de teatro pobre, ele jamais se referiu à pobreza de imagens ou dos objetos cênicos e figurinos. Ele era um homem de teatro. O público estava muito perto dos atores. Ele jamais colocaria o público perto dos atores, capaz de enxergar detalhes e figurinos de péssima qualidade em cena! Não, os seus figurinos eram finíssimos, me lembro da qualidade do material, para ser visto de perto e não de longe. Esse entendimento de teatro pobre – nos figurinos e nas imagens- jamais foi intenção de Grotowski, mas má compreensão de seus livros.⁵² (informação verbal)⁵³

Da Dinamarca, pela indicação de Barba, fomos a Fara in Sabina, vila de 200 habitantes na Itália, nas colinas vizinhas à Roma, sede do Teatro Potlach, num prédio que já havia sido monastério de freiras e, na sequência, teatro. Estas informações são relevantes porque o isolamento, a concentração, a história do teatro de silêncio e o ambiente formado só por pesquisadores teatrais e atores era fundamento da situação laboratorial proposta pelo grupo italiano, evitando as distrações de um grande centro. Além disso, buscava-se desenvolver a energia correta para o trabalho e pré-expressividade, dentro de uma situação de completa concentração dentro de um teatro. Essa condição de isolamento para mergulho em situações de treinamentos físicos e vocais foi tomada como modelo do Odin Teatret em seus primeiros anos. Mirella SCHINO (2012, p. 205), pesquisadora que estuda o teatro de Barba, destaca que a partir deste tipo de experiência de laboratório, os diretores do século XX “redescobriram” uma das mais antigas tradições de atuação profissional na Europa:

[...] uma vida ancorada na separação, uma diferença que intensifica a presença do ator no palco. Os diretores do século XX [...] construíram zonas que eram separadas não da performance, mas da vida diária. Estabelecendo zonas teatrais separadas, criaram o equivalente à marginalidade do ator em tempos passados: vida extra cotidiana. Será que sentiram que a cultura do corpo e sua linguagem surgem e se desenvolvem a partir da *difference*?

⁵² Barba se referia aqui, especialmente, ao livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, de Grotowski(1987). Importante lembrar que Barba foi um dos grandes responsáveis pela divulgação inicial do trabalho de Grotowski, na Europa.

⁵³ Informação recolhida em março de 2008, durante a Odin Week.

Assim, no caminho da construção de uma “cultura do corpo” diferenciada da cotidiana para ser usada como linguagem teatral, tivemos uma rotina diária de treinamentos corporais e vocais, durante oito meses. Essas práticas estabeleciam diálogo com a ampla sistematização já realizada por Eugenio Barba em seus livros sobre treinamentos para o ator desde a sua pré-expressividade, à “lógica” das diferentes partes do corpo, as partituras fundamentalmente cênicas que, justapostas ao texto, possibilitam navegações de sentidos múltiplos. No Potlach, realizamos ainda quatro seminários do ISTA, com a presença de Eugenio Barba e mestres da antropologia teatral (como a performer indiana Parvarthy Baul e o pesquisador italiano Nicola Savarese) compartilhando experimentos com energia e pré-expressividade que a Estelar de Teatro desenvolve em sua pesquisa.

A experiência no Teatro Potlach, além de trazer o tema do treinamento ao nosso campo de ações, foi uma das influências que legaram à Estelar de Teatro a forte presença **da música ao vivo nos processos criativos dos atores**. A referência estética de José Celso e dos trabalhos do Oficina, herdeiros de uma tradição cênica musical brasileira, é outra influência neste sentido. Digeridas estas provocações distintas – uma brasileira, a partir de fruição estética de espetáculos e outra a partir da experiência direta de trabalho com o Potlach - temos desde 2009 uma pesquisa musical própria com forte presença da música brasileira (especialmente samba, maracatu, batidas de terreiro de umbanda e candomblé e outros ritmos populares) e música ao vivo nas encenações todas da companhia, com instrumentos melódicos variados e percussão e um conjunto de músicos multi-instrumentistas, em cena. Em nossa pesquisa, buscamos a música como dramaturgia, que não seja música de fundo ou comentário da cena, mas que intervenha como parte essencial da encenação e do processo criativo da obra e sendo muitas vezes, o foco da cena (a música e o ato de tocar um instrumento ou cantar). Em alguns momentos da minha escrita, penso em abertura para uma música e por vezes sugiro nas rubricas a indicação de música ou até mesmo um tipo de sensação associada à música como “uma música alegre, festiva, invade a cena”, na composição entre diferentes fragmentos do texto. Porém, o mais comum é que, oferecendo um texto incompleto e aberto a outros provocadores de cena, a encenação ou especialmente os músicos sugiram inserções musicais. A direção de Rachmann, ao incorporar as músicas como dramaturgia de cena, muitas vezes interfere no sentido do texto: sobrepondo atmosferas e até mesmo camadas de ironia pelo uso da música.

No Potlach, ainda vivemos nossas primeiras experiências de intervenções urbanas. Merecem citação as intervenções urbanas Città Invisibilli do grupo, ocupando grandes quarteirões das ruas de diferentes cidades espalhadas pelo mundo. A cada uma, o diretor do Potlach, Pino di

Buduo propunha um novo diálogo com a cidade visitada a partir do trabalho tanto dos atores do teatro e dos artistas locais como pela presença frequente do cenógrafo Luca Ruzzo, um poeta do espaço também parceiro ativo de Eugenio Barba. Esta experiência com o *site specif*, nos ajudou a moldar uma visão para o espaço e, especialmente, um tipo de relação com o espaço urbano, que, posteriormente receberia alimento de novas provocações, especialmente a experiência dirigida pelo orientador desta pesquisa, o professor Marcos Bulhões, abrindo a possibilidade de uma orientação não só acadêmica, mas artística, em 2014, no México (tema a ser trabalhado no capítulo 4).

Dessas experiências, recebemos impulsos no sentido de um treinamento para o ator e estabelecimento de partituras cênicas – com presença da música e da dança - que nos possibilitavam a criação de uma escrita de palco, independente de qualquer sentido fabular. A palavra era sobreposta a estas partituras, em diferentes composições orquestradas por Rachmann e o elenco. Mas não estávamos satisfeitos. Minha questão, como dramaturga, era em que medidas uma escrita cênica podia ser desenvolvida, sem nenhum procedimento de ilustração da palavra, porém não nascida do corpo do ator e suas relações com objetos ou espaço, mas a partir de abertura da carga de significações do próprio texto e sua força de ativar a imaginação de atores e diretores. Na pesquisa Frida Kahlo – Calor e Frio busco dialogar com esta questão a partir da digestão de caminhos apontados especialmente pelo encontro com a abordagem de Alschitz.

2.2 - A escrita como composição de energias

Finalmente, durante o período de realização desta pesquisa, e exercendo forte influência sobre meu trabalho como atriz e dramaturga me detenho nos contatos sistemáticos e estudo prático e teórico especialmente no Mexican Master Programme, sob orientação do diretor e pedagogo Jurij Alschitz, entre 2012 e 2014. Nestes contatos, importantes questões de linguagem cênica e que afetaram este experimento foram semeadas: o ator em permanente estado de exercício e a obra como experimento, com uma estrutura flexível; as proposições e experimentos sobre a energia na cena; o papel do mito sobre o imaginário do ator (conforme capítulo 1); o trabalho com o coletivo de atores e o uso da palavra.

Uma das mais importantes elaborações de Alschitz para o ator contemporâneo é a posição de um ator como manipulador de energias, para se ir além de qualquer interpretação psicológica. A este propósito, cabe o destaque que Lehmann (2007, p. 58) identifica o teatro pós dramático à própria ideia de um teatro energético, a partir de uma proposta de Lyotard:

Lyotard fala aqui de uma ideia de teatro diferenciada, da qual se deve partir caso se queira pensar num teatro para além do drama, que é chamado “teatro energético”. Não seria um teatro de do significado, mas das ‘forças, intensidades, afetos em sua presença’⁵⁴. [...] O teatro energético estaria para além da representação – o que certamente não significa desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica.

Lehmann, apesar de afirmar que o conceito de teatro “pós-dramático” está próximo de ‘teatro energético’, afirma preferir o primeiro termo que leva em conta a “divergência com a tradição do teatro” (Ibid, p.59) (no caso, a tradição dramática). Porém, na mesma obra, retoma a ideia de teatro energético para analisar a não representação do ator no teatro de Wilson, que decomporia a questão da autonomia humana, em “uma energética pós-dramática, no sentido em que Lyotard fala de um ‘teatro energético’ em vez de representacional. Essa energética prescreve enigmáticos padrões de movimento, processos e histórias luminosas, mas quase nunca uma ação”. (Ibid, p. 129)

Para Alschitz, energia é linguagem de cena. No Mexican Master Programme, em março de 2013, desenvolvemos experiências práticas de como o ator trabalha com a noção de energia. Foi um módulo inteiro - 192 horas de trabalho, (equivalente a um quarto das horas do curso no México) - dedicadas ao tema, que transpassa toda a sua abordagem pedagógica, e que não se encontra sistematizado em livros. Em artigo inédito, *Theatre Landscape Against Backdrop of a Crises* (ALSCHITZ, 2014, p. 6), desenvolve importantes reflexões. Diz que há mais de um século, Einstein já provou que matéria e energia são interfaces de uma mesma realidade. E que a energia afeta a matéria e muda seu comportamento.

O cachorro de Pavlovian influenciou a visão de Stanislavski sobre teatro. Dolly, a ovelha, teve o mesmo efeito no teatro? O tópico do clone está assim tão distante da arte? A teoria da relatividade de Albert Einstein, a cibernética de Norbert Wiener, a vida de Steve Job mudaram algo na mentalidade teatral? Isso não pode continuar. O teatro não pode se manter aparte do progresso da civilização. O teatro é uma parte integral do mundo então seu desenvolvimento segue as mesmas leis universais – e isso é a essência do pensamento esférico. Mentalidade esférica é uma mentalidade expandida, capaz de ver, processar e avaliar todos os processos vivos, todos os novos desenvolvimentos em ciência, tecnologia e arte, das vitrines das ideias e descobertas mais novas e usá-las para o crescimento do conhecimento teatral.

Neste artigo, Alschitz desenvolve reflexões no sentido do papel da arte e de uma responsabilidade ética no diálogo com outras áreas do conhecimento: de maneira geral, é esperado sempre que as artes estejam entre as elaborações de ponta de uma sociedade, trazendo a possibilidade de novos pensamentos, paradigmas, relações insuspeitas. O trabalho

⁵⁴ LYOTARD, Jean Francois., *Affirmative Ästhetik*, Berlim, 1982,p. 12 apud Lehmann.

de Einstein abriu um outro tempo para a física – o mundo linear de Newton já não nos serve. Uma reflexão teatral fechada para o tema “energia“ implicaria recusa ao diálogo com conteúdos já absorvidos por outras esferas do conhecimento. O diretor se pergunta por que ainda no teatro o termo “energia” é visto como pouco científico se a própria ciência faz uso dele. Não estaria o teatro que se recusa a aceitar “energia” como conceito operacional, fechado em paradigmas ideológicos- que servem a uma articulação de mundo - e “pouco científicos”? E conclui que sim! O teatro e a escola perdendo seu papel de ponta na antecipação do novo - como cabe ao papel da arte numa cultura - estariam então “atrás do tempo em que vivemos”.

Energia – antecedentes: as bases do ISTA

A noção de energia no teatro não é nova. No teatro oriental pode ser chamada de Ki e é um importante elemento da pedagogia do ator. Em *A Secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*, de Eugenio BARBA e Nicola SAVARESE (1995, p. 81), sistematização que sofre forte influência do contato com o teatro oriental, *energia* é um capítulo e conceito fundamental.

O conceito de energia (energia - força, eficácia de éñ—er-gon, em trabalho) é um conceito óbvio e difícil. Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço.

Um tema comum do trabalho de Alschitz e de Barba é a busca de diálogo com a noção de energia no teatro. Para Barba, tanto como para Alschitz, a energia necessita ser explorada e o ator pode se relacionar com ela: “determinar, animar e moldar” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 81). Ambos concordam que o ator deve ser um manipulador de energias e que este é um território pouco explorado e que merece maior atenção por parte do teatro. Mas, para Barba, energia está mais relacionada à esfera da pré-expressividade e à presença do ator:

Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’; desse modo a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (Ibid, p. 23)

Em entrevista inédita realizada com Barba para esta pesquisa, o diretor diz que energia se refere a toda uma série de forças e impulsos que se manifestam em cena de forma concreta e que a transmissão de energia de um ator para o público é aquilo que ele faz para estabelecer um diálogo com a “turbulência interior do espectador”.

Se não há transmissão energética fica uma comunicação intelectual: pode se ter prazer, mas não acontece aquele microterremoto interior que por vezes temos lendo um bom livro, vendo um bom filme ou escutando música. (Informação verbal)⁵⁵

Assim, para Barba a energia no teatro está relacionada ainda com aquilo que o ator põe em movimento para afetar a poética da plateia. Nas experiências que tive no Teatro Potlach, o termo energia fez parte de todos os processos de treinamento e trabalho do ator. O diretor Pino di Buduo, em entrevista inédita realizada para esta pesquisa, diz:

Energia é algo que demanda outra compreensão do ator. Quando mais se treina, mais se produz energia, menos se cansa, mais se descobre aspectos que ao ator de teatro pertencem à leveza, à precisão e à consistência. Então penso que o ator deve ir contra o cansaço que é a perda de energia para descobrir outras fontes de energias. (Informação verbal)⁵⁶

Assim, energia para Buduo, é um tema ligado à esfera de treinamento contínuo do ator e relacionado ao tônus, qualidade da presença, vigor físico e vocal, e mesmo capacidade de entrega ao trabalho. Um ator com a energia correta, era a meta de todos os trabalhos e isto era conseguido a partir de treinamentos físicos, vocais e na esfera do jogo.

Na presente investigação, aponto como o diretor Jurij Alschitz dá importantes contribuição à questão, permitindo novos desdobramentos. Em aulas, ele define inicialmente energia a partir de uma síntese do conhecimento de outros domínios científicos: “a energia é uma característica da matéria e as experiências da humanidade com ela - na manipulação de diferentes energias como a cinética, térmica, atômica - mostram que ela também influencia a matéria”. Dessa forma, um dos focos de trabalho de Alschitz quando trabalha especificamente o termo *energia* é conectar a escola e a cena com outras esferas do conhecimento, como a filosofia e a física. Sua utilização como conceito operacional no teatro abre a prática para outra perspectiva filosófica em relação ao trabalho. Uma atuação baseada em manipulação de energias implica em uma posição para o ator. Não é possível lidar com a energia numa interpretação de teatro naturalista ou psicológico, defende. É uma ferramenta para o trabalho com os mitos. Além disso, uma cena conectada por energia, uma composição conectada por energias, palavras conectadas por energia (e não sentido) implicam, evidentemente, em um outro teatro: não o do domínio do logos, e esta é uma das principais contribuições do tema *energia* para a presente pesquisa. Para Alschitz, a energia procura um

⁵⁵ Entrevista realizada para esta pesquisa em junho de 2015, no FLIPT – Festival Laboratório de Práticas Teatrais, na Itália.

⁵⁶ Entrevista realizada para esta pesquisa em junho de 2015, no FLIPT, na Itália.

caminho, uma maneira de realizar-se e pode se materializar na cena através de palavras, ações, emoções, atmosferas, música, eventos. Uma vez que a energia é ainda tema que merece muita exploração no teatro, Alschitz acredita que ela é um dos principais elementos de investigação através de exercícios, unindo professores e estudantes, atores e diretores. É também linguagem que identifica a escola ao laboratório e, especialmente, a vida artística de um indivíduo ou grupo a um incansável laboratório, ou seja, uma questão capaz de unir domínios éticos e estéticos da prática teatral.

Em *Training Forever*, (2013) ele dedica um capítulo ao tema “energia para o ator” (pgs. 103-129) em que desenvolve especificamente exercícios para preparar o ator a entrar no espaço cênico, o espaço da peça e do papel. Eles sensibilizam pontos que ele chama de bioativos nos pés e mãos e também de zonas de energia no corpo – associado aos chacras. A partir daí propõe jogos com estes pontos – caminhadas a partir de diferentes zonas de energias do corpo, mudanças do ponto de partida do movimento (por exemplo: uma caminhada a partir do centro cardíaco e depois do centro sexual); experimentos com a palavra a partir de diferentes centros energéticos⁵⁷, despertando um estado de presença cênica. Diz que ao observar o trabalho do diretor Tadashi Suzuki⁵⁸ pode constatar a transformação da “energia biológica das pessoas numa linguagem de palco particular” (ALSCHITZ, 2013 p. 108).

Alschitz sempre recomenda ao ator que busque as fontes de energia de uma determinada cena. O imaginário a obra outro artista podem ser fonte nutridora. Em “Quarenta questões para o papel” (2012a, p.33), aponta como o texto pode fornecer energia para a criação por intermédio de um processo de análise a partir de distintos pontos de vista:

Transformar a análise num gerador forte e potente de energia é possível, sobretudo, mudando a maneira de pensar. Durante o processo de trabalho, procure, na medida do possível, recusar abordagens puramente lógica e lineares, justificação dos acontecimentos, “organicidade” dos sentimentos, comportamento programado [...] dê um passo à frente para abrir todas as fontes de energia: analise o papel de forma diversificada, vasta, paradoxal, despertando em si sentimentos e pensamentos opostos, fazendo-os colidir numa contradição insolúvel, aí então surgirá a energia.

Um exemplo de como isso pode acontecer: a análise de um texto pode ser feita procurando um mito nele, e também sob o ponto de vista político, social, econômico, filosófico, sexual. Uma análise rica, sob diversos pontos de vista – traçando paralelos com imagens, outras referências, outros textos do mesmo autor é fonte de energia para o ator porque permite que ele transite entre diversas posições, em cena. E a mudança de posições, em cena, é um dos

⁵⁷ A palavra emitida a partir de diferentes centros energéticos associadas aos chacras foi tema de dissertação de Rachmann, orientada por Alschitz no Mexican Master Programme.

⁵⁸ Tadashi Suzuki (1939-), diretor de teatro, escritor e filósofo japonês.

maiores geradores de energia para o espetáculo, de acordo com Alschitz. O diretor ucraniano gosta de lembrar, em aulas, que da física depreende-se que a energia não nasce, nem morre. Se transforma. A transformação, por sua vez, libera e torna disponível grande quantidade de energia. “Quanto mais labiríntico e cheio de curvas o caminho da energia neste processo de transformação, maior é sua carga”, diz em aulas.

É preciso compreender que a energia aparece quando há uma “bateria”. Deve haver “mais e menos”, “frio e quente”, “poesia e prosa”, “alto e baixo”, “trágico e alegre”, “rude e refinado”, “sensual e intelectual” e assim por diante. (Ibid, p.33)

Assim, uma das principais questões do treinamento com energias na abordagem de Alschitz é um ator sempre disponível à realização de mudanças – na cena, na atuação, na linguagem do espetáculo. Na encenação, recomenda que o ator não fique muito tempo em uma mesma posição em relação a um papel ou mesmo em um só tipo de teatro.

É impossível ficar por muito tempo em um tipo de teatro, por exemplo, psicológico ou lúdico – você tem que mudar isso e mudar a natureza do teatro, a natureza do jogo, de outro modo a peça ou o papel começarão a perder energia. (Id, 2013, p. 24)

Assim situo a principal influência desta abordagem na pesquisa de *Frida Kahlo—Calor e Frio*: a busca de um texto e de uma cena que obedecem ao princípio da mudança energética. Isso nos levou a pesarmos em dramaturgias a partir da ideia da composição de diferentes energias. Assim, no texto, menos do que seguir uma ordem pelo sentido ou qualquer fábula, busco uma composição de energias como elemento ordenador dos fragmentos. A combinação entre, por um lado, as experiências com Alschitz em relação às mudanças energéticas que um ator deve fazer em cena (mudando de abordagem do papel e mesmo do tipo de teatro que se vale, como, por exemplo, transitando do “psicológico” para o “lúdico”) e, por outro lado, a plataforma da pesquisa antropofágica - e sua estrutura formal híbrida - me levou a escrever um texto que busque provocar o ator para o uso de diferentes posições; Transitando entre poesia, narração, diálogo, jogo, dança, à cenas com ênfase na performatividade ou em ações rituais⁵⁹. Essas composições serão analisadas no capítulo 3.

⁵⁹ As ações rituais e as outras modalidades de cena serão explicitadas no capítulo 3, que trata mais especificamente do texto.

2.2.1 - O espaço como energia - atmosfera como energia e ambiente poético

Um dos conceitos que Alschitz se utiliza da tradição teatral e ressignifica é o de atmosferas, de M. CHECKOV. O segundo, em suas pesquisas no início do século XX, escreve que a atmosfera é a alma da peça, aquilo que pode dar inspiração e força para um ator e capaz aprofundar a percepção do espectador; o ator que se entrega a uma atmosfera “não tardará a sentir uma espécie de atividade criativa gerada em seu íntimo”; “são ilimitadas”, e ainda completa: “cada fenômeno e cada evento possui sua própria atmosfera particular” (CHECKOV, 2010. p.57-58). “Não existe atmosfera desprovida de dinâmica interior, vida e vontade. Tudo o que se precisa para obter inspiração a partir dela é abrimo-nos a seu influxo. Um pouco de prática nos ensinará como fazê-lo”. (Ibid, p. 61). Assim, a atmosfera, pode auxiliar o ator em seu trabalho, fornecendo inspiração e ativando ainda a imaginação da plateia.

M. Checkov sugere exercícios para “aumentar o senso de atmosfera” em um ator e para ele adquirir “uma técnica certa para criá-la de acordo com sua vontade”. O jogo com a atmosfera, como possibilidade de descobertas constantes de novas nuances e renovação, estimula um teatro vivo, um ator em profundo estado de presença e atenção (na manipulação destas atmosferas) e não um mero executor das repetições da véspera.

Cada noite, enquanto atuar, submetendo-se à atmosfera da peça ou da cena, você poderá deliciar-se observando os novos detalhes e nuances que surgirão por si mesmos de sua interpretação. Não precisará apegar-se covardemente aos clichés da véspera. O espaço, o ar que você encheu de atmosfera sempre sustentará e despertará novos sentimentos e impulsos criativos. A atmosfera incita-nos a atuar em harmonia com ela. (Ibid. p. 60)

Nikolai PESSOTCHINSKI (2011, p.375) revela a influência direta da pesquisa de Michael Chekhov ainda sobre Vassílev e outros “mestres do teatro metafórico”: “exatamente nela se manifesta o plano semântico abstrato e sua dinâmica”. Ou seja, a atmosfera imprime sentidos à cena e é passível de manipulação: “No teatro lúdico (de Vassiliev) é como se o ator aprendesse a interpretar com a atmosfera... Ele aprende a irradiar a atmosfera” (Ibid, p. 385). Para Alschitz, atmosfera é também energia. Alschitz propõe o ator como gerador e transformador dessa energia, através de sua ação sobre si mesmo e sobre o espaço. “Por que nos focamos somente na ‘vida do homem’ mas tão poucas pessoas investem tempo ou pensam na vida do ‘ambiente’”? (Alschitz, 2013 p. 20). Na obra *Training Forever* começa com exercícios a partir do espaço:

É bem sabido que o homem e o espaço a seu redor estão unidos num processo de eterna troca de energia. Também sabemos da física contemporânea que todos os objetos e pessoas estão constantemente irradiando feixes de energia que estão localizados no ambiente ao nosso redor e são divididos em fluxos particulares. (Ibid, p. 18)

Com Alschitz, realizamos uma série de exercícios sobre o espaço e na criação de atmosferas: desde mudança de objetos de lugar na sala de trabalho e rearranjo de mesas e cadeiras até exercícios psicofísicos que visavam preparar uma cena ou uma experiência criativa, no ambiente. Realizávamos exercícios envolvendo caminhadas coletivas na sala, mudanças de velocidade. O diretor nos dava alguns estímulos à imaginação, através de instruções como: “caminhem até o futuro, daqui a cem milhões de anos”. Um desses exercícios, descritos no *Training Forever* é o “Sexo no Palco”, em que atores preenchem o ambiente com energia sexual através de movimentos, sons e palavras no espaço. Alschitz informa que o exercício é inspirado em antigos rituais astecas em que jovens vinham à casa de uma pessoa doente e energeticamente simulavam o ato sexual com movimentos poderosos em diferentes partes do espaço. Ele conheceu este procedimento em um pequeno teatro mexicano⁶⁰ “tendo sexo com o espaço, eles estavam preparando o palco para a performance. Isso me marcou. Depois de cerca de 20 minutos, o palco estava um forno e mesmo eu me senti jovem de novo” (Ibid, p. 17). Outra prática corrente de Alschitz era preparar a sala antes de cada aula: deixar a sala sob o som de diferentes músicas antes dos encontros com os alunos.

Na vivência da Estelar de Teatro, estas práticas foram assimiladas e transformadas. Antes de qualquer ensaio do processo *Frida Kahlo - Calor e Frio*, especialmente nos novos espaços, bem como antes de apresentações, percorremos toda a sala, tocamos, dançamos, defumamos o ambiente, cantamos, especialmente cantos para os Orixás. Visamos ainda preparar e aquecer o espaço, impregná-lo de uma atmosfera adequada ao trabalho, especialmente para as cenas rituais finais. E certamente, nesta prática, nos aquecemos e nos conectamos: o grupo todo se empenha em realizar uma tarefa comum que envolve ações físicas – cantar, dançar, batucar, defumar. A prática estimula ainda nosso imaginário para atravessarmos uma borda – passarmos da realidade cotidiana para o espaço poético. Essas práticas com o espaço, de lógica semelhante ao ritual, nos treinamentos da companhia, também foram um dos elementos que ativaram minha imaginação para criar, no texto, uma proposta de palavra ritual, que será desenvolvida no capítulo 3.

⁶⁰ Alschitz não informa o nome deste teatro no livro.

Ainda sobre o espaço, praticamos, com Alschitz, exercícios individuais em que um ator entrava em jogo com uma série de objetos dispostos neste palco: espelho, jarro com água, copo, vela, fósforo e cadeira. Simplesmente as maneiras como se relacionava com os objetos - a escolha da ordem dos objetos a serem tocados, a lentidão ou pressa que se aproximava de um ou outro objeto, as ações repetidas com um mesmo objeto, a distância ou proximidade com que se relacionava com ele – podiam afetar a lógica da cena e construir uma escrita do palco. Alschitz também nos incitava a preparar o ambiente antes de jogos: disponibilizar para os atores, por exemplo, belas taças, chapéus, frutas, flores, bonecos. Reorganizar cadeiras de modo a experimentar o que as mudanças do espaço traziam como estímulo aos atores. No processo de criação de *Frida Kahlo – Calor e Frio*, buscávamos deixar à disposição dos atores objetos mexicanos, bem como folhas, flores, frutos, conchas, velas, instrumentos musicais variados. O diretor Rachmann era um dos principais organizadores destes ambientes. O cenário foi pensado pelo grupo e sempre presente em todos os encontros como importante parte do processo.

2.3 - O treinamento criativo e o exercício

Um dos fundamentos do trabalho de Alschitz é a proposta de exercícios durante toda a vida do ator, através de treinamentos variados. Muitas abordagens de diretores pedagogos compartilham a ideia de prática continuada de trabalho e busca de uma linguagem típica para a cena. Na abordagem de Alschitz, esse treino não deve existir apenas para preparar o ator e a cena: o laboratório deve permear todas as instâncias do fazer teatral, não existindo separação entre o momento de “preparação” e o do encontro com o público. O processo como obra é ressaltado, em tal abordagem de treinamento, e o teatro – da escola aos ensaios e encontros com a audiência - visto como constante prática laboratorial.

Na composição de um treinamento, Alschitz adverte que ele pode incluir elementos técnicos, a depender da necessidade do grupo, mas deve sempre terminar em exercício criativo e artístico. O treinamento, para o diretor, está também mais conectado à palavra grega ASKESIS - a prática de severas autodisciplinas, normalmente usada em tradições religiosas. Askesis ligada ainda à palavra Askein, de ascetismo – ou exercitar-se rigorosamente, em grego literal - e seu histórico de práticas de transformação do indivíduo a partir de possibilidade de exercícios. Podemos traçar paralelos entre o que propõe Alschitz e o trabalho de cuidado de si, que Foucault se apropria das bases da filosofia ocidental:

[...] nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional pode adquirir-se sem exercício; também não se pode aprender a arte de viver, a *tekne tou biou*, sem uma *askesis*, que é preciso entender como um adestramento de si por si mesmo: aí residia um dos princípios tradicionais aos quais, desde há muito, os Pitagóricos, os Socráticos, os Cínicos tinham dado grande importância. (Foucault, 1992)

Alschitz defende que o treinamento é uma das mais potentes estratégias ”para um ator manejar seus próprios poderes espirituais e para a sua própria liberdade” (ALSCHITZ, 2014, p.114). Para QUILICI (2012), a intersecção com o pensamento de Foucault nos permite considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, mas não é qualquer prática que pode ser associada ao “cuidado de si”:

Estando na origem mesma da prática filosófica do Ocidente, o “cuidado de si” nos chamaria a atenção para a dimensão existencial do conhecimento. Ele designa uma série de práticas, exercícios, modos de conduzir a própria vida que construiriam as condições para a emergência de uma apreensão mais profunda do real: a experiência do que é verdadeiro. Ao mesmo tempo, nesta ideia de verdade como um acontecimento desvelador (*alethea*) estaria sempre implicado o trabalho de transformação do sujeito e dos seus modos de ser. É a partir dessa relação entre a experiência da verdade e transformação ontológica do sujeito que Foucault vai assinalar a relação entre filosofia e espiritualidade na antiguidade. Espiritualidade é definida então como um modo de acesso ao que seria a “experiência da verdade”, que postula, ao mesmo tempo, todo um processo de modificação da pessoa.

Assim, em estreita relação a esses paralelos, o treinamento deve fornecer condições de descoberta dos potenciais do ator, no sentido de desenvolvimento de processos múltiplos de estabelecimento de relações mais ricas com o mundo. O exercício é tão importante para a compreensão do teatro de Alschitz que ele formula frequentemente em suas aulas: “o ator não faz o exercício. O exercício faz o ator”. A formulação deixa claro que para o diretor, a prática do exercício, ao possibilitar determinadas experiências, estimula uma reinvenção do artista. O exercício, para Jurij Alschitz, deve mudar a estrutura íntima de quem o realiza e não se faz exercício ou treinamento para chegar a algum lugar. O próprio exercício pode ser a ação artística. Trata-se de uma posição do ator como pesquisador, investigando como pode ser afetado e afetar todas as instâncias do fazer teatral. Um pesquisador diante do público, em laboratório incessante.

O training deve erradicar o contraste que aparece na transição de um meio energético (a vida cotidiana) a outro (a arte) [...] em segundo lugar o treino deve provocar a efervescência de todo processo energético do ator, de todas as suas capacidades criadoras... em terceiro lugar, os exercícios devem sintonizar a energia do ator com a energia determinada da obra e com as condições concretas de trabalho com seus colegas. Em quarto lugar se deve equilibrar a energia de cada indivíduo com todo o conjunto, unir-se em um só sistema. Somente se preparando previamente pode-se considerar que o ator está pronto energeticamente para a criatividade, para o trabalho sobre o cenário, para seu papel e para o encontro com seus colegas. Não se deve apressar o tempo para esta preparação. A energia é como uma chispa elétrica, que

esquenta o ensaio, inflama a obra e o papel de cada ator, dá forma ao seu desejo de criar sobre o palco, no lugar, no tempo e com aqueles que a receberam. (ALSCHITZ, 2013, p. 113)

O processo de treinamento deve sempre caminhar de exercícios que possibilitem ao ator sair de uma posição mais distraída e reativa, que Alschitz associa ao processo de consciência da vida cotidiana, para uma posição ativa e criativa. De muitas maneiras dialoga com o que Marcos Bulhões MARTINS (2006) observa em *Zé Celso* e sua necessidade de passar os atores do estado de “prosa” para o de “poesia”. “O diretor defende que o ator precisa, antes de mais nada, estar pleno de energia, em atitude de jogo com os colegas e o público, em relação, às vezes, direta, ora como personagem, ora como narrador, ora como o próprio ator”. (MARTINS, 2006, p. 16). A preparação para o trabalho criativo facilita ainda a luta contra um dos maiores inimigos do teatro: os clichês que Alschitz relaciona ao mundo cotidiano. O treinamento é também uma investigação da vida da cena e de seus elementos, de instrumentos de escrita cênica, fundamentalmente.

Um processo criativo pode ir nascendo a partir do treinamento que vai criando, aos poucos, o útero perfeito para a geração da obra. Os temas de uma obra devem aparecer dentro dos exercícios e jogos. Mas um aspecto fundamental desta abordagem é que jamais o ator improvisa temas ou vai para cena sem tarefas claras. Tarefas simples, ações que ator deve *executar* e não *interpretar* são outras das ferramentas de Alschitz para combater os clichês de um teatro psicológico. O ator entra no exercício com *o que* fazer bem definido, a partir de tarefas claras, lidando com os elementos típicos da linguagem cênica: posições no espaço, velocidades, ritmo. O *como* fazer, completamente livre.

Jurij propõe ainda que todo exercício, mesmo no âmbito de um encontro com o público, contenha um risco, algo que o ator não pode maquiagem ou fingir se aconteceu ou não (um exemplo: em determinado momento os atores passam uma bola de tênis entre si. Se a bola cair, o exercício é interrompido imediatamente). Alschitz ainda incentiva cada professor ou diretor pedagogo a criar seu próprio treinamento: “Amém o período de gravidez, não apressem o resultado. O exercício a cada dia deve produzir mudanças delicadas, mudanças químicas sutis na consciência do ator”, diz. Estas mudanças sutis na consciência do ator são fundamentais para um ator nunca pronto, mas sempre em processo.

A composição de um treinamento deve começar de algo simples, que o ator possa fazer sem dificuldades e ir ganhando cada vez mais complexidade. Sobre este ponto, cabe parênteses. Alschitz propõe muitas vezes exercícios que exijam preparação do ator em casa, nunca no sentido de ensaio ou repetição, mas da preparação de condições para uma experiência e que,

muitas vezes, dependem de uma análise. Mas em sala e em grupo, boa parte dos exercícios e jogos que propõe são não interpretativos ou ligados a um universo fabular, mas tarefas que ganham cada vez mais complexidade e aos poucos, através da fantasia do ator, vão abrindo caminhos possíveis para uma escrita cênica.

Importante destacar que em todos os exercícios propostos por Alschitz, o ator jamais entra em cena a partir de qualquer ideia de personagem, mas a partir de si mesmo. Um estado que dialoga com o que Kantor chamava a “preexistência do ator”, no “estado de suas predisposições elementares”, conforme capítulo 1. Essa ideia de Alschitz para a posição do ator estabelece conversas ainda com as plataformas de um teatro lúdico, em que o ator não se confunde com o personagem, não se funde, nem representa. Mas, no máximo, joga com ele, em diferentes variações de proximidade – ora mais próximo, ora mais distante. Em alguns sentidos o teatro lúdico se aproxima do teatro que no Brasil conhecemos por narrativo ou *Teatro Épico*, como Rosenfeld (2002) decorre em obra clássica – e o próprio Alschitz reconhece essa semelhança quando questionado pela pesquisadora. Porém, no teatro lúdico interessa menos a narrativa de uma história e mais brincar com os signos teatrais e as camadas de realidade e ficção. Interessa mais, portanto, o jogo entre realidade de palco e narrativas. Um jogo aberto, em que a imaginação da plateia completa as lacunas, tecendo elos e sentidos possibilitados pelo jogo.

Um teatro, de acordo com Nikolai Pessotchínki (2011, p. 372), tributário de Meyerhold e do futurismo e simbolismo, e desenvolvido por Vassiliev, que se fundamenta no trabalho com a materialidade da cena e manipulação dos elementos da linguagem teatral.

Há muito tempo, durante os períodos das ‘estruturas abertas’ e do teatro lúdico, Vassiliev provou a total relatividade das ligações realistas na ação teatral e sua fácil transformação em jogo. Tudo isso se refere, por assim dizer, ao material ‘vital’, àquilo que no teatro realista compõe a essência do texto teatral. A ‘vida’ cênica deste gênero é efêmera, imaginária, ela mesmo se desmente e a qualquer minuto, está pronta a se despedaçar em misteriosos elementos primários.

O teatro lúdico, de forma aberta, se completa apenas na percepção do espectador e se vale, muitas vezes, dos recursos da intertextualidade. Alschitz propunha aos atores a escolha de textos a partir de preferências estéticas pessoais, passíveis de serem usados em jogos. A possibilidade de intersecção entre um texto e uma tarefa de jogo concreta no espaço pode abrir múltiplas possibilidades de fruição ao público. Digo isso na condição de aluna de Alschitz que muitas vezes realizava exercícios, mas que também assistia a exercícios

realizados por colegas. Estas experiências fecundaram minha imaginação para as possibilidades de relacionamento entre texto e cena.

Descrevo um exemplo deste tipo de exercício que foi fundamental, no meu processo como dramaturga e atriz, na construção de caminhos para o diálogo entre uma escrita de cena com o texto, a partir de exercícios:

-Andar em velocidade x, y, z; cumprimentar o colega com um bom dia, uma reverência (prostrar-se no chão, ajoelhar-se, por exemplo), um tapa no rosto, três beijos; jogar com o parceiro o jogo infantil de bater na palma das mãos de forma ritmada.

-Aos poucos, acréscimo de instruções não ficcionais, mas ainda ações que começam a abrir possibilidades de camadas semânticas às práticas: pausas entre as ações; mudanças de direções, diferentes velocidades para cada par do grupo, maior espaço entre os jogadores, respostas inadequadas (receber um abraço e responder com um tapa, por exemplo).

O processo de diálogo com a realidade do texto nunca era imposto por Alschitz. Era comum, por exemplo, durante encontros teóricos, o diretor analisar um diálogo do ponto de vista do encontro de um mito escondido e, durante o treinamento, propor exercícios de relacionamento entre pares como os descritos acima. Aos poucos, a imaginação do ator começa a perceber, por exemplo, que o *jogo das palmas* de mãos pode ser um diálogo - na linguagem da cena - e relacioná-lo com aquele que vem estudando em paralelo, nos encontros de análise. É uma proposta de um teatro, e que não se dá pela instrução verbal, mas pelo tipo de experiência que fornece aos alunos-atores, pelas condições de abertura, de insights artísticos e aprendizado que organiza, em sala.

A partir destas plataformas, na Estelar de Teatro, além de realizarmos treinamentos variados e exercícios durante boa parte dos encontros da companhia, muitos exercícios foram se tornando escrita cênica, no experimento. Como dramaturga, muitas vezes propus também a realização de exercícios para dialogar com meu projeto de uma cena. Como é o caso de um encontro tenso entre Frida Kahlo e Diego Rivera, que realizamos através de um diálogo não verbal, por intermédio de ações com um objeto cênico: o copo (mais detalhado no capítulo 3).

As provocações de Alschitz influenciaram ainda fundamentalmente a posição do ator diante do público: não como alguém que vai “apresentar” algo pronto, mas em uma posição de exercício, em que o ator buscará criar uma experiência para si, em primeiro lugar. Assim, experimentamos diante do público um exercício de encontro com a palavra, com o parceiro,

com o coletivo, com o objeto cênico, a partir de determinadas regras estabelecidas pela encenação. Além disso, mesmo depois da estreia, *Frida Kahlo – Calor e Frio* foi exercitada em vários espaços por Rachmann, diante do público, conforme capítulo 4. Essa manutenção dos exercícios com o elenco e o material, ainda depois de uma situação de estreia, possibilitaram não só amadurecimento da relação da companhia com o experimento, bem como interferiram em algumas cenas, mudando até mesmo o texto (como é o caso da cena final que recebeu alterações depois da estreia, conforme capítulo 4).

2.3.1 - Os exercícios com o coletivo

Observo uma revoada de pássaros. Nem todos são capazes de voar em grupo. O voo de um único pássaro é belíssimo, mas o de uma revoada é mágico. O movimento sincronizado de cem elementos me encanta com a magia da sua harmonia e dos seus laços invisíveis. Ninguém os adentra, ninguém os guia. Fazem tudo sozinhos – instintivamente. Talvez, com tão perfeito entendimento é que deveriam se comunicar tanto as pessoas sobre a Terra quanto os atores sobre o palco. Mas isso não acontece conosco. Será que um dia sabíamos como fazer isso e hoje não sabemos mais? (ALSCHITZ, 2012b, p. 13)

A metáfora do voo dos pássaros, não dirigida por ninguém, mas de profunda conexão entre os participantes, de comunicações invisíveis e precisas, de formações inesperadas e inspiradoras é uma das grandes imagens que Alschitz (ibid, p. 13) se vale para se referir ao trabalho de um grupo de teatro e sua poesia de cena.

Eu estou convencido de que uma companhia é a forma mais alta de união entre os seres vivos. A magia de um grupo que se move como uma unidade pode transmitir tudo: energia, emotividade, atmosfera, mas pode também revelar – e isto é o mais importante – um sentido mais alto da existência, escondido e secreto. Ora se revela por um instante, ora desaparece novamente.

A sua ideia do coletivo não se refere só a dos atores no palco. Na sua abordagem pedagógica, aparece de várias formas, especialmente no que chama de: a) “companhia de arte”, b) “companhia de teatro” e c) “companhia de atores”.

A companhia de arte é o conceito mais amplo e global. É o espaço onde o artista se nutre, suas referências e o microcosmo de sua vida criativa - suas plataformas éticas e estéticas. Formado por tudo aquilo que o inspirou: desde as pessoas com as quem percorre caminhos comuns, àquelas com as quais encontra consonância de raciocínio, ética, filosofia, abrangendo desde outros artistas nas mais variadas áreas, a professores, filósofos, etc. Um dos primeiros passos para o fortalecimento da individualidade artística de um estudante ou ator é a consciência de

qual é o seu ensemble de arte.⁶¹ Um dos exercícios sobre o tema que Alschitz propõe para início de um trabalho é sempre a lista e identificação destes mestres ou parceiros no caminho. “Estou convencido de que esta é a questão fundamental, a mais importante para um artista: compreender qual é a fonte da qual se nutre, em qual atmosfera vive e sobre qual terreno artístico floresce sua obra”. (Ibid, p. 18)

Inspirada por esta ideia de Alschitz aplicada à criação do texto, busquei um recorte de uma certa “companhia de arte”: criadores que, a partir de vários caminhos, estiveram no México, contemporaneamente à vida de Frida. E me chamou a atenção a intrigante confluência de artistas diversos no país: Artaud⁶², Eisenstein⁶³, Tina Modotti⁶⁴, Maiakovski⁶⁵, além de potentes pintores mexicanos contemporâneos de Frida Kahlo e Diego Rivera: Orozco⁶⁶ e Siqueiros⁶⁷. Estes criadores, suas obras e algumas proposições estéticas foram estudadas por mim, me fornecendo um universo de referências mais abrangente para o tema e sua relação com o tempo histórico e artístico de Frida. Destaco que a maior influência sobre a obra foi Eisenstein, e seu filme sobre o México jamais editado em vida, “Que Viva México”.⁶⁸

A ideia ainda de “companhia de arte” me possibilitava criar critérios para as apropriações antropofágicas que sempre foram plataforma desta pesquisa. Busquei influências pessoais, especialmente caras na formulação de ideias sobre arte e beleza, que inspirariam este texto: Oscar Wilde, Oswald de Andrade, Dostoiévski, Jung e Nietzsche. Um encontro entre estes pensadores – que viveram em épocas históricas diferentes – seria possível através da minha mediação, capacidade de elaborar sínteses aparentemente impossíveis, liberdade estilística. Em afinidade com Suely Rolnik, “o pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir”. (ROLNIK, 1993).

⁶¹ Alschitz deixa claro sua “companhia de arte”. “No meu caso, Dostoiévski, Magritte, Tchekhov, Platão, Fellini, Shostakóvit, Pirandello e pelo menos outra dezena de pessoas são todos autores com os quais compartilho a mesma esfera artística.” (Idem, ibidem p. 17)

⁶² Antonin Artaud (1896-1948) – poeta, escritor, autor, diretor, roteirista

⁶³ Serguei Eisenstein (1898-1948) – cineasta russo.

⁶⁴ Tina Modotti (1896-1942) é uma artista italiana. Foi fotógrafa, modelo, atriz e ativista política revolucionária, comunista.

⁶⁵ Vladimir Maiakovski (1893-1940) poeta e dramaturgo russo. No México, tornou-se amigo de Rivera, que, aliás, falava russo e já havia morado em Moscou em sua juventude.

⁶⁶ José Orozco (1883 – 1949) um dos mais importantes pintores muralistas mexicanos.

⁶⁷ Davi Alfaro Siqueiros (1896-1974) um dos mais importantes pintores muralistas mexicanos.

⁶⁸ A maneira como essa narrativa – sobre o filme e o encontro de Eisenstein e Rivera se interpenetrou no texto, encontra-se no capítulo 3.

Inspirada nesta ideia de uma companhia de arte não só minha, mas de meus colegas do elenco, decidi propor uma experiência ao grupo, a partir do texto. Um momento de improvisação a partir de condições organizadas dentro do texto: “a cena da beleza”⁶⁹, aberta a intertextualidades dos demais integrantes do elenco. Assim, o texto convidava os atores e músicos a proporem livremente suas próprias referências estéticas no espetáculo, através de citações.

Já a ideia de Alschitz de “companhia de teatro” inclui não só atores e diretores, mas equipe técnica, dos encarregados do teatro e até administradores aos faxineiros.

É só uma impressão de que as pessoas responsáveis pela limpeza do palco não tenham alguma relação com os ensaios. No teatro uma coisa se transmite através da outra, difunde-se sempre como um eco; tudo se soma: humores, ideias e, sobretudo, energia. A energia de todas as pessoas que trabalham sob o mesmo teto se concentra na energia única da companhia de teatro. Pode-se dizer que o espetáculo é a somatória das energias de todo teatro, porque o marceneiro e o carpinteiro, o maquiador, o figurinista e os atores concentram no espetáculo parte da própria energia. Quando K. Stanislavski escrevia que o teatro começa do cabide, queria dizer exatamente isso’. (Ibid, p.19)

A partir desta citação e de suas imagens, menos uma proposta de Alschitz de “controlar a energia” de todos os envolvidos com a criação e mais um convite à abertura de uma visão mais ampla sobre os elementos do teatro, sua inter-relação e a importância do tema energia para o seu teatro.

Para ele, essas duas primeiras definições são as mais simples. No caso da companhia de atores, ela se modifica a cada nova época do teatro e está em constante reelaboração. Capacidade de refletir juntos, de crenças comuns ou mesmo uma metodologia, técnica comum podem não mais ser atributos de uma companhia.

O Teatro mudou. Tornou-se de tal maneira complexo e diversificado, de tal forma poliédrico, multilíngue e multiforme que, para definir o conceito de companhia, é necessário, primeiramente, empenhar-se para procurar e encontrar um consenso entre as diferentes crenças, os conceitos e as escolas teatrais. Hoje é necessário conciliar o que antes parecia inconciliável e até mesmo hostil. (Ibid p. 20)

Alschitz aposta menos que um elenco fixo, a companhia como um evento presentificado pela cena:

O momento, o instante em que tudo aquilo que forma uma companhia, todos os seus componentes se fundem em uma unidade exclusiva. A harmonia não é considerada como quietude e silêncio, mas sim como um trovão e um raio provocados por muitos

⁶⁹ A ser descrita no capítulo 3.

gestos diversos. É uma reação em cadeia instantânea, depois da qual acontece uma explosão artística que conduz à mudança na qualidade do ambiente e no nascimento de uma nova estrutura [...] É possível preparar-se para o evento-companhia por anos, mas ele vive só um instante e, em seguida, desaparece para sempre. (Ibid, p. 21) .

Para Alschitz, a companhia não é um dado imutável, mas um evento que "acontece" através de exercícios, ação conjunta, num dado instante. A troca energética que se dá em tempo real entre os participantes gera uma conexão em cadeia instantânea, uma mudança na qualidade do ambiente via instauração de uma atmosfera criativa, aberta a jogos e acasos diversos. No momento, instante em que estas condições se apresentam, podemos falar que o *evento companhia acontece*, uma ideia que nos leva claramente à ideia de uma presentificação, momentânea e fugaz da ideia "companhia". O conceito de Alschitz sobre o momento-companhia, estabelece parentesco com o de Stanislavski (1968, p.228) a este respeito:

(...) a comunhão sem palavras... Nunca a sentiram, em circunstâncias semelhantes, em que algo fluiu de vocês, alguma corrente, dos seus olhos, da ponta dos seus dedos ou pelos poros? Que nome podemos dar a essas correntes invisíveis que usamos para nos comunicar uns com os outros? Algum dia este fenômeno será objeto de pesquisas científicas. Por ora, vamos chamá-los raios.

Assim, a partir destas provocações de Alschitz, pode-se entender a companhia de teatro menos como um dado fixo, imutável, uma união indissolúvel entre indivíduos, e mais a ideia de *ocorrência de companhia*, a partir de momentos de comunhão e jogo entre as individualidades, que prescinde da prática de exercícios para poder acontecer, de trabalho. A companhia assim, é passível de mudanças, de reconfigurações.

A ideia da companhia de atores como *um instante* pode estabelecer potentes diálogos em um mundo "líquido" - de acordo com Baumann (2001) - de pactos menos sólidos entre os indivíduos do que se acreditava na época moderna e, em condições de produção nem sempre ideais. No processo de Frida Kahlo - Calor e Frio substituímos alguns integrantes⁷⁰ e essa ideia inspiradora nos possibilitou *algum* conforto: uma companhia é menos um conjunto fixo, sem possibilidade de trânsito, e sim a oportunidade de trocas artísticas que inspiram e marcam cada um dos envolvidos no momento em que podem acontecer.

⁷⁰ Nos 3 anos desta investigação – de 2012 a 2015- tivemos algum trânsito fundamentalmente de músicos criadores. O elenco da Estelar de Teatro no processo Frida Kahlo – Calor e Frio era: o núcleo formado pelos atores Anderson Negreiro, eu e o diretor-ator Ismar Rachmann e os músicos Gabriel Moreira e Rodrigo Kohle. Ainda a atriz convidada, Sandra Lessa. Integraram o processo também o diretor musical Maurício Maas e o músico Leo Mello. Leo Mello saiu do processo em janeiro de 2014 e foi substituído por Nei Zigma e Alan Gonçalves, em revezamento. Maurício Maas diretor musical, foi substituído, em cena, por Túlio Crepaldi em julho de 2014 (está ainda no trabalho como diretor musical e parceiro da companhia). Lucía Soledad Spívak substitui Sandra Lessa no final de dezembro de 2015. A iluminadora Carolina Pinzam também faz parte da equipe de criadores colaboradores.

Exponho agora um exercício prático, nomeado por Alschitz de *maratona*, que fornece condições práticas de dialogar com esses conceitos e clarear caminhos pelos quais um encenador ou grupo pode, inclusive, treinar a partir de exercícios este tipo de conexões entre os indivíduos de um grupo de teatro. A realização deste exercício inspirou uma parte do texto.

O exercício “maratona”

Descrevo um exemplo do exercício que Alschitz chama de maratona – porque envolve uma série de tarefas que pedem do ator a possibilidade de improvisar durante um longo tempo. Normalmente feito em uma sala com cadeiras dispostas de forma livre, no número de participantes e podendo ter objetos como chapéus e bolas próximos à cadeira. A fantasia do diretor e atores podia deixar à disposição de atores ainda taças, vinho, frutas, echarpe, etc:

-Atores entram em cena um a um e assumem diferentes posições.

-Ficam parados, sem congelar (em estado que Alschitz chama de “pausa”).

-Sem uso de palavras e sem líderes, atores buscam um acordo comum - não verbal - para começar a caminhar em velocidade “2”. (As velocidades dos exercícios variavam sempre numa escala de 0 a 10, sendo zero parado e 10 o máximo da velocidade nesta escala). Sempre a partir do acordo comum (não verbal), mudam as velocidades - passam para velocidades 6, 8 e 10.

-Durante a velocidade, acham o parceiro 3.

-Pausa.

-Durante a pausa todos olham para uma direção, à exceção de uma pessoa.

-Em acordo comum, voltam a caminhar na sequência 6, 2, 10 e 8. Durante esta sequência, cada ator deve achar sua cadeira única.

Pausa. Durante a pausa, procuram o parceiro 2.

--Em acordo comum voltam a caminhar na sequência 10, 2, 8 e 6. Acham o parceiro um.

-Pausa. Durante a pausa as mulheres cantam. Os homens trocam de camisa. Em acordo comum, cada um vai para a sua cadeira.

--Em acordo comum, voltam a caminhar na sequência 10, 8, 6 e 2 e jogam uma bola que está embaixo da cadeira. Neste momento, se uma bola cair no chão, a cena termina.

-Pausa. Em acordo comum, abraçam o parceiro um. Pausa. Dão um tapa no parceiro 2.

-Pausa. Dão um beijo no parceiro 2. Pausa.

A possibilidade de um profundo estado de atenção dos atores que buscam, nas condições bastante precisas das instruções, a liberdade plena para improvisar é um dos principais resultados deste jogo. Além disso, o exercício favorece uma intensa conexão entre os atores.

Este exercício foi a base de treinamentos e construções de cenas dirigidas por Ismar Rachmann no processo. Ele comporta uma série de variantes. E pode incluir histórias que são narradas pelos atores em diferentes velocidades ou mesmo dentro de uma etapa da maratona que se abre para outra dinâmica. Costumávamos fazer o exercício da maratona associado ao

do “moto contínuo” quando queríamos treinar a possibilidade do elenco de se relacionar com a palavra e com o jogo. Por exemplo, um conto, um trecho de um livro, insuflando, a partir de um acordo entre direção e dramaturgia, o imaginário dos atores a partir das referências artísticas importantes na construção do texto. Exemplo de maratona com moto contínuo:

-Atores em pausa. Um ator começa a caminhar em velocidade 1, contando uma história do ponto em que deseja. Quando o próximo ator entrar, em velocidade 2, ambos mudam para velocidade 2 e a palavra está com aquele que entrou, com plena liberdade de movimento. E assim sucessivamente. Quando o último ator entra, um automaticamente para. A palavra está com quem para.

Como cada ator contava uma parte da história a partir de diferentes pontos de vista, impulso do ator anterior, fantasia, etc, vivenciávamos grandes improvisações. As maratonas nos davam possibilidade de expressão da individualidade artística, ao mesmo tempo em que fomentavam as condições adequadas para o fortalecimento da presença e voz de cada um e da própria conexão entre a companhia.

A prática de exercícios como estes descritos, levados para a Estelar de Teatro, estimularam ainda a criação de um material de cena para o grupo, de natureza não fabular, para dialogar com o texto *Frida Kahlo- Calor e Frio*. Uma escrita, que dava menos atenção à ação do texto e mais à lógica do processo cênico que se desenvolvia diante do público, de natureza não fabular. Em muitos sentidos, dialogava com o que Lehmann (2007, p. 123) propõe para a relação com o texto no teatro contemporâneo:

Se nos textos encenados a ação é posta totalmente em segundo plano, resulta da lógica estético-teatral que a temporalidade e a espacialidade próprias do processo cênico tenham maior destaque. Trata-se mais da representação de uma atmosfera e de um estado de coisas. Uma escritura cênica prende a atenção, de modo que a ação dramática propriamente dita torna-se secundária.

A experiência prática destes exercícios me inspirou ainda para um texto, em muitos momentos, sem nenhuma pretensão de sugerir/criar ações. A análise dos exercícios descritos permite perceber que a lógica do jogo e do processo cênico do elenco pode criar ações de natureza não dramática, em um processo de palco independente do texto. Sendo este tipo de ação nascida da esfera do jogo e da cena, o autor (liberado das tarefas da cena), pode pensar em categorias próprias do texto provocativas do elenco como, por exemplo, campos de associação de imagens e diferentes maneiras de usar a palavra – ora uma palavra poética, ora narração, ora fragmentos de diálogo, ora descrição de eventos, reforçando o processo de

construção e desconstrução de sentidos. Revelar a própria ludicidade do processo cênico, sendo realizado diante do público.

2.4 - A performatividade da palavra

Em *Vertical of the Role*, Alschitz (2003, p. 40, tradução nossa) define alguns dos princípios que também se utiliza em aulas no trabalho com as palavras. O primeiro deles é a desconstrução do texto. Explica em aulas que há numerosos motivos para isso, entre eles combater a passividade dos atores na relação com a palavra e vícios de um teatro subordinado ao texto. Mas também “traduz” uma relação bastante frequente no teatro: a dificuldade de artistas da cena de lidarem criativamente com um texto pronto.

(...) É quase como se houvesse uma voz de comando soando do além: ‘Tudo deve acontecer deste jeito!’ E se a ordem é pré-arranjada, a única coisa que precisamos é um confiável e obediente instrumento. Nada mais é necessário. A voz do alto imediatamente coloca o ator numa posição secundária e subjugada.⁷¹

Como exercício de relação com o texto, Alschitz sugere que o ator busque o caos escrevendo em uma folha de papel o texto total de seu papel, independentemente de qualquer separação em páginas e falas e que depois o separe, em fragmentos individuais⁷² e busque novas conexões entre esses fragmentos. Assim, nos convida, como atores, a usar métodos irracionais, intuitivos, para conectar as palavras, nos exercícios – fugir dos elos dados pela lógica e sentidos análogos e buscar outras associações, de forma mais livre do jugo da razão. Trata-se de um exercício que visa ativar a ação do ator em relação à palavra: não um receptor e emissor passivo de um texto, mas um criador - junto com o dramaturgo - e um artista com uma posição em relação a uma obra.

[...] similarmente, o instinto básico do ator é focado em interpretar aquele texto particular ou articular aquela frase particular. Enquanto ele continuar a trabalhar desse jeito, nunca irá além do texto e vai sempre ser seu escravo. [...] a necessidade íntima de inventar coisas deve eventualmente ter uma chance de emergir. Algo de repente acorda – algo que está escondido dentro de nossa própria natureza, algo que

⁷¹ “It is almost as if there were a commanding voice resounding from above. “Everything should happen in this way”! And if the order is pre-arranged, the only thing we need is a reliable and obedient instrument. Nothing else is necessary. The voice from above immediately puts the actor into a subjugated and secondary position”.

⁷² Normalmente em aulas pega a figura de um rosto humano e rasga em pedaços. Separa-as e mistura todos os fragmentos, como um puzzle. E depois reorganiza em novas combinações, lembrando uma imagem cubista. Diz que é o mesmo princípio do trabalho com as palavras. Ele descreve um processo parecido no livro *The Vertical of the role* (2003)

permanece conosco da infância mesmo até a velhice – e este algo é de fato a urgência inconsciente de criar. (Ibid, p. 41) ⁷³

A estratégia Alschitz no trabalho com a palavra é, portanto, de desconstrução, fragmentação do texto, destruição da lógica superficial, criação de um caos para busca e revelação dos sentidos ocultos, metafóricos, para que sua materialidade se revele numa língua própria do palco. Aliás, Alschitz sugere veementemente que o ator mantenha uma distância do texto e jamais finja que as palavras são dele. Em aulas e outras obras, o diretor enfatiza a importância da materialidade das palavras em sua abordagem:

Não finja que as palavras te pertencem, só porque já as usou na esfera do mundo cotidiano. Elas não pertencem ao seu mundo, mas a outro. Você deve convidá-las, chama-las. É necessário atenção ao processo de encontro com elas. Elas podem ser portas metafísicas, nos ligar a um outro mundo, o delas. (Informação verbal)

Alschitz (p, 35) sugere que seus alunos busquem um uso da palavra no teatro para além de seu significado cotidiano. Como se a própria pronúncia da palavra pudesse revelar sentidos que escapam à razão e à forma ordinária como são empregadas.

O desempenho de determinadas ações no palco, a articulação de palavras e frases específicas, devem resultar na revelação da verdade interior do papel, a sua própria luz interior, o seu significado mais elevado. O ator, da mesma forma que o padre, veste roupas especiais, performa atos rituais, articula a palavra do texto quase como uma reza [...] ⁷⁴

Em relação a essa “verdade e luz interior” e “significado mais elevado” Alschitz se refere muitas vezes ao mito do papel – uma essência eterna. Neste sentido, acredita que quando ator e autor tem a mesma língua, a possibilidade de comunicações de afetos pelo uso da palavra é sempre maior.

O diretor ucraniano pede dos alunos/atores um profundo respeito ao texto do autor. Não defende a mudança nos textos, mas a percepção da palavra escrita e da cena como processos independentes. Propõe ao ator ampla liberdade no uso cênico daquelas palavras: o assunto da cena, como usá-las é algo que não cabe em nada ao autor e sim ao ator e ao diretor.

⁷³ “Similarly, the actor’s basic intent is to focus on playing out that particular phrase. As long as he continues to work in that way he will never go beyond the words of the text and will always remain their slave [...] the inner urge to invent things may eventually have a chance to emerge. Something suddenly awakes – something that is engrained in our very nature, something that stays with us from early childhood right through till ripe old age – and that something is in fact the unconscious urge to create”.

⁷⁴ “The performance of particular actions on the stage, the articulation of particular words and phrases must result in the revelation of the inner light, its higher meaning. The actor, in the same way as the priest, dons special garments, perform ritual acts, articulates the word of the text almost like a prayer;”.

Em consonância com o princípio do trabalho com as palavras, Alschitz sugere que as palavras não sejam tomadas só pelo seu sentido sintático, mas também como materialidade, isoladas. Assim, o ator deve buscar novas ordens, casamentos e parentescos entre palavras que podem não ter sido propostos (pelo menos aparentemente) pelo autor. O ator tem total liberdade até para trabalhar o deslocamento da sonoridade das sílabas, por exemplo. Podemos encontrar paralelos entre as práticas de Alschitz e o que Pessotchínski (2011, p. 374) escreve sobre o trabalho de Vassiliev, em que “fica evidente a desconstrução das relações superficiais do texto”:

Foi desconstruída uma entonação cotidiana que, na opinião de Vassiliev, carrega ‘um conteúdo chichê’ até mesmo na base melódica. O vetor habitual da leitura foi alterado (de baixo para cima, da esquerda para a direita). A energia do texto encontra-se não nos estados psicológicos dos personagens, mas na própria vida plena de conflitos da tessitura verbal. O embate entre sons e sílabas, as relações das frases sem enredo (quase irracionais), a aritmética (ou alguma matemática mais complexa) das ligações entre as palavras, tudo isso é rico de conteúdo, como uma saída para a substância espiritual, oculta, não verbalizada e inexprimível em categorias narrativas.

Em muitos sentidos essas práticas encontravam paralelos também com o que descreve Lehmann (2007, p. 252) sobre a palavra num teatro pós dramático.

No teatro, o próprio ato físico da locução ou leitura do texto pode se tornar consciente como um procedimento nada óbvio. Nesse princípio de compreender o ato de fala como ação destaca-se um rompimento importante para o teatro pós-dramático: ele se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente a seu corpo, ela permanece como um corpo estranho.

Lehmann destaca que no teatro pós-dramático a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do logos, uma visão encontrada originalmente em Artaud.

Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do logos de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação “mágicas” especificamente teatrais. (Ibid, p. 246)

Assim, o jogo com a voz, o timbre e a vocalização são elementos para se lidar com a palavra para além do seu significado. A autonomização da fala é também uma estratégia para Lehmann que a cena se vale para se contrapor ao desgaste e depreciação da linguagem em seu uso cotidiano. O alemão destaca ainda que, na medida em que se transmite uma experiência de cisão por meio do estranhamento de um texto lido ou falado em relação a um corpo, “vem à tona a qualidade medial da pessoa que lê ou fala”. (Ibid, p. 253) .

Os exercícios vividos a partir das provocações de Alschitz e as reflexões desta pesquisa nos levaram à possibilidade de um uso da palavra na cena para além de seu significado, a palavra como fluxo energético, irracional, valorizando a sua materialidade – entonações, ritmo, pausas, jogo com sílabas e vogais, nos permitindo pensar em uma performatividade da palavra. Em contraposição ao uso da palavra no cotidiano, moldado pelo hábito de seu uso distraído, um performer em exercício de uso concentrado, criativo, da palavra. Através de novas musicalidades, alongamentos, distorções, interrupções, mudanças bruscas de velocidade, omissões. Menos um exercício formal, mais uma imbricação total do corpo e da presença do agente da fala numa reinvenção da palavra, através do jogo com sua materialidade, no palco. Uma possibilidade de auto provocação pelo exercício da fala. Assim, através da ação do performer, a ação da fala está em evidência, configurando escolhas autorais. A performatividade da palavra permite uma relação mais rica com o texto – não só como sentido, apreendido pela razão, mas como impacto integral, sensual desta performance – já que o corpo, especialmente através da voz - é também elemento de relacionamento com a palavra.

Digno de menção é lembrar que o termo performativo, cunhado por AUSTIN (1955) nasce no terreno da filosofia da linguagem. Em *How to do things with words* publicação de conferência dada em Harvard em 1955, Austin se refere a expressões que, pronunciadas em contextos sociais, culturais ou religiosos, são capazes de afetar uma realidade. “Elas não se reportam, descrevem ou constata nada, não são falsas ou verdadeiras”, mas a pronúncia de determinadas sentenças seriam ação em si, engendrando contratos ou instaurando realidades. Exemplos seriam frases de batismo como “eu nomeio este barco Rainha Elisabeth” ou “Eu aceito” nos casamentos. A performance art, posteriormente, concentra sua atenção no corpo e no espaço, e demonstra grande reserva em relação à palavra.

Mas...qualquer palavra pode ser performativa? A partir de minha própria prática nos exercícios como atriz, percebi que a palavra poética é um material mais propício e provocador da performatividade da palavra, na cena. Seu potencial de múltiplas significações permite afetar o performer e o público de maneira mais intensa pela instauração desta palavra, porque configura várias sugestões, incompletas e capazes de ativar a capacidade criativa de artistas da cena e da plateia. Essa “carga de significados incompletos” em tensão com o espaço-tempo da cena em que ela é emitida, pode desestabilizar a percepção do público mais acostumado com a escuta da palavra para fins cotidianos. E assim se apresentar como mais uma estratégia de provocar a já exaurida percepção do público bombardeado por imagens.

Dessa forma, na experiência de criação do texto, busquei impulsionar, na dramaturgia, essa possibilidade de experiência particular de uso da palavra, especialmente na criação de cenas poéticas. Paul ZUMTHOR (2007, p. 54) considera todo o texto poético, performativo. A poesia seria ainda aquela palavra que privilegia a produção do prazer em relação à informação. Zumthor destaca esta performatividade quando não é o leitor quem entra em contato com ele de maneira direta e através do seu corpo, mas através de um outro corpo, ou médium.

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura.

A abordagem de Alschitz para a palavra nos deram possibilidades de ir além de “hábitos culturais” e “censuras” no uso criativo da palavra. Nos colocávamos em exercício com a palavra, buscando jamais torna-la muito próxima, como se a conhecêssemos. Buscávamos estranhamentos a partir de pronúncias variadas, uma série de exercícios com o ritmo do texto, entonações diferentes das usadas no cotidiano. Não eram exercícios apenas técnicos: demandavam disponibilidade para que a palavra também atuasse sobre nossos centros nervosos. Esses exercícios possibilitaram que a palavra fosse se tornando presente e capaz de gerar surpresas por novas cartografias de sentidos - que por vezes se abriam, mesmo se conhecíamos muito bem o texto. Nos deu uma certa prática nos exercícios de uso da palavra na cena. A partir dessas vivências como atriz, busquei especialmente no uso da palavra **poética uma forma de inspirar experiências performativas** com a palavra em *Frida Kahlo – Calor e Frio*.

--

Portanto, da devoração dos contatos com encenadores estrangeiros e experiências no âmbito da Estelar de Teatro surgem importantes eixos que influenciaram a pesquisa ação Frida Kahlo- Calor e frio. Os exercícios variados com o espaço, o grupo, a palavra - que nos davam um material cênico para ser tensionado ao texto, evitando o caminho da ilustração. O texto organizado menos em função de uma lógica do sentido e mais a partir da ideia de composição de energias. E um possível conceito operacional da performatividade da palavra poética. No capítulo 3, desenvolvo de que maneiras essas plataformas foram usadas no experimento.

CAPÍTULO 3 – Frida Kahlo – Calor e Frio & outros paradoxos na busca de um teatro mestiço

Eisenstein/mestre de cerimônias – Bem-vindos! Bem-vindo, nosso convidado! Foi o que ouvi de Diego Rivera e Frida Kahlo quando cheguei de um inverno russo para este país em festa. Como esta que vos recebe em minha obra!⁷⁵

Sendo este capítulo diretamente associado à prática artística, experimento aqui outro discurso. O texto Frida Kahlo-Calor e Frio será analisado em cenas – a partir de princípios teóricos e metodológicos apontados nos capítulos anteriores que nortearam a criação, mas também a partir de outras sistematizações, possibilitadas pela fricção do texto com a prática da Estelar de Teatro e referenciais teóricos.

Meu objetivo é mapear alguns caminhos de uma criação dramaturgica. Sem esquecer os limites desta operação. De acordo com COHEN (2013)⁷⁶, há muitas ocorrências não objetivas e gestadas inconscientemente no ato criativo. Conforme capítulos anteriores, a dramaturgia de Frida Kahlo- Calor e Frio se orientava por uma série de ideias geradoras – uma dramaturgia não dramática, fundamentalmente antropofágica ao devorar referências diversas, de natureza híbrida, misturando uma série de gêneros e estilos a partir do princípio de composição energética. Voz feminina, abertura e porosidade provocando parcerias com a encenação também eram plataformas, bem como diálogos múltiplos com mitos, em especial a partir da identidade mito e poesia. Um certo conhecimento da cena também orientava a autora na proposição de experiências ao elenco, através do texto.

Uma dramaturgia que se pretendia, em muitas medidas, um fluxo de imagens, tal como nos sonhos, reforçando o caráter de valorização de um outro regime do imaginário, o noturno, mais próximo do universo feminino, em oposição ao diurno, racional e científico. Por fim, destaco que as reflexões serão completadas algumas vezes por fotografias da ação artística, em cena.⁷⁷

⁷⁵ Trecho do texto teatral Frida Kahlo- Calor e Frio que será analisado.

⁷⁶ Cohen se refere à tessitura do work in progress, “alavancando os diversos leitmotive da vida e do trabalho criativo. Essa operação é gestada, em grande parte, em nível inconsciente, subliminar, daí a dimensão dessas ocorrências não objetivas no trabalho do work in progress” (COHEN, 2013, p. XXXIV)

⁷⁷ Anexo ao projeto, o vídeo de uma apresentação da peça Frida Kahlo- Calor e Frio, em agosto de 2014..

Parcerias da escrita

Antes de começar a escrita, fiz uma boa investigação sobre a obra de Frida Kahlo e dados biográficos. Propus que os quadros da pintora fossem ativos parceiros na construção do texto e da cena. Foram o principal material de análise para impulsionar os diálogos com mitos que nutriram a escrita, tecidos especialmente a partir de NEUNAMM (1990). Na pesquisa bibliográfica, destaquei o caráter de transformação do feminino e as mortes e renascimentos necessários ao processo; a ambivalência do Arquétipo da Mãe, com seu caráter elementar positivo (a Mãe Boa) e os sacrifícios de sangue associados ao negativo (A Mãe Terrível); as deusas híbridas, em atravessamentos variados com plantas e animais; e alguns mitos diretamente ligados ao universo matriarcal na América⁷⁸.

Os atores realizaram seminário sobre Diego Rivera, a partir de vida e obra do pintor muralista. Nos oferecemos, neste momento inicial, um banquete de imagens e referências, para fecundar nossa imaginação. A proposta era que eu entregasse um material textual, a partir de escolhas minhas e o elenco tivesse um material de cena, a partir da experimentação de atores, do diretor Ismar Rachmann e dos músicos. Assim eu desenvolvia um trabalho separado como dramaturga e um junto com o elenco, como atriz. E certamente essas linhas se imbricavam – algumas vezes propunha exercícios para o elenco a partir de ideias geradoras da dramaturgia e em outras, a realização de determinadas práticas de cena, inspiravam um texto.

Sobre a organização do capítulo e a divisão dos fragmentos, cabe destacar que uma questão de Brook me inspirou: “Existirá uma linguagem de ações, uma linguagem de sons, uma linguagem de palavra como-parte-da-ação, palavra-como-mentira, palavra-como-paródia, palavra-como-lixo, palavra-como-contradição, palavra-choque ou palavra-grito?” (Brook, 1970, p.27). A provocação de Brook transposta para o universo da pesquisa me levou à divisão de cenas no capítulo menos como unidades temáticas e mais a partir de um tipo predominante de emprego da palavra.

3.1 O Prólogo – o transbordamento da palavra feminina

Do ponto de vista da composição de energias, minha intenção ao pensar o prólogo foi instaurar um transbordamento de imagens oníricas do universo da obra de Frida, de erupção, o escape e a fuga das mesmas para cena, desobedecendo os limites realistas de tempo e espaço.

⁷⁸ Na sequência do capítulo, explicitadas.

Buscava uma linguagem capaz de dialogar com a forte presença do irracional no trabalho da pintora e os aspectos ligados ao fecundo, caótico e criativo inconsciente, mais associado, em termos de imaginário, à lógica do feminino.⁷⁹

Algumas das pinturas de Frida foram meu alimento escolhido para a escrita do prólogo. A primeira (fig.1), *O que a Água me Deu*, datada por Frida, 1939. Essa pintura também por vezes é nomeada *O que eu Vi na Água*, e foi exposta, em Paris, em janeiro de 1939, sem título.



Figura 1 – “O que a Água me Deu”, 1939

O cruzamento de diferentes tempos refletidos nas águas da banheira, que dialogam com as águas fecundas do próprio inconsciente, que não conhecem linearidade, e uma série de imagens que emergem, tecendo cenas da vida e da obra de Frida e seus principais leitmotivos me sugeriam um mundo em que os motivos “explodiam”, numa associação livre com o *vulcão* criado por Frida Kahlo na obra, sem a menor reverência às hierarquias temporais, lógicas ou narrativas. Como num sonho: um mundo não racional, intenso, sensual que me pareceu apropriado para que um universo pretendido irrompesse em cena.

A segunda, uma das mais conhecidas da pintora, as *Duas Fridas*, de 1939 (fig.2). O que me interessava nesta pintura era a posição de Frida Kahlo, como dupla. As imagens e sua sugestão de dois caracteres e tempos simultâneos que – não separados, ou em fusão, mas em tensão e afirmando sua individualidade, de mãos dadas - eram elementos inspiradores para meu texto.

⁷⁹ Questões referentes ao imaginário e ao regime noturno, associado ao feminino, estão no capítulo 1.



Figura 2 – “As duas Fridas” (1939)

Os autorretratos de Frida, pela frequência com que aparecem em sua obra, também me pareceram um material rico para este prólogo. Assim, escolhi o *Autorretrato com Macaquinhos* (fig.3): por afirmar a posição de Frida não isolada, mas cercada por vida - animais, plantas, laços, natureza & cultura. Para mim, menos do que um reforço ordinário de sua individualidade, um autorretrato que deixava claro uma posição artística construída e a possibilidade de um diálogo mais potente com a noção de “sujeito”. Para Frida, o sujeito dificilmente aparece isolado de um mundo.



Figura 3 – “Autorretrato com macaquinho”, 1945

O sonho, ou a Cama, de 1940, (fig.4) pelo jogo com o tempo, a paródia, o humor e o paradoxo contido na imagem. O esqueleto – seu ou seu noivo? ...ou ...sua noiva, a julgar pelo buquê? – dorme bem perto, com o corpo cheio de explosivos e carregando flores. A cama, nas leves nuvens, é de pesada madeira maciça, e as raízes e espinhos e folhas estão...no ar? E se aproximando da pele, uma camada vegetal (espinhos?). Uma mulher - Senhora das Plantas ou já convertida em pó e terra, pela vegetação invadida? O universo de imagens me pareceu

apropriado para o experimento, também porque situa a obra de Frida na perspectiva de um dos principais diálogos com os mitos mexicanos, na tensão morte-vida.



Figura 4 – “O sonho, ou “A Cama”,1940

E finalmente, obra *A Flor da Vida*, de 1944 (fig 5), em que Frida Kahlo hibridiza a figura feminina com uma planta, mais uma vez propondo uma realidade para além daquela apreendida pela razão, questionando a própria noção de sujeito (um indivíduo não fechado e igual a si mesmo, mas em cruzamento com uma planta) e ainda trazendo o tema da sexualidade feminina, do gozo e do prazer para o caldeirão do prólogo:



Figura 5 – A Flor da vida, 1944

Assim na primeira versão do Prólogo⁸⁰ - ainda presa à necessidade de uma narrativa que, de alguma forma, “justificasse” a explosão das imagens - pensava na peça como um delírio de dois artistas contemporâneos – um cineasta e uma atriz - a partir da obra de Frida, impulsionando suas criações artísticas. Para o início, ambos se encontravam a partir de um “diário de bordo” da atriz sobre a pintora, numa imbricação da minha própria pesquisa no texto, com a nova peça. Posteriormente ao prólogo, imaginava o encontro concreto entre esse

⁸⁰ Esta primeira versão foi escrita em dezembro de 2012.

homem e a atriz, mas meus planos mudaram pela experimentação imediata deste prólogo na cena.

Prólogo em sua primeira versão

Um homem caminha pela rua. Encontra um diário no chão. Abre e lê:

“Olho Único casou-se com a Bele Neferísis num país intenso e vital, dando origem à Neferúncio, fundador do país comumente chamado ...Loucura.”⁸¹

Uma concha é ouvida, um chamado. A “realidade de Frida” invade a cena.

Mulheres em procissão cantam – “O que eu vi na água, o que a Água me deu”.

A procissão se funde à música.

Dois mulheres de mãos dadas.

Uma Frida olha para outra. Pausa.

Frida 2- Não posso fugir do tempo ou voltar a tempo de outro tempo. Ou posso?

Pausa.

Frida 1– Eu pinto a minha realidade!

Vivi boa parte da minha vida numa cama. Tendo a morte como vigia de cada sono, vivi atenta e com muita alegria. Não existe nada mais ridículo que o drama! Nesta cama, tive tempo. E li e li. E tive tempo. E tive tempo. E li.

Frida (2 e menina) -Alejandro, ando lendo o Retrato de Doryan Grey. Você se lembra quando o pintor Basil diz que o retrato de Doryan Gray é ele mesmo? Eu entendo Basil!

Wilde devorado– “A beleza para mim é uma forma de genialidade. Não, é superior à genialidade porque não requer explicação”.

Frida 1 - Longe da multidão e da vulgarização dos tempos, protegida dos estímulos muito intensos da cidade, abri outra possibilidade e escutei o eco de uma humanidade refinada e sensível - prestes a desaparecer.

Frida 2 - Tive tempo para me criar. E um buraco de tempo para fugir das migalhas de um tempo cronológico e entrar na elasticidade complexa e multirítmica de outro tempo. Tempo de mim mesma. Um mergulho. E nestas águas encontrei um novo impulso e uma fonte. Espontânea e dançante. Fui livre dos limites de fora. Fui a regente do meu próprio desenvolvimento e provoquei uma avalanche sobre mim mesma!

As duas Fridas - A minha história hoje é a de que vivi nos intervalos do tempo, a fonte de onde brotaram flores e frutos coloridos que de vez em quando rompiam os contornos de uma realidade que não era a minha. Eu pinto a minha realidade! E com esta liberdade, dos loucos, dos exilados e dos artistas, vou contar a minha história. Não a partir de minha vida, mas a partir da minha arte. A partir da recriação de si mesmo engendrada por todo artista. Um pintor sempre pinta a si mesmo!

Um samba animadíssimo. O sacerdote caveira entra e dança.

Sacerdote morte amante ‘Diego-Anderson’ Caveira - Frida Kahlo é uma panteísta em celebração universal, uma sacerdotisa em festa! Uma exploradora da relação de tudo que existe. Seus símbolos de culto mágico - flores, frutas, macacos e periquitos nunca estão isolados, sempre enredados, rizomáticos, comunicados entre si por fitas, colares, cabelo, espinha. Para ela, o amor era a grande celebração, a grande união, o grande e sagrado evento.

Frida 2 – Frida, a obra em crescimento é o destino do poeta e ela é quem faz o criador!

Sacerdote morte amante ‘Diego-Anderson’ Caveira - Você transborda e eu te recebo! Vem, Frida!

(Frida corre para ele e monta nas costas da morte).

Frida 2 - Barulho do mar e vulcão em erupção – A invocação!

Frida 1 em autorretrato falado - Vivo nas bordas caóticas, o território da paixão e do deslumbramento.

Em que eu, Frida Kahlo, mulher-bicho, planta, exclamação, ventania e tempestade sou medium sem borda Atravessada pelas coisas-seres do mundo.

E me transformo: eu, mais-que-eu Calor e Frio.

Sou o gozo de santa Tereza e Juana Inês

Subverto a razão e vivo num mundo estético.

Sou a loucura do feminino

e sua dimensão criadora: sou Frida, sacerdotisa!

Fui alimentada no seio de uma índia e bebi, no leite, a força da terra e seu poder mágico!

Frida 2 em autorretrato falado - Um poeta é uma entidade humana e um processo criador, impessoal. Enquanto artista, não poderá ser compreendido, a não ser a partir de seu ato criador.

⁸¹ (KAHLO, 2013). Este trecho foi extraído e editado de um fragmento escrito por Frida Kahlo, em seu Diário.

E com esta liberdade, dos loucos, dos exilados e dos artistas, vou contar a minha história. Não a partir de minha vida mas a partir da minha arte. A partir da recriação de si mesmo engendrada por todo artista. Um pintor sempre pinta a si mesmo!

Esse prólogo inicial já aponta elementos fundamentais da escrita de Frida Kahlo- Calor e Frio: a busca de uma escrita feminina na indissolúvel relação forma e conteúdo, o diálogo com os mitos do feminino a partir de faces do arquétipo da Grande Mãe, a intertextualidade, a afirmação de uma realidade própria, a palavra poética. A frase “Eu pintei a minha própria realidade!” (HERRERA, 2012, p. 323) foi dita por Frida Kahlo, quando questionada se era surrealista. No texto, essa realidade afirmada por Frida e não limitada apenas à lógica da razão, ao ser presentificada pela autora-atriz, ganhava ainda outras possibilidades de leitura. Além da alusão à frase histórica da pintora, é a revelação desta realidade de Frida que irrompia em cena naquele instante – a possibilidade de duas Fridas convivendo simultaneamente, quebrando o tempo cronológico - e a lógica do próprio teatro, que se desenhava a partir do prólogo. Todas lógicas diversas à percepção dos sentidos primários. O texto aberto, fragmentado, lacunar, buscava chamar a parceria com a música e cena.

A livre apropriação de outras fontes – como a citação editada de Oscar WILDE (2012, p. 31) (“*A beleza , para mim, é uma forma de genialidade. Não, é mais elevada que a genialidade porque não requer explicações*”⁸²) - também é um procedimento da escrita do texto. Se a antropofagia se vale de diferentes materiais na produção de sentido, sem hierarquias e Féral situa a intertextualidade e as citações entre as características do teatro contemporâneo (FÉRAL, 2008), o procedimento se justifica na pesquisa.

O paradoxo está presente entre as imagens que evocava para a cena e as palavras: a rubrica chama o *Sacerdote/Caveira*, e a encenação colocou uma máscara mortuária nesta figura e um terno e o a palavra (dimensão textual) conclama Frida à vida e ao amor (*Você transborda e eu te recebo. Vem Frida!*). O prólogo já apresenta também uma das principais estratégias poéticas usada pelo texto para estimular os atores - nomes sugestivos que indicam menos “personagens” fixos e mais posicionamentos e hibridações. Os nomes híbridos dialogam ainda com a abordagem pedagógica de Alschitz que diz que o trânsito entre diferentes posições é fonte de energia para o ator: assim não há o sacerdote e a caveira separadamente, mas o sacerdote caveira, um híbrido. Esse trânsito seria facilitado, para Alschitz, quando o ator vê seu personagem como um mito e os nomes buscavam ainda fecundar o imaginário do elenco nesta direção. Assim, o texto reforça o seu caráter, como obra, em primeiro lugar, para

⁸² Na íntegra: “E a beleza é uma forma de genialidade- é mais elevada, na verdade, que a genialidade, pois não requer explicação”.

artistas da cena. A “celebração festiva” da existência de Frida pelo sacerdote caveira tece ainda elos temáticos entre elementos da obra da pintora relacionados à vida: prazer, festa, magia, celebração. Assim, sobre Frida nosso recorte é menos a dor, mais a festa, a loucura, o êxtase. Porém o texto não esquece o paradoxo: quem celebra é o sacerdote caveira, e sua constante lembrança da vigilância da morte. Uma vigilância da morte, como o texto aponta, que não precisa ser necessariamente dramática: “não há nada mais ridículo do que o drama”, tecendo um universo de relações entre a vida da pintora – que, segundo pesquisa biográfica nunca se colocou como vítima por conta de sua condição física debilitada - e o imaginário da própria autora do texto, que sempre buscou fugir ao drama. Assim, o texto assume uma posição artística dentro da obra.

A paralisação forçada pelo acidente possibilitou transformações em Frida – com ela o universo introspectivo, da leitura, da reflexão e da pintura⁸³ entrou definitivamente na vida da mulher. A relação vida, morte, transformação, sacrifício e renascimento é um dos principais pontos pelos quais o texto dialoga com mitos. Neumann aponta como os mitos ameríndios mexicanos astecas tecem profundas e indissolúveis relações entre estes temas. (NEUMANN, 1990, p. 168).

Mas destaco aqui já no prólogo duas abordagens preferenciais no texto que apontam em que sentido ele propõe um diálogo contemporâneo com mitos. A apresentação de Frida como enredada, rizomática, unida a macacos, flores, frutos e periquitos também propõe um diálogo com os mitos da Grande Mãe a partir de seu caráter de Transformação e identificação como Senhora das Plantas (Ibid 211-235) e Senhora dos Animais (Ibid p.236-247), sendo ambos os reinos subordinados à Grande Mãe (Ibid p. 233). Trata-se de um universo de referências a partir de uma relação com a obra da própria pintora, ou da maneira com que Frida, através de seus autorretratos se cria, recria e se posiciona no mundo.

A leitura do prólogo é que Frida se recria através de sua obra. Não é a vida pessoal da pintora que inspira suas imagens. Mas a maneira como ela se pinta- a arte - que conduz a uma reinvenção de si mesma. Em muitas das imagens, ela se posiciona imbricada à vegetação. Para Neumann, na alquimia, o nascimento a partir do vegetal é um tema ligado ao “mundo feminino”:

Ele se origina do extrato psíquico em que – a exemplo de como se dá com as plantas – os elementos são sintetizados e assumem uma nova forma e unidade, através de uma transformação governada pelo inconsciente. Eles pertencem à “consciência

⁸³ Para distrair a filha, o pai comprou cavaletes de pintura que ela podia usar na cama, de acordo com informações bibliográficas.

matriarcal”, cuja natureza e simbolismo estão intimamente ligados ao mundo vegetal e ao mundo feminino. (Ibid, p. 218)

A individualidade de caráter múltiplo é tema que dialoga com o padrão do mundo mítico pré-colombiano, como a deusa Xochiquetzal, a virgem da lua, da arte, da união conjugal e padroeira das meretrizes (p. 173), ou o deus masculino Quetzalcoatl:

O significado cósmico da identidade de Quetzalcoatl como a estrela matutina é complexo; ele também é o deus do vento e, enquanto divindade filial, diferencia os antepassados. O mesmo deus reúne em si um significado lunar, solar e astral. Ele não é uma entidade abstrata, mas sim um arquétipo cuja figura só pode ser sugerida por uma vasta gama de símbolos. Ele é o deus do vento fecundante, mas também o rei da fertilidade do antigo ritual, que deve morrer para fertilizar o mundo com seu sacrifício. Ele é o portador da cultura e o herói, mas também é o penitente que transforma a si próprio. (Ibid, p. 180)

A questão de uma identidade constelada a partir de uma série de imagens, em constante fluxo – numa lógica mais próxima dos mitos pesquisados – é presente no texto quando a pintora assume a palavra para se posicionar: *Frida em autorretrato falado*. A rubrica aponta uma tentativa do texto de dialogar com os procedimentos de Frida – que se coloca como tema - na dimensão da palavra. E aponta um modo de percepção de si como múltiplo: *eu, Frida Kahlo, mulher, bicho, planta, ventania, exclamação e tempestade, médium atravessada pelas coisas seres do mundo, em transformação, mais que eu, calor & frio, o gozo de Santa Tereza e Juana Inês, a loucura do feminino e sua dimensão criadora, sacerdotisa*. Cabe ressaltar ainda o posicionamento do texto valorizando a loucura, a sensualidade, o êxtase, a dimensão criadora, como elementos associados à identidade feminina que se configura no autorretrato falado.

A filiação a estas imagens do universo pré-colombiano criando uma identidade com que Frida escolhe se mostrar em suas pinturas, é facilmente observada nos quadros (fig. 6):

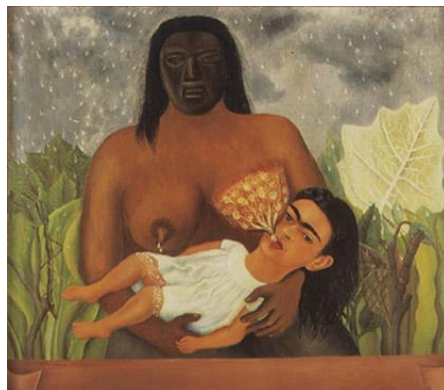


Figura 6 – A minha ama e eu, 1937

“Fui alimentada no seio de uma índia e bebi, no leite, a força da terra e seu poder mágico” é como o texto afirma sua posição no mundo, referendado tanto pela obra de Frida, como por um diálogo antropofágico brasileiro com estas imagens. Finalmente, a partir destas reflexões, se depreende que a escolha de um diálogo com mitos no texto é realizada tanto a partir de uma conversa com a obra de Frida, que relaciona diferentes eixos temáticos, como através da palavra poética.

Reforço ainda que o texto é claro quanto à sua posição: um diálogo preferencial com Frida não a partir de sua vida, mas a partir de sua obra, buscando fugir da assimilação do “produto Frida Kahlo” pela indústria cultural e a dramatização de sua vida pessoal. Uma obra inserida ainda num universo de imagens em diálogo com a cultura pré-colombiana que Frida e Diego valorizavam como indivíduos e como artistas.

O texto final do prólogo traz elementos adicionais para o posicionamento da criação. É uma citação (editada), de JUNG (1985, p. 89): “um poeta é uma entidade humana e um processo criador, impessoal, enquanto artista não pode ser entendido a não ser a partir de seu ato criador”⁸⁴. Este final do prólogo marca a posição sobre a obra de arte preferencial no texto, em forte diálogo com a concepção junguiana de que o ato criativo não diz respeito à psicologia pessoal do artista. E esclarece em que sentidos uma obra “faz” um artista:

A psicologia da criação artística é uma psicologia especificamente feminina, pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, que são justamente o domínio das mães. Se os dons criadores prevalecem, prevalece o inconsciente como força plasmadora da vida e destino, diante da vontade consciente; neste caso, a consciência será muitas vezes arrastada pela força impetuosa da torrente subterrânea, tal como uma testemunha desamparada dos acontecimentos. A obra em crescimento é o destino do poeta e é ela quem determina sua psicologia. Não é GOETHE quem faz o Fausto, mas sim a componente anímica Fausto quem faz Goethe. (JUNG, 1985, p. 91)

Para Jung, portanto a fonte criativa de muitos artistas reside no inconsciente e a biografia pessoal do poeta é “secundária em relação ao que ele apresenta como ser criador”. (Ibid, p. 93) Suas vidas, de algum modo, se comunicam com “imagens enterradas no inconsciente, desde tempos imemoriais, onde dormitam, até a graça ou a desgraça de uma época a despertar”. (Ibid, p. 92). Assim, nossa posição preferencial (mas não única) se fortalecia em abordar Frida a partir de sua obra e buscar possibilidades de entrada - através das pinturas e quadros - em imagens enterradas no inconsciente coletivo. Termino o prólogo numa referência tanto aos autorretratos de Frida, como ao processo de cada artista de recriação de si: “*Um pintor sempre pinta a si mesmo*”. A busca de si mesmo é apontada por Féral ainda

⁸⁴ Na íntegra: “Todo ser humano é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. Por um lado, ele é uma personalidade humana, e, por outro, um processo criador, impessoal.” (JUNG, 1985, p.89)

como característica de uma escrita feminina. Estamos falando de Frida, como artista, e do artista em cada um de nós, da Estelar de Teatro, que se reconfigura ao encetar um novo processo criador.⁸⁵

O prólogo revela ainda a estrutura em fragmentos, incompleta, descontínua, de forma aberta – no sentido que Pavis define “depositário de uma multiplicidade de sentidos, podendo coexistir vários significados em um significante” (PAVIS, 2011 p. 173) e dependente da imaginação do espectador para completar as lacunas que o texto vai assumir, em maior ou menor grau, durante a peça.

Os elementos apontados – universo de referências e temas ligados ao feminino, uma lógica menos associada à razão e mais ao transbordamento de imagens, sugestões, ao sonho, ao inconsciente e ao corpo, sentidos fluídos, interpenetração de tempos e realidades, desconstrução da lógica da percepção dos sentidos primários, fragmentação e duplicação de personagens e ainda criação de personagens híbridos, nos permite pensar o texto, tal como aparece no prólogo, como uma escrita feminina.

3.1.2 A palavra porosa - as fricções da cena e as alterações do prólogo

Para o começo do prólogo, a escrita de cena também havia preparado um material a partir das imagens da pintora, na busca de um diálogo independente com as inúmeras lacunas do texto.

Na experiência inicial eu e a atriz Sandra Lessa, de seios nus, nos posicionamos sentadas: ela no meu colo, ambas comendo frutas, ao redor de muitas folhas, caules e frutos.⁸⁶ A referência visual, que jamais tencionávamos imitar, mas usar como ponto de partida para a criação, foi o quadro *Dois nus em um bosque, ou a própria terra*, de 1939, (fig. 7) em que as imagens da mulher, a vegetação, a sexualidade e a terra se constelam.

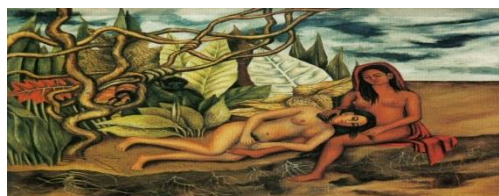


Figura 7 – Dois nus em um bosque ou a própria terra, 1939

⁸⁵ Esses temas que aparecem no prólogo serão desenvolvidos em cenas posteriores e vão inspirar uma ação ritual no fim da peça.

⁸⁶ Cena que pode ser vista no documentário com trechos do processo Frida Kahlo – Calor e Frio na Via do Paradoxo e em busca do mito, no link <https://www.youtube.com/watch?v=G17oG1shQ0U>.

Porém, o ambiente cênico repleto de alusões ao mundo vegetal, aos poucos nos pareceu excessivamente descritivo e não funcional. Tropeçávamos no cenário, as folhas colavam no nosso suor e a impressão era que os elementos inibiam os atores. Essas inadequações foram percebidas especialmente após a primeira abertura do processo, realizada em janeiro de 2013 e descrita no capítulo 4. Por sugestão de Ismar Rachmann, que desejava um processo mais ligado à forte presença do elenco (do que do cenário) e desejava ver ainda os músicos em cena junto com os atores, voltamos aos exercícios de maratonas – já descritos no capítulo 2 a partir de Alschitz, em que o grupo, sem nenhuma base ficcional realiza uma serie de tarefas concretas, instaurando jogos.⁸⁷

Aos poucos, a prática deste exercício e a continuidade da busca de fontes para a pesquisa foram agindo sobre minha imaginação. O filme de Eisenstein jamais terminado em vida, *Que Viva O México*,⁸⁸ mostrava Rivera como guia do cineasta russo em suas filmagens no país. A pesquisa mostrava um conjunto de artistas que estiveram no México, no início do século XX e este fato me intrigava: a confluência de criadores potentes e questionadores no país e arrebatados pela alteridade radical que o país representava em relação à Europa.

Como informações aparentemente separadas se juntam num ato criativo? O processo dificilmente é linear. Mas descrevo as imagens e fragmentos de sentido que foram se unindo através da prática de exercícios, em cena.

Os atores andando, em variadas velocidades pela sala. *E o enigma do México como ponto de encontro sincrônico de brilhantes criadores*. Nós estávamos sendo modificados pelo exercício – nossa conexão em cena se tornava mais clara, as relações de jogos mais ricas. *Artaud, Eisenstein, Maiakovski, Breton, Tina Modotti, Trotski, marcados pelo México. Eisenstein escreve que nunca mais é o mesmo depois do México: um país latino fazendo a rota contrária da colonização e influenciando a Europa?* A provocação de Oswald de Andrade (2003) brincava em minha mente: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.”

Os exercícios em que buscávamos a lógica do palco e treinamentos de cena, influenciaram um novo enfoque para o prólogo. Os atores caminhando pelo palco foram se tornando os artistas vindos de vários cantos do mundo beber do alimento mexicano.

⁸⁷ Há imagens da companhia realizando este exercício no documentário citado. (ref. 86)

⁸⁸ Eisenstein chegou ao México em 1930 para um projecto cinematográfico: uma obra sobre o país, da época pré-hispânica até à revolução mexicana. A produção teve dificuldades financeiras e o filme nunca foi editado por ele. Em 1979, Grigori Aleksandrov, a partir dos *storyboards* originais de Eisenstein, terminou o trabalho e lançou o filme *Que Viva O México*.

Novo texto do prólogo:

Eisenstein/mestre de cerimônias – Bem-vindo! Bem-vindo, nosso convidado! Foi o que ouvi de Diego Rivera e Frida Kahlo quando cheguei de um inverno russo para este país em festa. Como esta que vos recebe em minha obra!

Como bem cabe a uma festa mexicana, temos também alguns convidados do outro mundo. Espíritos fecundadores, que quando eram apenas homens e mulheres, quis o destino quis que estivessem na Cidade do México, no início do século XX.

Breton, Artaud, Maiakóvski, Tina Modotti, Trotski! E pela primeira vez, a América Latina, suas cores, história, povos nativos, exuberância e magia influenciaria o velho mundo.

Atriz-narradora - E também sendo contaminado pelo México nesta época, viajando pelo país e atravessando milênios desde as civilizações maia, asteca, a conquista espanhola, até uma celebração do dia dos mortos, em 1931, o grande cineasta da vanguarda russa, Eisenstein!

Eisenstein-Rachmann – O tempo do prólogo é eternidade. Pode ser hoje. Ou mil anos antes.

No México experimentei todos os conceitos de tempo e espaço bombardeados. Um quilômetro podia significar a passagem de milhares de anos!

Narradora - O anfitrião da maioria daqueles que chegavam no México atraídos pela possibilidade de um novo mundo foi o visionário: Diego Rivera!

Diego Rivera -Croc!

Narradora - O sapo!

Frida Kahlo -Rivera, rebelde, revolucionário rojo, romântico, realizador, ridículo, radiante, Romeu, rio de todos os mares...

Narradora - E sua sacerdotisa de um culto antigo, a artista, Frida Kahlo!

Duas mulheres aparecem de mãos dadas.

A partir deste trecho, o texto segue sem alterações até o fim do prólogo.

Assim, estas ideias transformaram o próprio caráter da peça, inserindo elementos de uma obra referencial e inserindo um ator-diretor em cena: Rachmann entrou para o elenco na posição do diretor Eisenstein (fig.8) realizando uma obra inacabada que atravessa vários tempos no tempo presente, diante do público.



Figura 8 – Ismar Rachmann em cena como *Eisenstein – Rachmann* em *Frida Kahlo - Calor e Frio*.⁸⁹



Figura 9 – Posições iniciais do elenco em *Frida Kahlo – Calor e Frio*.

O exercício – a parceria da cena – desta vez fecundou o texto. E foi mantido na encenação. Em posições iniciais começávamos a peça em estado de exercício: nos olhando. Tínhamos um

⁸⁹ As figuras de 8 a 11 são da fotógrafa Tati Wexler.

combinado: somente quando sentíssemos que a conexão do grupo tinha se estabelecido, que o coletivo estava quente e presente, começaríamos a peça. Esta exigência – que tornava o início da peça não uma marcação fixa, mas uma percepção subjetiva e dependente da abertura e sensibilidade do elenco, nos ajudava a não entrar em cena de maneira automática, reforçando sempre um estado de atenção. Uma performance musical era o passo seguinte da escritura cênica (fig.9)

O tom épico do filme *Que Viva México* (1930) inspirou outros criadores: a música proposta por Rodrigo Kohle e Gabriel Moreira, um importante elemento da escrita cênica, apropriada do filme, instaurava uma atmosfera e um espaço mais potente que nossas folhagens e frutos realísticos pelo chão. A música instaurava um “espaço sonoro”, um “espaço de associações na consciência do espectador”, “um “*espaço da imaginação*” (itálico do autor), que toma o lugar do espaço da imagem” (LEHMANN, 2008, p. 255). Os músicos presentes em todos os encontros da companhia foram tecendo, ao longo do processo, uma dramaturgia criadora de conexões novas entre os fragmentos do texto. A música e a direção fizeram também propostas para o ator – na escrita cênica do prólogo textos foram separados pela entrada da música. A dança, a partir de propostas variadas do elenco, também é marca da encenação do prólogo. Por exemplo, depois que Frida afirma pintar sua realidade, uma música invade a cena. Frida 1 e 2 dançam com parceiros imaginários (figura 10). Caem no chão – de pernas para cima, e Frida 1 revela suas feridas (figura 11) através de uma parte do figurino e dança proposto por Lessa: uma calça vermelha cheia de ataduras e laços debaixo de minha saia. Esta peça permanece quase todo o tempo oculta pela saia e se revela neste momento.



Figura 10 – Viviane Dias dançando em Frida Kahlo – Calor e Frio



Figura 11 – A queda, na dança, revela o figurino oculto pela saia

A música, preenchendo diferentes lacunas do texto, sem esgotá-las, foi ajudando a criar as diferentes atmosferas requeridas pela escrita da cena. Do ponto de vista da composição de energias também na cena, a música entrou como elemento performativo no início do prólogo, em que Rachmann regia um “solo” de cada um dos músicos antes de dar as boas-vindas anunciadas pelo texto para a plateia; na instauração de atmosfera épica no início do prólogo, antes do texto; depois reforçava o clima de paródia Diego-sapo e o tom lírico após uma Frida revelar que pinta sua realidade; na entrada da caveira, festiva, numa alusão às caveiras tradicionais na cultura mexicana (fig. 12), no reforço da ação cênica através de efeitos lúdicos de cavalgada quando o sacerdote caveira chama uma Frida e esta pula em suas costas e finalmente no retorno ao ambiente poético, no fim do prólogo.



Figura 12 – Cena de Frida Kahlo - Calor e Frio. Foto de Tati Wexler.

Sobre este fim do prólogo, uma partitura cênica criada no processo pela atriz Sandra Lessa, a partir do quadro de Frida “Autorretrato com o cabelo curto”, de 1940, (fig 13), foi sobreposta pela direção e dramaturgia ao texto⁹⁰. Na dimensão da cena, a atriz, sentada em uma cadeira e vestida semelhante a imagem, cortava cabelos-folhagens que caíam no palco. O músico Gabriel Moreira (fig. 14), ao ver o quadro, que contém de fato uma partitura musical de uma canção tradicional mexicana, propôs a realização da música como parte ainda da composição. Cabe destacar que a escrita de cena de Rachmann orientou a composição do material de palco muitas vezes no sentido de cenas simultâneas, uma de suas principais escolhas estéticas na obra, dialogando com o universo de Frida, bem como a composição de diferentes linguagens – a palavra, a música, a dança, a imagem.

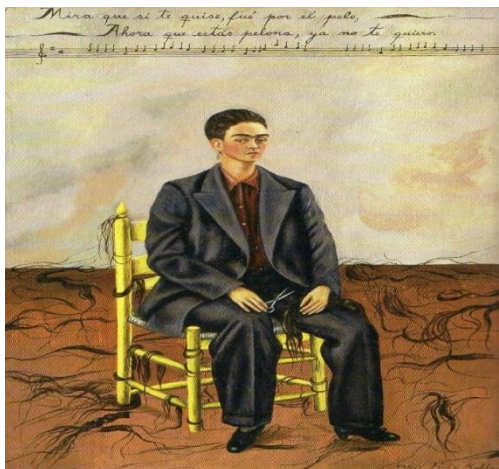


Figura 13 – Autorretrato com o cabelo curto, 1940



Figura 14 – Gabriel Moreira toca partitura da fig 13⁹¹

⁹⁰ “Um poeta é uma entidade humana e um processo criador impessoal...”, trecho de Frida Kahlo- Calor e Frio.

⁹¹ Foto de Tati Wexler.

Os exemplos mostram em que medidas uma palavra porosa no texto, uma característica que a pesquisa associa à certa escrita feminina, por seu caráter aberto e sugestivo, provocou, de fato, parcerias com a cena, sofrendo, inclusive, transformações pela fricção com a encenação. Lehmann concorda que o teatro pós-dramático sinaliza “a permanente relação de teatro e texto [...], de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e material da configuração cênica, e não como regente dessa configuração” (LEHMANN, 2008, p. 19). A porosidade do texto está presente ainda em vários outros momentos, sendo este um exemplo mais detalhadamente tratado.

3.2 - A palavra lúdica e a descrição de eventos cênicos

A próxima cena nasceu de um exercício que o elenco realizava, individualmente, a partir de uma provocação de Rachmann, em sala: descobrir uma maneira sintética de dialogar com o quadro escolhido. Tínhamos um tempo de 15 minutos para apresentarmos propostas. A minha opção foi *O Suicídio de Dorothy Hale*, de 1938-1939 (fig 15).

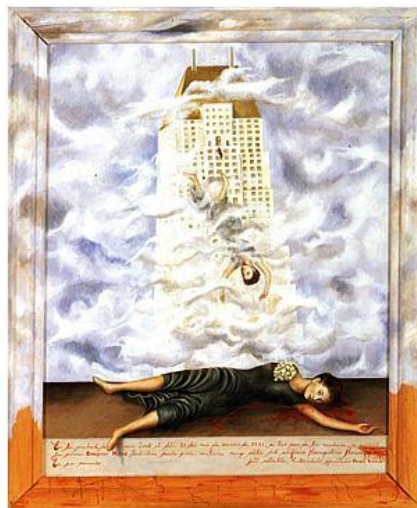


Figura 15 – “O suicídio de Dorothy Hale”, de Frida Kahlo (1938-1939)

Me interessava na obra o jogo com os tempos simultâneos, bombardeando uma apreensão realista de mundo, o excesso: o pé de Dorothy escapa da imagem e invade a escrita que Frida – se apropriando de uma certa tradição popular mexicana na pintura – sobrepõe a algumas de suas imagens. O sangue existe até na moldura do quadro, revelando falta de censura e tabu em relação à morte. O quadro e a pesquisa de sua origem (e ressaltado que nesta altura do processo

tinha muitas informações sobre a obra de Frida e suas ideias geradoras para utilizá-las livremente na sala de ensaio) revelam ainda um tom crítico em relação à cultura norte americana da época de Dorothy Hale, à cultura da imagem e um esvaziamento das relações humanas. Não foi difícil associar ainda a imagem de Dorothy Hale espatifada e o próprio acidente de Frida, aos 18 anos,⁹² que a marcou pela vida inteira.

Para jogar com o quadro, na posição de atriz, me utilizei de um poá (figurino)⁹³ como signo para Dorothy e uma cadeira, como signo para o prédio. Escrevi um roteiro de cena a partir de três plataformas de identidade: a atriz diva que se suicida em Nova York, a pintora Frida Kahlo pintando a atriz e revelando seu processo criativo ao ser feito (um leitmotif de minha escrita de atriz dramaturga?) e minha própria ação criativa naquele momento, atriz brasileira em diálogo com as duas outras artistas. O texto foi escrito rapidamente e levado à cena e praticamente não foi alterado. (Mas as ações cênicas sofreram várias transformações). Incluí no roteiro uma réplica para um suposto coro e uma ação para o ator Anderson Negreiro (que nesta altura do processo, já tinha o personagem *Sacerdote morte amante 'Diego-Anderson Caveira'*): me carregar no colo e me deixar no chão, no final da cena.⁹⁴

Ego diva Dorothy Hale - Agora eu sou Dorothy Hale, ego diva, no alto do edifício-torre-pai Hampshire e prestes a me suicidar, depois de dar uma festa, na gringolândia Nova York, cidade em que, segundo Frida Kahlo, as casas parecem fornos de pães.

(tira o poá)

Ego diva Dorothy Hale em fusão Frida Kahlo - Eu sou Frida Kahlo, pintora que antecipou o caráter performático da arte contemporânea, pintando Dorothy Hale - solidão irmã - no alto do edifício torre Pai Hampshire. O edifício, não muito detalhado, já que ela se matou às 5 da manhã e estava um tantinho escuro. Bem pertinho da janela, Dorothy, pequenininha e ao mesmíssimo tempo –ai, o tempo que se abre - Dorothy voadora planando no ar. Ao mesmo tempo em que Dorothy espatifada no chão, sujando de sangue as ruas da gringolândia New York. Cidade em que, segundo eu mesma, as casas parecem fornos de pães e as mulheres - brancas e rígidas - lembram couve flor.

(Descendo da cadeira)

Ego diva Dorothy Hale em fusão Frida Kahlo, na atriz Viviane Dias - Eu sou Viviane Dias, em fricção Frida, ego-diva Dorothy Hale, em pleno processo de transformação e em puro estado divino, numa sofisticada experiência espiritual, o ofício de ator. Eis aqui um híbrido em situação de borda! Um híbrido em situação de borda criador e criatura e na hora do salto! No momento em que morreu a mulher e nasceu o mito! Minha poça de sangue já está no chão, me esperando. Eu vou pular!

Coro - Pula! Pula!

Sacerdote morte amante 'Diego-Anderson' Caveira –Pula!

Sacerdote caveira a toma nos braços.

A descrição de eventos de cena e de posições para o ator evidenciadas na rubrica, interpenetração de mundos e realidades – a realidade da cena, da pintura, dos processos de

⁹² O texto da peça, em breve, vai esclarecer a história do quadro e a do acidente.

⁹³ No processo da Estrela de Teatro, objetos cênicos e figurinos estão constantemente à disposição do elenco.

⁹⁴ Esclareço que este foi o único momento do processo em que o texto nasceu da escrita diretamente na sala.

reconstituição de si mesmo a partir da alteridade e da criação artística - se evidenciam nesta cena. Uma cena que pede a imaginação do público para se concretizar e também transitar entre diferentes percepções do que acontece, a partir da enunciação da atriz.

Na análise do experimento resultante pelo grupo, explicitarei que pensava o quadro como uma opção indireta para abordar o acidente de Frida, que intuía ter relação profunda com o nascimento da artista Frida Kahlo. Falar do acidente a partir da perspectiva mítica ameríndia mexicana: sacrifício de sangue para possibilitar fecundidade, no caso, fecundidade criativa. O diretor Ismar Rachmann provocou os demais integrantes do elenco para que encontrassem uma forma de dialogar com o fragmento criado. Cada um deveria ter um momento em que sua performance estaria em evidência. Alguns encontros se seguiram para a criação de materiais de cena que dialogassem com a proposta.

- A atriz Sandra Lessa propôs para si um trecho do livro de Hayden Herrera (2001),⁹⁵ o momento em que uma testemunha narra o acidente. Na performance do trecho que lia, seguindo a linha de experimentos com a palavra já abordados no capítulo 2 e características pessoais do trabalho e pesquisa da atriz, alongava especialmente as vogais que se tornavam bastante agudas;

-Os músicos sobrepuseram sonoridades graves à sua voz;⁹⁶

-No chão, escutando estas sonoridades, iniciei uma partitura de movimentos; (fig 16).

-Gabriel Moreira propôs como material uma canção, em diálogo com a ideia de morte e renascimento;⁹⁷

-Anderson Negreiro resgatou um material de cena criado em improvisações em que ele dançava vestido como uma figura feminina. Trabalhou um desenvolvimento da ideia: um encontro com Sandra, que dançava evidenciando restrições de movimentos - num primeiro momento, acoplada a uma estrutura de ferro de cadeira que a impedia de se mover livremente. Rachmann tirou a estrutura posteriormente, pedindo que ela resgatasse no corpo a memória dessa experiência. Em certa altura, ela passava sua saia ao ator e o vestia como uma Frida.⁹⁸

-Ismar Rachmann orientou a organização de alguns desses materiais em cenas simultâneas. E reforçou imagens propostas pelos atores, como o estranhamento da voz de Sandra. Situou a atriz fora do palco, (sem deixar de ser vista pelo público), coberta por um tule azul, como um

⁹⁵ No processo, trouxe várias referências bibliográficas que ficavam também à disposição e consulta de todos, nos ensaios.

⁹⁶ Posteriormente, estas sonoridades foram substituídas pelo grave do violoncelo, trazido pelo músico Rodrigo Kohle.

⁹⁷ No início, Leo Mello, que sobrepôs pandeiro à sua performance musical. Durante a trajetória da peça, os músicos se revezaram na performance desta canção. Hoje é o próprio Gabriel Moreira quem canta.

⁹⁸ Pela potência imagética deste fragmento executado por Anderson Negreiro, voltarei a ele na análise do que se torna quando sobreposto ao texto final.

anjo da morte e usando um microfone. O microfone ressaltava o caráter “antinatural” da voz, tornando-a um objeto de performance. Em cena simultânea, dentro do palco, posicionou a minha “dança” que acontecia boa parte do tempo no chão, repleta de torções variadas com a coluna e pernas (pontes e saídas do chão a partir da ponte, quedas). A luz de Carolina Pinzan deixava o palco mais escuro e um recorte vermelho específico na dança no solo.



Figura 16 – Viviane Dias em cena de Frida Kahlo – Calor e Frio

Para a elaboração do texto final, associei ao início do fragmento (cena 1) uma referência explícita ao quadro “O Suicídio de Dorothy Hale”, buscando fornecer imagens ao público que intensificariam a possibilidade lúdica do trecho que se seguiria. Na escrita cênica, uma proposta da direção musical de Maurício Maas, através de um jazz americano do início do século, cria um espaço sonoro inicial, bem como me ajuda no trânsito entre as diversas posições (Dorothy Hale/Frida/atriz) sendo executado em diferentes ritmos e anunciando cada uma das posições. Na dimensão textual, meu trabalho de dramaturgia reuniu os fragmentos, teceu relações mais claras entre o Suicídio de Dorothy Hale e o acidente, devorou as informações biográficas e reescreveu propostas textuais nascidas da cena.

Eisenstein fascinado pelo México – O nascimento da artista em cruzamento com o retrato de Dorothy Hale !

Em 1939, Frida Kahlo recebe a encomenda de pintar o Retrato de Dorothy Hale, atriz mais linda que Elisabeth Taylor, que se jogou do décimo oitavo andar de um prédio bacana, em Nova York. O quadro seria um presente para a mãe da moça. Mas, Frida Kahlo não faz concessões nem por encomenda e o quadro - com sangue na moldura - nunca chegou à pobre genitora.

Sacerdote morte amante ‘Diego-Anderson’ Caveira - Eu tive náusea só de olhar!

Narradora 2 – Eu vou contar uma história: a mulher Frida, ou melhor, Magdalena Carmem Frida Kahlo, uma moça, que aos 18 anos sonhava em ser médica, morreu! Um drama latino: Os ônibus tinham acabado de chegar à Cidade do México. Frida queria experimentar a novidade. Mas a prefeitura mexicana tinha distribuído os automóveis sem ensinar ninguém a dirigir. E este ônibus desgovernado bateu num bonde. Aquela que podia ser só mulher, morreu. Quem tomou sua vida foi Frida Kahlo, a artista, ou la Bailarina...

Narradora 1 - A entidade-mulher e arte que pinta! E que zomba da morte! Não zomba, senhora atriz?

Ego diva Dorothy Hale - Agora eu sou Dorothy Hale, ego diva, no alto do edifício-torre-pai Hampshire e prestes a me suicidar, depois de dar uma festa, na gringolândia Nova York, cidade em que, segundo Frida Kahlo, as casas parecem fornos de pães.

(tira o poá)

Ego diva Dorothy Hale em fusão Frida Kahlo - Eu sou Frida Kahlo, pintora que antecipou o caráter performativo da arte contemporânea, pintando Dorothy Hale - solidão irmã - no alto do edifício torre Pai Hampshire. O edifício, não muito detalhado, já que ela se matou às 5 da manhã e estava um tantinho escuro. Bem pertinho da janela, Dorothy, pequenininha e ao mesmíssimo tempo –ai, o tempo que se abre - Doroty voadora plainando no ar. Ao mesmo tempo em que Dorothy espatifada no chão, sujando de sangue as ruas da gringolândia New York. Cidade em que, segundo eu mesma, as casas parecem fornos de pães e as mulheres - brancas e rígidas - lembram couve flor.

(Descendo da cadeira)

Ego diva Dorothy Hale em fusão Frida Kahlo, na atriz Viviane Dias - Eu sou Viviane Dias, em fricção Frida, ego-diva Dorothy Hale, em pleno processo de transformação e em puro estado divino, numa sofisticada experiência espiritual, o ofício de ator. Eis aqui um híbrido em situação de borda! Um híbrido em situação de borda criador e criatura e na hora do salto! No momento em que morreu a mulher e nasceu o mito! Minha poça de sangue já está no chão, me esperando. Eu vou pular!

Coro - Pula! Pula!

Sacerdote morte amante ‘Diego-Anderson’ Caveira –Pula!

Sacerdote caveira a toma nos braços. Ela escorrega para o chão docemente.

Narradora 1

O bonde elétrico aproximou-se do ônibus. A pancada foi no meio. O ônibus tinha uma estranha elasticidade. Dobrou. Não rachou de imediato. Depois, explodiu em mil pedaços. Frida Kahlo foi parar entre as ferragens. Mas alguma coisa estranha aconteceu. Era como se a morte tivesse tocado o corpo de Frida pela primeira vez. E a deixado inteiramente nua. Um ferro a atravessava, entrando pelo quadril e saindo pela coluna. Um pintor de paredes carregava um saco de ouro em pó. Na pancada, a embalagem rasga, derramando ouro no corpo ensanguentado de Frida. Ouro e sangue.

As pessoas achavam que ela era uma bailarina. Socorram La Bailarina! Um homem horrorizado com o ferro falo atravessando o corpo de Frida disse: temos que tirá-lo. Enfiou o joelho no ouro e puxou sangue. O grito de Frida foi tão alto que sufocou a sirene da cruz vermelha que se aproximava do local. Ahhhhhh!

Narradora 2 em jogo com Frida – Essa foi a primeira das mortes que deram origem à Frida Kahlo, artista híbrida, nascida da fusão de Magdalena-Carmem-Frida-mulher com o corrimão de um bonde. Coberta de pó dourado, como uma Oxum feita de sangue.

Nascida então de uma mancha de tinta com sangue e que foi se pintando, pintando sua imagem na vida, como gostava de fazer com seus quadros, nascidos também de uma mancha...de tinta e de outras...e de sangue. Sangue e tinta, feita do puro material do que se faz a arte!

Viva la bailarina.

99

...

Frida 1 – Pés, para que pés, se posso voar?

Frida, as obras de arte visionárias são desconcertantes. Exigem da criação artística algo diverso das experiências banais, psicológicas. Podem ser ecos e ressonâncias de experiências vividas, mas se partem da experiência, são de uma experiência originária, misteriosa, de natureza profunda. De mundos arcaicos e sobre humanos.

A análise da dimensão textual revela em que medidas a abordagem do acidente de Frida estabelece paralelos com narrativas míticas. Erich Neumann, elenca alguns mitos ameríndios das Américas –México e Peru - no capítulo dedicado ao simbolismo da mãe terrível (NEUMANN, 1990 p. 158-183). O paradoxo morte e vida é uma das principais razões para esta escolha em que a imagem da doadora da vida e daquela que exige sacrifícios de sangue é uma constante arquetípica.

A “deusa antiga”¹⁰⁰, como pode ser facilmente entendido, está identificada com a deusa primitiva e a deusa da terra, que também recebe o nome de “nossa ancestral e

⁹⁹ Seguem os fragmentos relatados pela escrita cênica, as danças e canto sobrepostos ao texto.

coração da terra”. Ela também é a deusa da volúpia e do pecado, e ainda aquela que gera e renova a vegetação através do ato sexual. Como deusa da lua e da terra, ela é a deusa do Ocidente, da morte e do mundo inferior. Ela traz consigo a caveira e a vítima feminina do sacrifício feito em sua louvação é decapitada. (Ibid, p. 161)

Neumann destaca a extraordinária vitalidade do arquétipo da Mãe Terrível entre os astecas, bem como o caráter bastante significativo da viagem do herói pelo mundo inferior, com sua transformação e seu renascimento. “O sacrifício do sangue e o desmembramento pertencem ao ritual de fertilidade da Grande Mãe, em que ambas as práticas servem para fecundar o útero da terra”(Neumann, Ibid p.167). Morte e vida, morte e renascimento como temas míticos profundamente ligados à constelação de imagens em torno do arquétipo da Grande Mãe mexicana e a própria evocação de Frida dos símbolos deste imaginário em suas obras conferiu um conjunto de sugestões ao texto. Assim, Frida Dorothy, “espatifada no chão, sujando de sangue as ruas da gringolândia Nova York”, se associa à imagem da Frida mulher-que-seria-médica. A jovem morta no acidente do bonde teve seu sangue misturado ao pó dourado para o nascimento da Frida artista.

O texto oferece informações da obra e vida de Frida, situando o público num terreno mais facilmente reconhecível depois da explosão de imagens no prólogo – e neste sentido atendendo ao princípio de composição energética: depois da proliferação de imagens oníricas, a mudança para imagens mais concretas. Mas, logo em seguida, inicia um jogo com as convenções da percepção, e subverte aquilo que anuncia que vai fazer (contar uma história) para colocar foco no próprio processo de transformação cênica, no processo cênico sendo feito diante do público (as transformações de posição do ator: Frida, Dorothy, atriz em processo de transformação diante do público). O texto explicita processos lúdicos ligados ao trabalho do ator, como esclarece DORT (2013):

Nesta perspectiva, o ator aparece tanto como um destruidor e como um construtor de signos. Em cena, ele se torna, sem dúvida, um personagem ou uma figura. Mas essa encarnação ou fabricação nunca é completa. Por trás do personagem, sempre há o ator. No Paradoxo sobre o comediante, Diderot sugeria que o bom ator, justamente por não ser nada, ninguém, pode ser tudo, os personagens mais diversos. Nós podemos inverter essa proposição: é porque ele permanece sempre ele mesmo, que ele se presta a vários personagens, sem nunca se perder, que o ator é bom. Ao mesmo tempo que ele está prestes a se dissolver na ficção cênica, seu corpo e sua voz estão lá para nos lembrar que ele permanece irreduzível a qualquer metamorfose completa. (DORT, 2013)

Em diálogo com este trecho, a palavra se torna um tipo descrição de eventos, mas eventos da lógica teatral, tornando o processo do ator um tema. Proponho a palavra lúdica para aquela

¹⁰⁰ “Chicomecouatl, a mãe do milho com suas sete serpentes”. (Neumann, E. op. Citadas p.161)

que realiza uma descrição de eventos da lógica da cena revelando o jogo com os signos teatrais no momento em que esse processo acontece, diante do público. Ao anunciar o jogo, a palavra lúdica pede a cumplicidade da plateia para que o processo teatral – de metamorfoses incompletas - se instaure.

A escrita da cena

O processo do ator como tema textual, em diálogo com uma experiência de transformação da personagem, abriu espaço para uma cena com ênfase na performance do elenco – cantar, dançar, falar. A fala cita universos de imagens que inspiraram a dramaturgia – o sujeito híbrido (nascido da fusão de Madalena Carmem mulher com o corrimão de um bonde), os ritos de transformação (batizada com a mistura ritual de sangue e pó dourado para pintura) e a instauração do artista a partir do trabalho criativo com as marcas de uma trajetória (*foi se pintando. Pintando sua imagem na vida, assim como gostava de fazer com seus quadros. Nascidos todas de uma manchinha de tinta. E de outras. Sangue e tinta. Feita do puro material que se faz a arte*). A partir deste momento no texto, é a cena quem fala. Uma longa cena em que a música, a dança e a troca de figurinos são a dramaturgia. Anderson Negreiro tira a máscara de caveira e troca seu paletó, camisa e sapato por uma saia. Dança livremente pelo palco.



Figura 17 – Anderson Negreiro em Frida Kahlo – Calor e Frio
(foto de Carol Pires)

A encenação adiciona uma nova camada ao jogo com o papel Frida Kahlo: Anderson se torna também uma Frida. A saia se transforma em asa (fig. 17). Ele se renova, pela dança que dilata seu corpo e presença.

Depois desse intenso caminho de composição energética e para preparar a entrada no próximo fragmento do texto, a encenação opta por uma longa pausa. Uma parte da travessia foi realizada e um imaginário foi proposto. Sobre a pausa, na trajetória de construção de linguagem de cena da Estelar de Teatro, ela está também presente em outros espetáculos (CAIM e Mestres do Jogo). Nos trabalhos anteriores, sinalizava momentos de mudanças abruptas de tempo ou de linguagem. Do ponto de vista do exercício da atuação, a pausa permite ao ator se comunicar consigo mesmo, ouvir o eco de seus atos, abrir múltiplas possibilidades de continuidade de ação (e neste sentido estão repletas de energia potencial), e de mudança – de caminho, de abordagem de gênero dentro de um mesmo espetáculo, de posição. Sendo a mudança uma das regras básicas para se gerar energia dentro de uma cena, de acordo com Alschitz, ela justifica sua importância.

Em Frida Kahlo – Calor e Frio se configura fundamentalmente como momento em que a plateia é convidada a participar do espetáculo completando as lacunas da forma aberta. A intensidade e profusão de imagens até então foram usadas pelo texto e cena para desnortear a lógica cotidiana do espectador. Agora a pausa no texto e na encenação põe o foco – de maneira implícita – na percepção do público, na possibilidade de recebimento e digestão das ideias e imagens propostas de maneira fragmentada e lacunar e na tessitura de elos criativos na recepção. Em coerência com o que Dort afirma sobre a cena contemporânea, não há uma unidade orgânica nem no texto nem na cena, pedindo da plateia “o reconhecimento do feito teatral como uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador” (DORT, 2013).

BROOK (1970) também escreve sobre a pausa e seu uso na encenação de Medida por Medida, de Shakespeare - um autor sempre modelar na mistura de diferentes estilos e linguagens. Esclarece como, no trabalho com o texto de Shakespeare, a poesia pede atenção, já que comprimindo significado, “espreita um invisível que é difícil de captar” (BROOK, 1970, p. 51). A prosa traz um mundo rústico ao palco, “onde o pão é o pão e o vinho é o vinho”. Ele apostou na pausa como um dos recursos de interpenetração desses dois mundos propostos pelo texto:

Quando montei a peça, pedi a Isabella que antes que suplicasse pela vida de Ângelo, fizesse uma pausa cada noite, até sentir que a plateia não podia suportar mais – isso normalmente levava a uma suspensão da peça durante dois minutos. O artifício se tornou uma vara de voodoo: um silêncio no qual todos os elementos invisíveis daquela

representação se uniam: um silêncio no qual a abstrata noção de piedade se tornava concreta naquele momento aos presentes. (BROOK,1970, p. 51)

A pausa e o silêncio, para o encenador Brook tinha um claro efeito de tornar concreto - para a plateia - o universo de imagens do texto. Uma aposta semelhante fazia Rachmann no uso da pausa neste instante da encenação de Frida Kahlo - Calor e Frio.

3.3 - A palavra como poesia

O texto da próxima cena – mais curto e de natureza essencialmente poética – constela imagens relacionadas ao próprio tema da criação, sem qualquer ligação explícita com o universo de Frida Kahlo. A análise do texto, menos do que uma pretensão de “explicar” essas imagens, uma abordagem racional simplificadora da carga de significações de uma poesia, busca estabelecer um diálogo com as metáforas lançadas pelo texto no imaginário de atores e público.

Atriz (a mesma que faz Frida 2) – Eu vou cantar:

A voz do tempo - misteriosa e precisa - mandou que eu construísse minha casa na fronteira dos mundos
 E que cantasse, para embalar a angústia da travessia
 Um quarto estreito e a cama de um desvario
 Fome de poeta é parir o silêncio.
 Entre um jardim para se lançar as sementes
 E o desejo de comer todos os frutos, violar as leis e amar o horizonte
 Nasceram as flores azuis das águas das chuvas
 E os novos espaços, de outros sentidos
 Terra vagabunda e sem compromisso para se saudar o voo descabido dos pássaros
 Na imagem-manhã intuída, um novo cosmos
 Em que se pode ser carneiro, mar, um rio na África, seios fartos e Iemanjá
 A exuberância do vinho e o sacrifício da uva
 O mistério-beleza de ser a folha & ser o santo

A poesia é construída através de antíteses e paradoxos – elementos que Féral associa ao teatro performativo (2008). Um “eu” se revela como um ser de fronteira, “entre dois mundos”, ouvindo a “voz do tempo”: é um ser contemporâneo.¹⁰¹ E busca a criação através de sínteses entre elementos contraditórios, sínteses aparentemente impossíveis. O desejo de segurança do jardim – a natureza estruturada (em alusão ao mítico Éden?) para se lançar as sementes e o desejo de romper, transgredir: comer todos os frutos, violar as leis e amar o horizonte coexistem. Suportar a “angústia da travessia” de modo criativo pode dar espaço às *flores azuis das águas das chuvas e o vôo descabido dos pássaros?*

¹⁰¹ Pensadores como Baumann (2001) e Deleuze (1996) nos permitem afirmar que uma posição fluída no mundo e a capacidade de trânsito são características contemporâneas.

O caráter de paradoxo e antíteses na palavra aqui ganha novos sentidos: a palavra não é só ambígua, mas é materialmente dupla, composta de duas palavras (*imagem- manhã* ou *mistério – beleza*). Nesse casamento, nenhuma delas se perde ou se funde na outra (é imagem e é manhã), mas ambas conservam seu significado original. Talvez desejem ajudar a instaurar novas possibilidades para os modos de subjetivação? ROLNIK (2006) nos permite confirmar a proposta da ação do artista como provocadora de novas realidades:

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação.

A ideia de uma provocação poética – na indissolúvel relação forma e conteúdo - com o poder de contágio de um *mundo em obra* encontra amplos diálogos com nossos objetivos na presente pesquisa e criação, explicitadas ainda através desta poesia dentro de *Frida Kahlo – Calor e Frio*. O hífen como elemento de casamento entre os mundos mantém e valoriza a duplicidade: é a tensão de dois universos que, juntos, criam uma palavra híbrida que busca afetar o imaginário do público, a partir de palavras não gastas pelo uso cotidiano.

O texto busca a instauração de um mundo a partir de outro imaginário, do fluxo, do trânsito, da sexualidade, da exuberância. Um imaginário que comunga de um modo de subjetivação distinto do hegemônico, uma noção de individualidade atravessada por várias linhas, como já revelado pelos mitos femininos constelados pela pesquisa. *Em que se pode ser carneiro, mar, um rio na África, seios fartos e Iemanjá*.

Aqui Iemanjá, a deusa mãe da mitologia afro-brasileira invade a obra, transgredindo o universo mexicano. Não estamos no México, dizia o mestre de cerimônias no prólogo? Estamos e não estamos: estamos fundamentalmente no teatro, esse lugar de trânsito entre mundos por excelência. O texto, através da palavra como poesia, se permite grande liberdade ao constelar imagens do universo de referência da autora. A poesia concentra sentidos – todo um conjunto de imagens, dentro de uma palavra. É ágil ao propor novas combinações e saltos. E a poética brasileira, irreverente, e seu imaginário -antropofagicamente - invadem a cena para instaurar uma comunhão que sugere a lógica de um ritual: a possibilidade de ser a folha e ser o santo. Se no imaginário mítico mexicano, conforme já revelado, uma deusa pode ser a estrela da manhã e, ao mesmo tempo, um animal e uma planta, em certo imaginário mítico brasileiro também: na umbanda e no candomblé um “santo” pode ser revelar também na folha associada a seu culto. Uma estratégia poética que busca uma nova cartografia, nos ligando ao mundo mítico pré-colombiano e africano.

A verdade, segundo o Manifesto Antropófago, “é mentira muitas vezes repetida”. Fazer cultura antropofagicamente tem a ver com cartografar: traçar um mapa de sentido que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo “em casa”, um novo mundo. “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” – insiste sete vezes seguidas o mesmo Manifesto. É da vizinhança paradoxal entre heterogêneos, feita de acordos não resolvidos e não remetidos a uma totalidade, que emana o sentido: roteiro, cartografia dos movimentos sociais reais, efeito crítico. Qualquer experimentação pragmática, seja ela mais ou menos bem-sucedida, vale mais do que a imitação estéril de modelos. (ROLNIK, 1998, p. 6-7)

A poesia aqui associada à proposição de outras possibilidades de interação com o mundo, ou como diz Rolnik, de *um novo ‘em casa’*, desloca o ator e o público de suas percepções habituais ligadas ao uso cotidiano da palavra e possibilita a proposição de novas associações e sentidos.

A dimensão textual propôs a poesia. A encenação, por sua vez, buscou tecer ligações mais claras com o universo da obra. E as estratégias principais foram o figurino e a iluminação. Ressalto que o texto e o figurino foram *criados* de maneira independente. A atriz e figurinista Sandra Lessa já tinha apresentado uma proposta de figurino alusivo à Frida e seus autorretratos: todo feito de espelhos pequenos e redondos, refletindo a plateia. Rachmann decidiu então sobrepor as camadas do texto poético e do figurino. O diretor tirou a cena de dentro do palco (nas apresentações sempre posicionava a atriz atrás da plateia) e visualizou uma luz refletida nos espelhos invadindo a plateia. Se até então a peça havia criado uma série de imagens no palco, após a pausa, Rachmann propunha uma outra localização para a atriz, uma mudança de espaço da cena quebrando a expectativa do público (que já se acostumava com as cenas dentro do palco) (conforme fig. 18). Era mais uma estratégia para provocar o espectador, deslocando sua percepção. Um diálogo da cena com a própria obra de Frida, a partir da ideia de autoimagem.



Figura 18- Sandra Lessa em Frida Kahlo – Calor e Frio.
Foto Tati Wexler.

A palavra como poesia neste teatro não expressa um eu lírico e fechado em si, mas foi provocativa da encenação chamando a criação da direção, do figurino, da luz, do ator e do público.

3.4 - A palavra narrativa, o circo e o silêncio – uma proposta de passeio por diferentes paisagens mexicanas

A poesia, na encenação, provocou um deslocamento. A próxima cena acontece sem palavras, uma improvisação a partir de caminhadas, jogo com chapéus, mudanças de velocidade, dança e música. É um momento em que ação dos atores está em primeiro plano. O texto, na sequência, depois de alguns minutos em silêncio, situa os movimentos dos atores dentro de uma lógica ficcional: um passeio pelo México proposto por Rivera à Eisenstein, relatado no filme “Que Viva México”(1979). E a própria captação de imagens cinematográficas se revela. Essa cena será composta por uma série de fragmentos distintos que transitam entre várias épocas e situações. Há presença ainda de poesia e mesmo de diálogo.

Atores caminham pelo palco.

Eisenstein – Corta!

Nós olhamos para cima, para cima e as pirâmides intermináveis sobre nós. Então vemos pessoas sentadas perto do santuário, as suas faces tão solenes e distantes como a de deuses perdidos.

Diego me levou de norte a sul, de leste a oeste. Conduzido por sua mão e olhar, eu conheci o país!

Músico como narrador – Extra, extra: Eisenstein, Diego Rivera, Orozco e Siqueiros passeiam pelo México!

Coro reza – Ave Maria, cheia de Graça, o Senhor é convosco. Bem dita sois vós entre as Mulheres.

Diego (a Eisenstein)– O culto à Guadalupe revela, na verdade, uma das faces do culto antigo à grande mãe nativa!

O texto de Eisenstein é o do filme, no momento em que a câmera mostra pirâmides pré-colombianas (“Nós olhamos para cima, para cima e as pirâmides intermináveis sobre nós. Então vemos pessoas sentadas perto do santuário, as suas faces tão solenes e distantes como a de deuses perdidos”). O México visto por Eisenstein neste momento e que revela a influência de Rivera é o do primeiro episódio do filme citado, um suposto México nativo Matriarcal, cujo expoente seria a cultura indígena de Teohuantepec. A relação entre um México sincrético, devorando mitos católicos para reforçar seu imaginário cultural próprio, se explicita no texto de Rivera. Mas não só: a oração “Ave Maria” vai se transformando, bem como o caráter das mulheres que rezam, dado pelas rubricas:

Sacerdotisas de Tehuantepec-Pindorama – Nossa Senhora dos Prazeres
me iniciou em seus Mistérios
Mãe da Vida, Mãe de sim

Mãe dos pelos e dos bueiros

Diego -E eu quando estou com fome passeio pelos cemitérios e como cadáveres!

Eisenstein- Incríveis estórias de Diego Rivera!

Sacerdotisas de Tehuantepec-Pindorama - Mãe do corpo

De cheiro de noite quente

Sua benção - mãe divina - pelo gosto de amar com amor de bicho

Claro como a Lua Cheia

Mãe das Nove Mil Alegrias e algumas outras tristezas

Seu êxtase é paz das cigarras

E paz inteira de quem sabe se entregar ao gozo.

Diego -Olhem o matriarcado destes povos!

Sacerdotisa (se destaca do coro):

Tenho os cabelos trançados e presos como Tlazolteotl, a deusa que pede o sangue que escorre do coração dos homens para criar!

Eisenstein- Frida se veste como as nativas de Tehuantepec, que Diego admira. A alma de Diego conduz Frida e a de Frida Diego, como num misterioso ritual antigo.

A alusão da rubrica à *Tehuantepec-Pindorama* visa concretizar, no imaginário dos atores, a cartografia já citada no fragmento anterior, unindo culturalmente o suposto povoado matriarcal mexicano retratado por Eisenstein e o brasileiro instaurado por Oswald de Andrade¹⁰². A voz poética feminina aparece ainda na oração das mulheres que transformam a oração trazida pelos colonizadores, num louvor explícito ao caráter sexual do arquétipo da Grande Mãe e sugerindo um imaginário ameríndio em que o feminino, pulsante e vital resiste, ainda que escondido. Neste trecho, os tempos e os planos convivem mais uma vez: o filme real de Eisenstein e o narrado pela peça, a própria peça se revelando narrativa da paisagem cultural. O cineasta explicita ainda que Frida Kahlo se veste como as nativas de Tehuantepec, admiras por Diego, informação que pode ser depreendida pela obra de Frida (fig, 19).

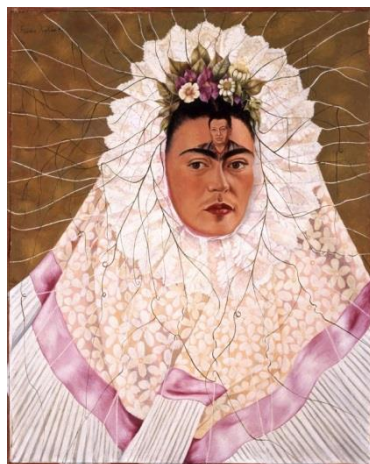


Figura 19 - Autorretrato como uma Tehuana, ou Diego em minha mente, de 1943.

¹⁰² Andrade situa o Manifesto Antropófago no Matriarcado de Pindorama. (ANDRADE, 2001)

A encenação situa estas duas mulheres sacerdotisas no fundo do palco (fig. 20), no plano “mítico” iluminado como um altar popular - que Rachmann reserva para as aparições de figuras do universo da arte (quadros de Frida) ou míticas (sacerdote caveira).



Figura 20 – Sandra Lessa e Viviane Dias em Frida Kahlo – Calor e Frio.
Foto de Tati Wexler.

O tempo de caráter mítico¹⁰³ - em que as mulheres evocam as deusas - é interrompido pela urgência de uma revolução histórica, numa quebra de tempos. O fato histórico da Revolução Mexicana está associado à infância de Frida, antes do tempo em que Eisenstein chega ao México, mas o texto cruza livremente diferentes tempos.

Frida 1 levantando a saia de Frida 2 –É nada, ela se veste assim para esconder esses gambitos aleijados!

Frida corre atrás da menina.

Música mexicana.

Cachuchas

-Estamos no México, no auge da revolução cultural,

-Quando homens de rostos escuros, deserdados e famintos,

-Como mortos terríveis, cobertos de terra, se levantam. Liderados por Pancho Villas e Emiliano Zapata

- Viva Zapata!

-Esses homens caminhavam de norte a sul, de sul a oeste, a leste, ao norte. Oferecendo a seu próprio país os presentes da língua, da cor, da música, do artesanato, da arte mexicana!

- Uma revolução cultural que educa homens e mulheres como Frida Kahlo e Diego Rivera.

Diego-Estamos fazendo arte de vanguarda para as massas!

Os Cachuchas (nomeados nas rubricas) eram um grupo de amigos irreverentes que Frida Kahlo integrava na adolescência, segundo dados biográficos (HERRERA, 2011, p. 44-45). Se o prólogo se configurou como explosão de imagens do inconsciente e da obra de Frida, aqui

¹⁰³ No sentido atribuído por ELIADE (1998), conforme capítulo 1

uma explosão de imagens, marcas de histórias individuais e coletivas, atravessam a peça. A música é fundamental na sugestão de diferentes tempos e cenários: todos os momentos da cena são musicados.

A mistura de elementos dramáticos aos narrativos

No próximo fragmento, uma cena proposta pelos atores a partir do material de pesquisa bibliográfica que lemos juntos, em um encontro do processo – a base são os próprios relatos incompatíveis de Frida e Diego sobre seu primeiro encontro, presentes na biografia de Frida de Hayden Herrera (2011, p.114-117). Colei o fragmento do encontro entre os pintores dentro da grande cena paisagem-mexicana, após os acontecimentos sociais e políticos, situando o fato amoroso da vida pessoal como paisagem, e trabalhei o texto no sentido de revelar a brincadeira, as contradições entre as versões. Propus uma “consciência Frida”, mais velha, contando e observando o fato juvenil, numa interpenetração de tempos. Esta figura que observava seu passado foi situada por Rachmann como um autorretrato de Frida em uma cadeira, no plano de fundo, conforme figura 21.



Figura 21 – Cena de Frida Kahlo – Calor e Frio
Foto Tati Wexler.

Música muda atmosfera. Lírica agora.

Diego- Ela me perguntou se eu gostava dos seus quadros.

Frida 2 - E ele me disse –Você tem talento! Era como se dissesse eu te amo!

Frida 1- Eu tinha 20 ou 21 anos e levei algumas pinturas para um homem que conhecia de vista e admirava imensamente. Diego Rivera pintava nos corredores do Ministério da Educação.

Diego - Eu estava no alto da escada pintando um mural e ela gritou: - Desce daí!

Frida 1- A mulher gritou para o homem-em-abstração, no alto de uma escada.

Frida 2 - Desce daí, vem prá terra, vem pro chão comigo.

Diego – Ela tinha um corpo bonito e nervoso. Cabelos compridos, sobrancelhas emoldurando extraordinários olhos.

Frida 2 -Não vim para brincadeiras. Sei que adora um rabo de saia. Vim apenas para mostrar minha obra. Quero a crítica de um homem sério!

Diego – Tinham uma sensualidade vital, completada por um impiedoso e sensível senso de observação. Essa obstinação que emanava da personalidade de Frida me manteria ligado a essa mulher a vida inteira. Para mim, era óbvio:

-Você é uma autêntica artista!

Frida 2-Ele me disse que eu tinha talento, era como se dissesse, eu te amo!

Diego-Queria um homem que a despetalasse

Frida 2- Ele me disse que se eu quisesse as flores teria que buscá-las.

Ela tenta tirar as flores ele vem junto

Diego - Se quiser as flores precisa levar também o homem.

Frida 2 - Ele me disse que se quisesse as flores precisava também levar o homem: estavam grudados como amar faz parte de amargura.

Ele me disse para ir para casa, pintar um quadro que domingo ele vinha me ver e dizer o que ele achava.

Diego - Ela disse: vem na minha casa, no próximo domingo, ver as minhas pinturas! Eu moro em Coyoacan, avenida Londres, numa casa azul. Meu nome é ...

Frida 2 e Diego - Frida Kahlo!

Diego – Frida Kahlo, mas você é...

Diego- O pai dela me avisou que ela era um demônio.

Frida 1 (levantando da cadeira e atirando flechas)— Diego, vou te caçar!

-

No texto, sob a perspectiva de uma dramaturgia a partir da ideia de mudanças energéticas, entendia este momento como, de alguma maneira, uma espécie de “descanso” a partir de um texto simples. A atuação dos atores e a direção de Rachmann trouxe leveza, poesia, dança e humor ao momento. Um respiro diante de um novo salto que se daria na sequência. A música orienta a mudança de atmosferas.

A composição energética do próximo fragmento apareceu no palco, a partir de uma imagem que propus: O Veadozinho ou o Veado Ferido (fig.22).

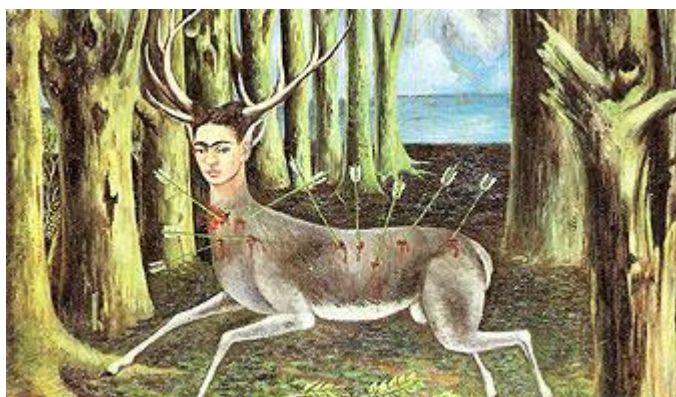


Figura 22 – a veadinha ou o Veado ferido (1946)

Trouxe esta imagem para um exercício de improvisação pelo hibridismo em que Frida se cria aqui – seu corpo animal e rosto de mulher. Eu e Anderson Negreiro improvisamos uma cena sem palavras, a partir do quadro, durante o processo. Na improvisação, eu disparava várias flechas contra ele, mas elas me atingiam. A direção musical propôs toques de terreiro: uma batida ligada ao Orixá caçador Oxóssi¹⁰⁴. Na sequência, Ismar Rachmann usou estas improvisações dentro do exercício de maratonas e a atriz Sandra Lessa também entrou na improvisação. As duas Fridas lançavam flechas contra Diego.

Na sequência, sobrepus, posteriormente, um texto lírico à cena. O texto lírico, por sua vez, tinha sido inspirado na obra *Diego e eu*, de 1949 (fig. 23). Me interessava a ideia de Frida se pintar imbricada em Diego. Propus uma ligação sintética entre esses fragmentos, retomando a ideia de duas Fridas, para, em seguida, brincar com a imagem da dupla identidade.

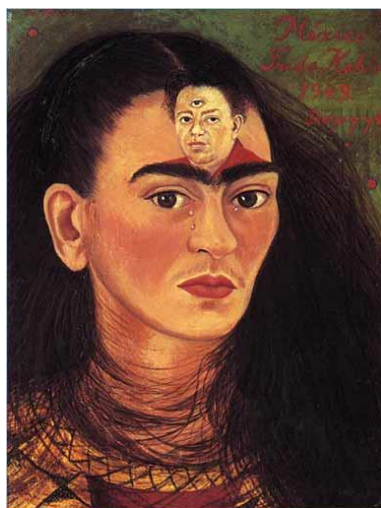


Figura 23 - Diego e eu, 1949

Frida 1 - Fui flechada!

Frida 2- A crueldade de Diego, suas flechas e traições fazem meu coração sangrar. Como num ritual asteca em que a criatura se une ao criador pelo sangue do rito?

Frida 1- Diego, você entende o que é amar como mulher? É abrir ! Abrir espaço para uma força maior , de vida. É deixar de ser um eu separado e ter a grandeza de receber outro ser em si. Ser atravessada. Eu nem sou mais só Frida Kahlo. Sou ...

Frida em devir Diego. Nem Frida, nem Diego, um ser intermediário, novo, mutante, fruto do amor.

(*As duas Fridas se dão a mão*). Em diálogo com a Imagem “ *As duas Fridas* ”.¹⁰⁵

Eisenstein – As duas Fridas . Um dos melhores quadros de Frida, foi criado no auge de um momento de dor, quando descobre a traição de Diego e sua irmã Cristine.

Frida dá um tapa em Diego.

Eisenstein – Corta!

¹⁰⁴ O músico Leo Mello no processo criou a sequência percussiva.

¹⁰⁵ Já mostrada no início do capítulo.

Rachmann - Eisenstein- Não sei porque as pessoas fazem tanto barulho por causa da fidelidade. É banal! Diego Rivera é um grande artista, é mais que um homem. É um sonhador de homens... um construtor... um destruidor, um revolucionário! Um rio cheio de energia, um mar, um sol, um amante da beleza, um criador! Este homem estava à frente de seu tempo. Não pode ser julgado pela vida pessoal! Percebeu, antes de todos, o valor da arte pré-colombiana. Construiu uma pirâmide em pleno século XX na Cidade do México. Passeou por uma série de vanguardas e criou um estilo próprio e latino... Um touro que fecundou outros artistas. Podia passar dias pintando sem uma estafa! É um monstro!

Já o olhar de Frida opera de maneira inversa. É a concentração, o detalhe, seus pés e si mesma!

(Durante o texto, um painel de Diego é formado pelo elenco).

Frida – Aonde é que eu fico?

Diego – Atrás!

Frida – Aqui?

Diego – Não, mais para trás!

Frida – E foi exatamente este olhar de Frida que conhecia a si mesmo que entendeu o que viu no amplo mural de Diego Rivera. E a arte, mostrou à Frida, a vida.

Eu bem pequenininha, lá atrás, enquanto Cristine o centro de toda composição. Em seus olhos, aquele brilho que Diego só pinta quando está completamente apaixonado por uma mulher!

Diego – Quanto mais eu amava uma mulher, mais eu queria machuca-la. A culpa é tua, que me obrigou a voltar para o México!

A partir de procedimentos narrativos, o texto vai tecendo elos entre momentos diversos da vida de Frida, de uma maneira não dramática – em fragmentos abertos em que um narrador comenta e interfere na ação. O evento traição é revelado a partir da formação de um quadro por todo o elenco.¹⁰⁶

Para o encontro direto de Frida e Diego, na sequência, optei por um tipo de silêncio. Ao invés de palavras, a realização de um exercício cênico. Podemos pensar numa palavra como silêncio, uma recusa em abordar o universo do drama que poderia ser facilmente sugerido pela situação biográfica. Aconteceu um diálogo indireto, com o ator Anderson Negreiro, a partir de dois copos e um brinde que jamais acontece. Nos inspirávamos nos exercícios de Alschitz. A dramaturga pediu jogo, uma prática que trouxe camadas inesperadas para a gestualidade de Frida que experimentava, em cena: saltos repetitivos, descompasso entre

¹⁰⁶ Informações bibliográficas (HERRERA, 2001) revelam que na época em que Frida descobre o romance de Diego e Cristine, o muralista havia pintado uma imagem em que Cristine aparece em primeiro plano e Frida, atrás.

pergunta e resposta, gestos deslocados. Direção e elenco sobrepuseram uma música e sua performance ao exercício¹⁰⁷. Procuramos um certo humor desconcertante nesta sobreposição.

*Música. O desencontro dos atores através do exercício do copo – um diálogo indireto através do objeto.*¹⁰⁸

Assim termina a cena que transita por situações diversas da vida de Frida e fatos culturais, sociais e políticos do México no início do século XX, misturando diversos tempos históricos. A palavra é fundamentalmente narrativa – e construída a partir de fragmentos diversos. Essa palavra narrativa, que tem muitos exemplos de sua utilização sistematizados especialmente por Rosenfeld (2002), une elementos épicos, às vezes líricos e mesmo dramáticos como diálogos. Mas quando se vale de diálogos, ele “deixa de ser constitutivo” [...] Os atores já não ‘desaparecem’, não se tornam totalmente transparente, deixando apenas personagens” (ROSENFELD, 2002, p. 173).

A palavra narrativa une diversos pedaços de realidade, através de um grande passeio inspirada por fontes de referências diversas como quadros, filmes, pesquisas biográficas e construído de forma incompleta, apresentando o ponto de vista do autor e reflexões suas sobre as situações (como por exemplo no trecho em que Eisenstein barra a possibilidade de um “drama” em cena por conta da infidelidade de Diego).

Tal como a palavra lúdica que associei ao segundo grande fragmento do texto, a palavra narrativa pode jogar com signos e situações de cena e até com o silêncio. Porém, faço uma distinção parcial e no limite do recorte dos objetivos deste trabalho sobre estes dois tipos de palavras empregadas no texto: a palavra narrativa aqui se refere a eventos que aconteceram fora da cena e eventos históricos que compartilha com o público, fundamentalmente. No fragmento que associo preferencialmente à palavra lúdica, destaco que as situações narradas estão preferencialmente pondo em foco a lógica da própria cena, “eventos” no universo do teatro, mais do que a acontecimentos externos. Podem ser inspiradas por acontecimentos externos, mas apresenta, no próprio discurso, a questão autor-referencial em relação à prática teatral que acontece diante do público. Menos do que estabelecer fronteiras sólidas ou conceitos, busco compartilhar ideias geradoras e impulsos na construção de uma dramaturgia híbrida, que mistura diversos procedimentos e pontos de partida e que nortearam o experimento.

¹⁰⁷ Na encenação, a escolha foi *O Samba do furinho*, letra de Sandra Lessa e arranjo de Rodrigo Kohle e Leo Mello, também material criado pelos artistas durante o processo.

¹⁰⁸ Esse exercício pode ser visto no vídeo da encenação, anexo.

A palavra como circo - fragmento narrativo

Músico 1 (interrompendo a cena) – Chega! Que baixo astral! Pensei que eu vinha tocar numa festa de casamento!

Músico 2- Tá sabendo de nada, inocente. A festa de casamento deles foi no telhado da casa de Tina Modotti!

Músico 3- Com calcinhas penduradas no varal!

Músico 4 – Acho que isso aqui é outra festa!

Os músicos começam a tocar.

Esta brincadeira entre os músicos anuncia a *cena festa do divórcio* (fig 24), importante na composição energética da dramaturgia – uma narração a partir das camadas da dança, da música, do humor e até de uma participação da plateia. Uma traição que não termina em ódio ou vingança, mas em festa, brincando com valores. Uma cena irreverente que traz a celebração ao invés da dor e do drama.¹⁰⁹



Figura 24 – A festa do divórcio em Frida Kahlo – Calor e Frio
Foto de Tati Wexler.

O diretor como mestre de cerimônias– Alguém aqui está querendo se divorciar? Alguém? Alguém? Aproveitem porque se alguém quiser se divorciar, o momento é este! Bem vindo à festa do divórcio de Frida Kahlo e Diego Rivera.

Narradora - Os amigos tinham versões diversas para a separação e o divórcio de Frida Kahlo e Diego Rivera, nenhuma delas inteiramente convincente.

Alguns diziam que a fonte dos problemas do casal Rivera era sexual – em função de sua fragilidade física ou de sua falta de desejo, Frida era incapaz ou pouco disposta a satisfazer as necessidades sexuais de Diego. Outros diziam que Diego era impotente.

Frida uma vez culpou Lupe Marín pelo fim de seu casamento. É verdade que Rivera continuou atraído pela ex-mulher e mãe de suas filhas.

A admiração do muralista pela beleza de Lupe é certamente evidente no retrato de Lupe Marín.

Frida 1 – Que bobagem, Diego pintou este quadro por insistência minha! Que não sinto ciúmes algum da atenção que ele dispensa à EX-esposa!

¹⁰⁹ Esta cena começou a ser desenhada numa das muitas aberturas de processo, que serão relatadas no capítulo 4.

Narradora - Outros acham que ele descobriu o romance de Frida e Trotsky.

Frida 1 – Tudo pela revolução!

A música inicial se transforma, torna-se mais animada.

Narradora - Depois de dar entrada no divórcio surgiram boatos que Rivera estava planejando casar-se com a bela Irene Bohus. Talvez tenha havido um triângulo amoroso.

(Frida abraça Bohus e dá uma banana para Diego)

A separação era pouco convencional. Os amigos lembram a comoção que o casal gerava ao chegar atrasado no teatro, acompanhados de alguma amante do momento. Os dois se viam sempre e ela continuou cuidando dele. De longe, como quem ama.

Frida 1– Diego, vou te amar pro resto da vida, mesmo que você não queira!

O texto aqui estabelece diálogos com o teatro de revista, o teatro popular, a pantomima, a celebração, típicos de uma tradição teatral brasileira. A música é parceira: provoca o riso e ri da situação, brinca, instaura a festa. O humor vem das informações extraídas da biografia de Frida (HERRERA, 2011), numa construção privilegiando o paradoxo, o absurdo, o jogo com valores culturalmente aceitos de ordem moral, a paródia, o distancialmento em relação ao papel. Dialoga com uma tradição de teatro popular bastante assimilada e não considero que mereça menção como material textual isolado – criado a partir de diversas fontes, improvisações de atores e sintetizado pela dramaturgia. Interessa mais a possibilidade de composição energética que ele representa dentro da obra, caracterizando uma escrita híbrida, que contempla a poesia, mas também a revista, em trânsito absolutamente livre por diferentes linguagens e se valendo de diferentes procedimentos.

Na história do Teatro, podemos nos lembrar de grandes mestres que nos dão o exemplo da potência do trânsito entre diferentes energias numa composição:

O modelo, como sempre, é Shakepeare. Seu alvo é continuamente sagrado, o metafísico; entretanto ele nunca comete o erro de se demorar muito no plano mais elevado. Ele sabia como nos é difícil ficar em companhia do absoluto – portanto, continuamente, nos joga de volta à terra – e Grotowski reconhece isto, quando fala da necessidade de “apoteose” e “zombaria”. Temos que aceitar que jamais veremos tudo do invisível. Logo depois de esforçar-nos para alcança-lo, temos que encarar a derrota, cair por terra e recomeçar. (BROOK,1970, p. 34)

Assim, na composição energética de um texto que busca um diálogo com o “invisível” através do mito, a “zombaria” é importante elemento. A música e a performance dos músicos e atores, em dança, possibilitou uma celebração: um diálogo, no texto com o que propõe Kantor sobre o elemento vitalizador do *circo*, nas ideias geradoras do experimento e com as festas cênicas de José Celso.

3.5 - A palavra como material para a ocorrência do performer

A festa termina em lirismo. No texto, segue-se uma declaração de amor de Frida à Diego homem e artista, mas especialmente, à arte. A cena é inspirada no quadro “ *O abraço amoroso entre o Universo , a Terra (O México), eu e o Diego e o SeñorXólotl, de 1949*” (fig. 25).



Figura 25 - “ *O abraço amoroso entre o Universo , a Terra (O México), eu e o Diego e o SeñorXólotl, de 1949*”

Aqui, na dimensão do texto, efetuo um salto no tempo: um testamento artístico hipotético de Frida, com seu amor por Diego artista e homem e a criação de uma nova cosmogonia – maternal, criativa, envolvente, imaginativa, geradora e acolhedora - para ambos habitarem, a partir da sugestão do quadro. Uma Frida futura revelando seu manifesto amoroso e artístico:



Figura 26 – Cena de Frida Kahlo – Calor e Frio
Foto de Tati Wexler.

Frida - Diego, menino. Diego homem. Diego construtor. Diego criador. Diego-Arquiteto. Diego-Rio. Diego. Diego - sol!

Música.

Mil anos se passaram. Ou cem? Ai, o tempo. A arte. O tempo que não respeita a vida, mas... poupa a arte?

Diego, eu nunca te dei filhos. Tivemos... mais?

Tivemos o êxtase e a embriaguez da criação. A paixão capaz de dar origem à obras de arte fecundas e misteriosas. Me traga o sêmen de tua arte e eu serei o útero de um cosmos. E criaremos, criaremos, criaremos. Com a liberdade dos exilados. Obras de arte que não obedeçam às leis da física, nem da medicina, nem da matemática - leis para os homens. Somos artistas. Criadores de mundo. E eu te amo. Amor de mulher, de mãe, de filha, de criadora e de criatura. Amor de pessoas na arte. Ai o tempo... A arte!

O texto explicita o tema da arte que atravessou boa parte das cenas, ressignificando até mesmo a relação amorosa de Frida e Diego. Não só o amor individual a um homem, o amor pela própria arte.

Me propus este texto, como atriz, em um exercício de encontro com a palavra, em cena, conforme plataformas já detalhadas no capítulo 2. Sentada em uma cadeira e amparada pelos meus colegas (figura 26), executo o exercício. Além do que já relatei anteriormente devo esclarecer que não se trata de uma improvisação do texto – a ordem das palavras é sempre a mesma, o que muda é a ação da emissão, a fala. É um exercício que pede atenção constante e vigilância para romper com hábitos de pronúncia ou mesmo para que a relação com a palavra

não se torne formal. Na Estelar de Teatro, buscamos evitar esses riscos a partir da prática de exercícios diversos nos treinamentos: maneiras de se dizer coisas simples, como “bom dia”, por exemplo, de forma completamente presente em cada palavra, para que a expressão de fato revele uma energia específica.

Alschitz afirma “Como cada palavra é uma fonte de energia por si mesmo, o papel como um todo é um caminho rumo à abertura de uma energia específica” (Alschitz, 2003, p. 33). Assim a ideia que palavra é energia orienta minhas próprias pesquisas. Trabalho ainda com o texto de forma a criar onomatopeias diversas que substituam algumas palavras e depois brinco com diferentes composições entre o som e a fala. Busco explicitar radicais das palavras na pronúncia. São exemplos de exercícios que me ajudam nas investigações, em cena, de uma relação performativa com a palavra.

Uma descoberta de Brook a partir de exercícios diversos com a palavra dialoga com minhas percepções durante a execução deste trecho do texto: “Cada tom da fala, cada forma rítmica é um fragmento de linguagem e corresponde a uma experiência diferente” (BROOK, 1970, p. 69 e 70).

Na dimensão da cena, o diretor musical, Maurício Maas, compôs ainda uma música. Na encenação de Rachmann, um músico mascarado¹¹⁰ entra no fundo do palco (fig 27) e começamos um diálogo entre a palavra, a pausa, as sílabas, a música e o movimento de “respiração” da sanfona.



Figura 27 – Cena de Frida Kahlo – Calor e Frio
Foto de Tati Wexler

¹¹⁰ Com máscaras criadas por Marcelo Denny.

Assim a cena, simultânea, propôs um ambiente poético e um jogo entre as linguagens visuais e sonoras.

Essas descobertas na cena não se revelaram nos ensaios, mas somente após a estreia em Berlim e provocações diretas de Alschitz ao nosso material (conforme capítulo 4).

A dimensão do texto terminaria aqui, na primeira versão pensada. E em muitos momentos podemos pensar que a partir daqui propomos uma morte e renascimento da própria peça – uma mudança de procedimentos na abordagem do texto e cena. Sabíamos, como escolha ética e estética de todo o espetáculo da Estelar de Teatro, que terminaríamos com uma grande festa. A festa, na prática da companhia, está ainda ligada à esfera da influência da Antropofagia e a “alegria” como “prova dos nove”. Uma assinatura dos trabalhos. Mas não sabíamos ainda como chegaríamos lá – como nos provocarmos a partir deste ponto?

Uma proposta experimentada em várias aberturas de processo era a finalização da peça com uma experiência performática criada pela atriz Sandra Lessa, juntamente com o diretor musical Maurício Maas e o músico Leo Mello. Na proposta de experiência performática Sandra, nua, jogaria em seu corpo um líquido vermelho semelhante ao sangue e se cobriria, inteiramente de purpurina dourada, e dançaria, ao som do maracatu e posteriormente de um samba de terreiro. Executada com bastante entrega, a performance tinha um forte caráter sensual. Rachmann situou o experimento no plano das aparições míticas. Porém não estávamos completamente satisfeitos com os resultados da composição: verificamos a potência do experimento performático, mas percebíamos que precisávamos de um caminho até ele.

A beleza é uma forma de genialidade?

Em um ensaio, depois do testamento de Frida, experimentei um texto entrelaçando citações de poetas e filósofos que inspiravam meu olhar sobre “a beleza” – uma improvisação a partir da junção de diferentes fragmentos. Minha aposta era provocar os atores a realizarem também suas cartografias de referências sobre a beleza e que a implicação pessoal do elenco, neste momento, era uma boa possibilidade de uma nova provocação em nossos sistemas, uma nova desestabilização de linguagem que pudesse reorganizar as energias para um salto. Alguns responderam com outras citações. A direção viu potência no experimento e combinamos que todos trariam textos de seus repertórios sobre o tema *a beleza*. A ideia experimental era que

acumulássemos um certo tipo de energia na improvisação e desnudamento de nós mesmos, nas nossas implicações pessoais com a obra, buscando ativar a capacidade poética da plateia via um outro tipo de linguagem: a irrupção de nossas referências artísticas em cena, a partir da intertextualidade. Uma cena que possibilitasse voz – nas palavras do texto – também para a escolha dos atores e um momento de risco e improvisação para a peça. Nietzsche, Rilke, Vinícius de Moraes, Dostoievski foram referências presentes neste momento. Nenhum de nós tinha obrigação alguma de usar estes textos – eram material de jogo com fragmentos musicais também trazidos pelos músicos - e não se enquadram em camada textual da peça. Para Rachmann, era mais uma possibilidade de realizar uma ideia geradora sua sobre a encenação – uma cena sempre aberta, sujeita a novas reorganizações, como elemento provocador da presença do ator. A improvisação da cena da beleza se iniciava depois deste fragmento:

Atriz- O amor de Frida e Diego é belo.

Ator – É cruel, é terrível.

Atriz – Eu acho que todo anjo é terrível. E a beleza, para mim, “é só uma parte deste terrível”.

A arte como potência instauradora de novas realidades e o poder da beleza nos interessava neste momento em que deveríamos preparar as condições da experiência performativa final¹¹¹. Para tecer os diversos fragmentos da cena da beleza trazidos livremente pelo elenco e quando a cena se instaurava, criei este fragmento:

A voz da autora - Beleza, para mim, é instaurar neste tempo aqui agora um espaço tempo outro, de confluências de energias artísticas diversas, inclusive as do olhar. É lembrar de Platão que diz que a energia artística jamais desaparece do mundo, mas é transmitida de um artista para outro num ciclo sem fim. É fazer do espaço-rito-teatro este local sagrado em que um artista toca, transforma e inicia outro artista.

Numa das improvisações durante o processo dentro da lógica da cena da beleza, Ismar Rachmann, com figurinos e objetos cênicos, colocou uma saia e um adereço de cabeça que estava disponível na sala de ensaio. Os atores o estimulavam. Ele fez uma série de giros. Percebi que a proposta de Ismar podia dialogar com uma das questões que me inquietavam na dramaturgia, a falta de um final para Eisenstein. Já havia pesquisado em informações biográficas do russo dados que permitiam pensar numa transformação a partir do encontro com a cultura mexicana e a improvisação de Ismar me inspirou: dessa forma na escrita cênica, logo no início da improvisação da beleza, os atores entregam objetos como colares e flores à Eisenstein. Ele sai do palco.

Quando percebemos que a cena da beleza criou uma atmosfera de jogo – através da palavra, presença do performer e música, trazemos Eisenstein de volta ao palco a partir de uma

¹¹¹ Como se trata de uma quebra no texto da peça para a experimentação dos atores, não se configura como camada textual fixa em *Frida Kahlo – Calor e Frio*.

composição da dança, da música, escondido atrás das saias das duas Fridas (Fig. 28 e 29). Os músicos colocam máscaras, evidenciam que uma transformação do caráter da cena está em curso. Eisenstein está visivelmente transformado: no texto, a rubrica o nomeia: Artaud-Dionísio-Eisenstein-Ismar. & sua flor (fig. 30). É uma entidade que cita o russo Dostoievski (*a beleza estará em Sodoma?*), mas explicita que o México o transformou em um outro artista.



Figura 28 – Cena de Frida Kahlo – Calor e Frio (Viviane Dias e Sandra Lessa)
Foto de Tati Wexler



Figura 29 – Cena de Frida Kahlo – Calor e Frio
Foto de Tati Wexler



Figura 30 – Cena de Frida Kahlo – Calor e Frio (Ismar Rachmann)
Foto de Carol Pires

Artaud-Dionísio-Eisenstein-Ismar. & sua flor -A beleza estará em Sodoma? Aqui no México experimentei todos os conceitos de tempo e espaço bombardeados. Aqui morri, aqui renasci um novo artista!

Rachmann faz uma série de giros no palco. A luz muda. A percussão se une ao violoncelo. A continuação do texto, de maneira cíclica, retomaria os elementos do prólogo. Depois da transformação de Eisenstein, voltaríamos ao universo inicial da peça com a evocação daqueles seres todos chamados no primeiro fragmento de texto, para a construção de uma nova ponte entre o universo mexicano do início do século XX. Agora trago o próprio Oswald de Andrade para o espetáculo, propondo um diálogo mais direto entre as camadas inspiradoras do processo. Antes de voltar ao texto, cabe esclarecer as ideias geradoras para o uso da palavra neste fragmento.

3.5.1 - A palavra como rito

Propus uma continuação no texto, no caminho que nossas experiências me inspiravam: a palavra como um dos elementos instauradores de um rito cênico. Essa potência de rito – a partir de nossos exercícios com o espaço – sempre esteve presente no processo: defumávamos os espaços cênicos, batucávamos batidas de terreiro como preparação e dançávamos e cantávamos (cantos da tradição afro-brasileira) como preparação do elenco. O sentido arcaico que Cassiano Quilici dá a palavra rito dialogava com a aspiração de nosso procedimento:

[...] rito, no seu sentido arcaico, designava sempre um modo distinto de agir, que se contrapunha ao comportamento distraído e rotineiro, intensificando a experiência do momento presente e possibilitando o afloramento de outros estados do ser.(QUILICI, 2004 p. 37)

Nas plataformas éticas e estéticas da pesquisa, a relação do mito e da poesia muitas vezes imbrica-se na ideia de uma palavra que, quando pronunciada, tem funções mágicas para o pensamento primitivo, uma forma de apreensão do mundo que a investigação busca valorizar, amparada em Oswald. Para Cassirer, conforme vimos no capítulo 1, é nesta modalidade mito-poética de palavra que se inserem as práticas rituais de rezas e conjurações que se caracterizam pela máxima intensificação do poder da palavra mítica. Se expressa em sua “retroação sobre a consciência [...] o conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas dele emerge. Aquilo que alguma vez se ficou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero ‘signo’ e o ‘designado’; em lugar de uma ‘expressão’ mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a ‘imagem’ e a ‘coisa’, entre o nome e o objeto” (CASSIRER, 2011, p. 75-76). A inter-relação mito-poesia-magia e matriarcado constelando as imagens da pesquisa, é corroborada ainda pelo poeta e crítico britânico Roberto Graves:

Minha tese consiste em afirmar que a linguagem do mito poético difundida na Antiguidade, no Mediterrâneo e pelo norte da Europa, era uma linguagem mágica vinculada a cerimônias religiosas populares em honra à deusa-lua, ou Musa, algumas das quais datavam da Idade da Pedra, a qual permanece como linguagem da verdadeira poesia [...] A referida linguagem foi adulterada na tardia era minoica, quando invasores da Ásia Central começaram a substituir as instituições matrilineares pelas patrilineares e a remodelar ou refutar os mitos a fim de justificar as modificações sociais. Foi quando surgiram os primeiros filósofos gregos, fortes opositores da poesia mágica, posto que esta ameaçava sua nova religião da lógica. Sob a influência deles, uma linguagem poética racional (atualmente chamada clássica) foi elaborada em honra a seu patrono, Apolo. [...] Foi dessa época que tal visão praticamente prevaleceu nas universidades e escolas europeias, onde, agora, se estudam os mitos como uma relíquia esquisita da infância da humanidade. (GRAVES, 2003, p. 12)

Cabe esclarecer que o termo “magia”, no contexto da pesquisa é usado em afinidade com Quilici, como “uma estratégia de questionamento artístico, cultural e político” (QUILICI, 2004, p. 38):

a magia não é entendida aqui como ‘ciência ingênua’ que visa provocar alterações concretas no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade. (Ibid, p. 39)

Para Quilici, a insistência de Artaud na noção de magia “nos incita a rever o lugar atribuído ao chamado pensamento primitivo na ciência e no imaginário artístico do século XX” (Ibid,

p. 40), mas também é uma forma provocativa que nos leva a rever os “enquadramentos estéticos” da cultura contemporânea, ou “fazer a arte transbordar para a vida” (Ibid, p, 43). Uma incitação a uma vida mais artística, criativa? Podemos ler de forma semelhante as provocações poéticas do Manifesto Antropofágico, de Oswald: “A magia e a vida”? (ANDRADE, 2001)

No caldeirão de referências que explico de forma a revelar pontes que foram construídas durante o processo de criação, recorro ainda à psicanalista Adélia Bezerra de MENEZES (1995). Na obra *Do poder da palavra. Ensaio de Literatura e Psicanálise*, ela também relaciona a magia à uma operação da linguagem e analisa a história de Scherazade: sua astúcia não estaria apenas em manipular a curiosidade do sultão, mas em usar a palavra como um outro poder o mágico, transformador e curativo.

(...) palavra aqui é mágica. Já repeti várias vezes que, através da Palavra, Scherazade vence a morte e o Poder. Scherazade, a mulher, instaura um novo tipo de poder. A força da Palavra radica na magia. A palavra aqui transforma – como no curandeirismo, na magia, na religião...e na Psicanálise. (Menezes, 1995, p. 51)

Mito, poesia e magia como componentes de um mundo em que a lógica e o patriarcado não eram as bases de uma subjetividade se revelavam constelados e me inspiravam a buscar, no texto, uma palavra que provocasse uma ação ritual. Quilici situa a ação ritual dentro do universo de provocações de Artaud, em que “as palavras como ‘teatro’ e ‘ação’” [...] “passam a designar um ato de recriação do homem e do mundo que guarda relações importantes com o universo dos ritos arcaicos, instigando-nos a repensar o lugar da arte no mundo contemporâneo”. (QUILICI, 2004, p. 31) Um exercício para se extrair “um impulso criador e revitalizante”. (Ibid p, 36).

Buscava um texto inspirada pela ideia de uma palavra como rito – ação repetida - que pudesse provocar no ator uma intensificação de sua presença, que atuasse sobre sua consciência, em primeiro lugar. Uma proposta de instauração de uma atmosfera ritualizada e de uma ação ritual, a partir também da ocorrência de performatividade da palavra.

A partir da entrada de Eisenstein transformado, o texto então evocava um tempo cíclico:

Entidade realiza giros. Música.

Entidade Eisenstein Rachmann transformado pelo México: Bem vindos! Bem vindos, nossos convidados! Como bem cabe a uma festa mexicana, temos também alguns convidados do outro mundo, espíritos fecundadores, que quando eram apenas homens e mulheres, quis o destino quis que estivessem na Cidade do México, no início do século XX.

E pela primeira vez, a América Latina, suas cores, história, povos nativos, exuberância e magia influenciaria o velho mundo

Breton!,

Breton - Para mim, a beleza será convulsiva, ou não será beleza!

Entidade – Artaud!

Artaud - A verdadeira **beleza** nunca nos atinge diretamente. E é assim que o pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder. Ao mesmo tempo em que A **beleza** como algo convulso que mantém o brilho mítico e atrativo da estrela ...

Entidade – Maiakóvski!

Maiakovski – a beleza trágica e sintética da Nuvem em Calças!

Frida (como mãe de santo) - Eisenstein!

Eisenstein –A Beleza da risada mexicana diante da morte!!

Entidade - Oswald de Andrade!

Frida como mãe de santo & cavalo-de-Oswald de Andrade -

Dai-nos senhor, a poesia de cada dia!

- Dai-nos senhor, a vida em estado de poesia. Dai-nos senhor a vida em estado de beleza! Dai-nos senhor a vida em estado de arte!

Dai-nos senhor novos mitos! Chega dos mitos frios, tristes e cansados. Dai-nos senhor mitos latinos, exuberantes, quentes, femininos.

112

Salve Frida –e tua força mítica. Salve Frida! Teu corpo torcido, tua carne esmagada e teu sangue foram oferenda à deusa da Terra. Mas teu espírito, artisticamente batizado com o brilho dourado de oxum voa longe, atravessando os tempos e semeando novos artistas. Voa alto, sementeira boa! No aqui agora rito-teatro, salve o eterno renascimento de cada artista.

Experiência performativa “o nascimento da artista” - rito de reinvenção de um artista renovado pela energia do mito Frida Kahlo.

A pronúncia do texto (Frida como mãe de santo & cavalo-de-Oswald de Andrade) afetava minha consciência, uma entrega às palavras que proporcionava intenso prazer. A proposta de ação ritual implicava imbricação pessoal com a cena, sem resguardo. Os músicos iniciavam batuques de terreiro que me conectavam à minha própria experiência pessoal em transe ligados às práticas de religiões afro-brasileiras. Brook, analisando as demandas de um teatro sagrado, a partir de Grotowski, afirma sobre a relação do ator com o papel: “‘Autopenetração’ através do papel é relacionada à coragem de se expor: o ator não hesita em se mostrar exatamente como é, pois reconhece que o segredo do papel exige que ele se abra, mostrando seus próprios segredos.” (Brook, 1970, p.33)

O vínculo criativo com todas as etapas do processo de Frida Kahlo – Calor e Frio, como dramaturga em cena, me conectavam ainda fortemente ao processo cênico que se realiza no palco e cada uma das presenças e imagens que invocava pelas palavras. O texto, na forma de uma oração artística, inspirada na poesia de Oswald (2003, p. 99) *Escapulário*, (“No Pão de Açúcar/De Cada Dia/ Dai-nos Senhor/A poesia/De Cada Dia”) atuava sobre minha imaginação. Era a “realidade mágica” sonhada pela peça e buscava a pronúncia de cada palavra como uma conjuração. Destaco ainda que a pesquisa usa a palavra transe em afinidade com ICLE (2006) que defende a ideia que em muitos transe, diferentemente de um estado de

¹¹² O trecho seguinte deste fragmento surgiu após estreia em Berlim, em janeiro de 2014, após provocações que serão analisadas no capítulo 4. Como este capítulo pretende revelar e refletir sobre o texto na íntegra, antecipo agora.

falta de contato com o mundo, as pessoas estão mais alertas. O autor, que usa a metáfora *do ator como xamã* em título de livro, aponta o prazer intenso como possível gerador de um deslocamento na consciência:

Parece claro que este estado lida com uma dimensão extática, no sentido que o sujeito experencia ser transportado para fora de si e do mundo cotidiano, por conta de um prazer muito intenso, de um deslocamento, um movimento em direção ao outro. Essa imagem é intensamente xamânica, pois a experiência do xamã é sempre uma viagem de si para o mundo mítico-mágico, para o ilud temus. (ICLE, 2006, p. 69)

Um rito de instauração de um teatro a partir do prazer. O texto criado – que permite a peça voltar-se sobre si mesma, em alusão a um tempo que se repete - possibilitou a instauração de novas leituras da obra. E a ressignificação de momentos anteriores – situando as presenças chamadas no prólogo, (Artaud, Breton, Maiakovski), dentro de uma ação ritual. Chamávamos esses “espíritos fecundadores” agora – e Frida Kahlo e Oswald de Andrade entre eles- para a ritualização do nascimento de um artista a partir da energia e impulso deixado por aqueles que nos precederam. Falámos de Frida e a geração de artistas com quem ela conviveu, mas falávamos ainda de nós mesmos e nosso desejo de instituir realidades mais criativas e crença no poder do imaginário e do rito cênico neste sentido. A possibilidade de tocar um tempo e um espaço sagrado através da ação ritual, se insere ainda numa estratégia de intensificação das possibilidades de fruição e gozo do instante atual da cena. Em muitos sentidos dialoga com Eliade, quando este diz:

A repetição dos arquétipos denuncia o desejo paradoxal de realizar uma forma ideal, o arquétipo, na própria condição da existência humana [...] tal desejo, notemo-lo, não pode ser considerado uma atitude ‘espiritualista’, para a qual a existência terrestre, com tudo o que implica, se desvalorizaria em função de uma ‘espiritualidade’ de desapego ao mundo. Pelo contrário, aquilo que poderíamos chamar ‘a nostalgia da eternidade’ prova que o homem aspira a um paraíso concreto e crê que a conquista deste paraíso pode se realizar *neste mundo*, na Terra, e *agora*, no instante atual. (ELIADE, 1998, p. 331)

Devo ressaltar que relato essa experiência (de imbricação pessoal, na lógica de uma atriz performer), menos buscando um fato objetivo e comprovável cientificamente, mais clareando caminhos inspiradores de uma relação com a palavra como o fio que une uma realidade visível (a presença em cena e a cena sendo feita) a uma realidade invisível (o mundo que ela buscava invocar). Um teatro sagrado não só apresenta o invisível, mas também oferece condições que possibilitam a sua percepção (BROOK, 1970, p. 31). É teatro e não experiência

metafísica no sentido que busca uma relação com a plateia a partir do processo que engendra, mas busca também um exercício de reinvenção do próprio ator, em cena.

No êxtase não podemos delimitar com precisão o que é o sujeito e o que nele está atravessado pelo outro; o que é planejado e o que é ação criada no momento; o que é descontrolado e o que é repetição premeditada; o que é viagem para fora de si e o que é retorno; o que é objetivo da ação e o que é ação de sua realização; o que é aperceber-se de si e o que é reconstruir-se” (ICLE, 2006, p. 80)

A dinâmica aperceber-se de si, revelar-se e reconstituir-se, nos orientou na criação desta cena. No âmbito da Estelar de Teatro, não consideramos como fixo no espetáculo a performance final: o texto é este, mas a experiência deve existir enquanto fizer sentido vivificador também para o elenco. Deve existir uma experiência performativa neste momento, mas seu roteiro de ações pode sofrer mudanças. O combinado é que o processo, sempre aberto, inclusive, deva sofrer reconfigurações periódicas.

Na primeira versão, a performer Sandra Lessa aparece no fundo do palco (plano que Rachmann reserva para as figuras artísticas e míticas). Os tambores tocados pelos músicos mascarados são fortes elementos da instauração do rito. Sua opção foi se desnudar, subir no altar e, dançando, despejar pó dourado em si até ficar completamente coberta “de ouro”.

O sacerdote caveira nos chama e o seguimos para fora do palco, em procissão. O tambor continua, no pulso cardíaco mesmo fora de cena. A artista permanece em cena. A luz bem lentamente cai. A imagem da mulher coberta de ouro é a última a desaparecer para o público, na luz de Pinzan.

Próximo à entrega desta dissertação¹¹³, quase dois anos após a estreia em Berlim e a uma série de circulações da peça¹¹⁴, uma nova experiência performática já aconteceu na escrita da cena. A atriz e cantora Lucía Soledad Spívak - que participa de cursos, ensaios e treinamentos na Estelar de Teatro desde 2014 - substituiu Lessa na peça e torna a exploração dos limites de sua voz um dos focos desta performance final, associando a camada vocal à partitura corporal e dos instrumentos. É sua resposta performativa à provocação da obra de existir neste momento um rito de nascimento artístico. A performance, dentro da trajetória de uma companhia de investigação continuada, une nosso trabalho de investigação da palavra à novas fronteiras de exploração da energia vocal, abrindo possibilidades futuras de desdobramentos da investigação.

¹¹³ Novembro de 2015.

¹¹⁴ Circulações descritas no capítulo seguinte.

O texto aqui, visto a partir da ideia geradora de uma relação contemporânea, antropofágica com mitos, composição de energias e voz feminina apresenta características de um teatro lúdico e festivo, celebrando a própria arte como evento. A composição de energias se revela pelo livre trânsito entre diferentes linguagens, sem apego a nenhum modelo formal, numa atitude irreverente resultando num texto fundamentalmente híbrido. O final explode não no desfecho de uma história, mas na revelação do palco como o lugar em que diferentes planos se imbricam, capaz de abrigar imaginários simultâneos e sugerir realidades menos lógicas. O retorno do público sobre o experimento será tema do capítulo 4.

Capítulo 4- No calor & no frio - A experiência de circulação do trabalho como ação de pesquisa

Neste quarto capítulo busco sistematizar uma série de desdobramentos da investigação, relacionadas ao encontro de Frida Kahlo- Calor e Frio com diferentes públicos, no Brasil e exterior. Essas experiências foram fundamentais no próprio amadurecimento do trabalho e aprofundamento da relação dos artistas da cena com a pesquisa.

Me detenho, na primeira parte, especialmente numa experiência inicial marcante na circulação de Frida Kahlo- Calor e Frio: a estreia da peça não ocorrida em São Paulo, mas em Berlim e no México. Dois fatores contribuíram para o fato – por um lado, a falta de qualquer tipo de apoio na cidade para a estreia naquele momento, apesar de insistentes esforços de produção¹¹⁵ e, por outro, o apoio de Edital de Difusão e Circulação Cultural e Científica da Universidade de São Paulo, via Pró Reitoria de Extensão e Cultura, PRCEU.

A pesquisa extrapolou as nossas ambições iniciais, fomentando também um material cênico mostrado em São Paulo em diferentes circuitos – teatro Viga, SESC Ipiranga, Museu da Diversidade, TUSP, Teatro da USP e Teatro Heleny Guariba. Circulou também por outras cidades do interior do estado – Bauru, São Carlos, Piracicaba e Ribeirão Preto, como participante do Circuito TUSP de Teatro. E por Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer. A peça foi chamada para festivais internacionais em Santiago do Chile e Itália. Na Itália, participou do FLIPT- O Festival Laboratório Intercultural de Práticas Teatrais, ligado ao ISTA, no Teatro Potlach Em São Paulo. Destaca-se ainda a realização de cortejos no Largo do Arouche até o Metrô República, onde fica o Museu da Diversidade, em dezembro de 2014. A intenção de analisar essa circulação no experimento, na segunda parte, é perceber em que medidas o texto e suas parcerias com a cena mobilizaram o próprio elenco, na criação até mesmo de experiências distintas com o material e o espectador.

¹¹⁵ Destaco que a pesquisa ação envolveu o trabalho de 10 criadores, durante 13 meses naquele momento e sem subsídio público algum. A estreia em São Paulo aconteceu em agosto de 2014. O Edital da USP custeou as despesas de viagem de Viviane Dias e Carolina Pinzan, alunas da pós-graduação da USP. Ambas dividiram seu auxílio estudante com os demais integrantes do elenco para que a ação fosse possível. Um apoio do Iberescena restrito às despesas de circulação possibilitou os recursos à experiência na Cidade do México.

4. 1 - A viagem como método de investigação

Após 13 meses de processo, esse trabalho foi inicialmente provocado e friccionado a partir de experiências internacionais. Como método de investigação, o projeto submeteu uma equipe de pesquisa – a Estelar de Teatro e os professores Marcos Bulhões e Marcelo Denny - a vivências artísticas e pedagógicas, de maneira concentrada e intensa, envolvendo períodos de trabalho longos: 10 a 12 horas diárias durante um mês, passando das condições do inverno alemão ao calor mexicano.² A equipe apresentou *Frida Kahlo- Calor e Frio* na Alemanha, no Centro de Pesquisas Teatrais AKT-Zent, European Association for Theatre Culture, em Berlim, para um público em sua maioria de língua diversa da portuguesa. Uma das parcerias mais caras à pesquisa foi a do diretor Jurij Alschitz: estreamos *Frida Kahlo- Calor e Frio* em seu estúdio no primeiro dia de um seminário internacional reunindo artistas e pesquisadores de vários países, o Trainers and Directors’ Colloquium. Durante a participação no seminário e em ensaios em Berlim, buscamos digerir suas provocações à peça para uma segunda apresentação na cidade, no encerramento do seminário.¹¹⁶

Esta intensa experiência na Alemanha foi preparatória para as vivências no México, a partir de intercâmbio com a Escola Superior de Artes de Yucatán, em Mérida. Experimentamos *Frida Kahlo – Calor e Frio* em salas de apresentação e a intervenção urbana *Frida!*, dirigida pelos professores da USP, nas ruas da cidade. Como desdobramento destas ações, fomos ainda chamados a realizar o trabalho no próprio Museu Frida Kahlo, na Cidade do México, (a casa azul onde a artista passou parte de sua vida) graças a uma parceria com a UNAM – Universidade Nacional Autônoma de México.¹¹⁷

A ideia da viagem como experimento, capaz de afetar os criadores da companhia buscava estimular um conhecimento existencial que estabelece conversas com Paul Zumthor (2011, p. 30), quando ele reflete sobre uma competência da performance, um “saber ser” corporal e psíquico que afeta o cotidiano e a capacidade criativa do performer. “Na performance, eu diria que ela é o saber –ser. É um saber que implica uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo”.

¹¹⁶ O projeto contemplava ainda encontros de reflexão entre pesquisadores brasileiros da USP e estrangeiros, incluindo um encontro na Volksbühne, a Universidade Livre de Berlim, em que participamos de mesas de discussão. E palestras dos professores Marcos Bulhões e Marcelo Denny sobre as pesquisas do Laboratório de Práticas Performativas da USP.

¹¹⁷ Via CUT- Centro Universitário Teatral e seu diretor Mario Espinosa.

Dasein, por sua vez, é uma ideia chave para Heidegger. A manutenção da palavra no original alemão revela a dificuldade de um consenso na tradução ao português. “O que o existir como *Dasein* significa é um manter-se aberto de um âmbito de poder apreender as significações daquilo que aparece e que se lhe fala a partir de sua clareira” (HEIDEGGER, 2001.p. 33). O filósofo, na mesma obra, esclarece o que entende como essa “clareira”, situando Dasein como um estado de abertura:

O estado-de-abertura como o qual o homem existe não deve ser mal entendido, como um estar simplesmente presente de uma espécie de saco mental vazio, no qual ocasionalmente algo poderia cair. O homem como estado-de-abertura é um estar-aberto para a percepção de presença e de algo que está presente, é abertura para a coisidade. Sem este estado-de-abertura nenhuma coisa poderia aparecer a partir de si, nem mesmo estar aqui. O homem, que existe como abertura, é sempre abertura para a interpelação da presença de algo. (HEIDEGGER, 2001, p.230)

Assim, a experiência de viagem pretende estimular no performer, esse conhecimento de um “saber ser”, bem como um *homem como estado-de-abertura* para a presença da alteridade. Em nossa busca de atores não reprodutores de uma realidade, mas em jogo criativo com elementos e portadores de um saber que afeta a sua presença e sua conduta, apostava na viagem como experiência produtora de uma *ordem de valores encarnada num corpo vivo*, para a manutenção e alimento da existência criativa no processo dos vários integrantes do elenco.

Visava provocar um contato direto do grupo com Alschitz, em Berlim e posteriormente com o próprio universo de provocações do México: conhecendo, devorando o que poderia ser devorado nestes encontros, de forma a marcar nossa pele e nosso trabalho. Nossa intenção, ao escolher o tema Frida Kahlo, era a partir de uma constelação de imagens, fazer uma imersão num conjunto de referências históricas, geográficas, culturais, míticas e poéticas recolhendo alimentos diversos para a criação de um exercício cênico capaz de estimular a reinvenção do próprio artista. Criadores como Pina Bausch ou Antonio Araújo já propuseram viagens aos seus atores no processo de criação artística e minha proposta de viagem ao elenco estabelecia parentescos com essas experiências. A diferença no procedimento analisado é que em relação à Frida Kahlo – Calor e Frio a viagem como metodologia de pesquisa acontece quando já há um material gerado por intenso processo bibliográfico e em sala e não no momento formativo da peça. Em coerência com a ideia de ação artística como experimento ininterrupto, dentro de uma companhia de pesquisa e criação continuada, visava uma nova provocação do coletivo e estimular uma relação ativa com o material, na fase de encontros com o público.

Uma vez que a paisagem mexicana está profundamente imbricada na obra de Frida, a circulação pelo país latino assumia um claro caráter de pesquisa para os artistas da Estrela de Teatro, buscando oferecer experiências diretas de sensibilização aos integrantes da companhia a partir daquilo que já havia marcado a autora e o diretor, em suas experiências anteriores no país¹¹⁸. Na pesquisa de referências para o texto, já havia percebido ser possível ler as intensas relações das pinturas de Frida com o México a partir de ideias da geografia contemporânea. O geógrafo Auguste BERQUE¹¹⁹ (2012, p. 191) que tece profundos elos entre paisagem e o sujeito, geografia e filosofia, ou entre o homem e seu meio, diz:

A sociologia, a antropologia, a psicanálise, mostraram, com efeito, que o sujeito individual não pode abstrair-se, senão de forma muito imperfeita, do seu ambiente social e físico. Ele permanece largamente condicionado por este ambiente, seja em termos simbólicos, seja por encadeamento de causas e de efeitos derivados de diversas escalas espaço-temporais [...] Mais radicalmente ainda, a fenomenologia colocou em causa a própria noção de objeto, contestando a pretensão do ser humano moderno de se separar do mundo das coisas.

A *paisagem*, para Berque (1998), é ainda experiência daquilo que pode ser visto e campo de significação. É apreendida como marca, valorizada por sua utilidade ou estética, regulamentada através de política. Mas também é geradora de um olhar, é matriz: ela determina esse olhar, o julgamento e a política. Assim, a partir destas ideias, a viagem era um elemento de fricção do elenco: as experiências no México como provocativas de um determinado conhecimento que não se apreende, a não ser pela experiência.

Percebia, na obra de Frida, como mostra a figura 31, paralelos visuais com essa ideia da impossibilidade de se separar o sujeito e o mundo que o rodeia. Não se trata de um ser moldado pelo mundo, mas um homem em abertura ao mundo. No *Retrato de Luchua Maria*, a própria paisagem é dupla, ambígua, como bem cabe ao imaginário pré-colombiano mexicano em que a autora pinta a moça, dificultando ligações rígidas e pedindo que o ser se posicione na fronteira entre o sol e a lua. Mas existe uma valorização de uma identidade em relação à paisagem, no caso o universo concreto e simbólico mexicano.

¹¹⁸ Narradas na introdução.

¹¹⁹ Geógrafo francês, um dos expoentes da geografia cultural, nascido em 1942.



Figura 31 – “Retrato de Lucha Maria, uma rapariga de Tehuacan”

A proposição de uma posição de fronteira entre mundos como lugar de potência, desde que se mantenha a abertura ao outro, está presente no texto Frida Kahlo- Calor e Frio, explicitamente no fragmento mais diretamente associado à palavra poética.¹²⁰ Buscava, portanto, estimular ligações ricas com o universo de Frida nos performers da Estelar de Teatro, como forma de impulsionar diálogos maduros e múltiplos requeridos pelo texto.

As viagens de circulação da obra dialogam ainda com uma das ideias geradoras da dramaturgia: a antropofagia e seu objetivo de levar a arte e a cultura brasileira para fora.

Um objetivo essencial, tanto do pau Brasil quanto da Antropofagia, foi a criação de uma arte de exportação. Um meio de descolonizar a cultura nacional, na concepção de Oswald de Andrade, seria inverter o esquema de exportação de exotismo e imposição-imitação de modelos estrangeiros [...] A noção de exportação ficou sendo uma parte do programa antropofágico. (GEORGE, 1985, p. 31)

Assim, as experiências de encontro com diferentes públicos especialmente fora do país encerram ainda um ciclo de diálogo com a antropofagia, que dentro da pesquisa foi plataforma ética e estética não só de criação do experimento, mas também inspirou a difusão da arte produzida no Brasil para outros países.

Aberturas do processo, em São Paulo

Antes, porém, de me dedicar às ações de circulação da peça, destaco que foram realizadas seis experiências de aberturas de processo e encontro com o público em diferentes momentos da criação de *Frida Kahlo – Calor e Frio*.¹²¹ Nos interessava nestas aberturas a experimentação

¹²⁰ “A voz do tempo pediu que eu construísse minha casa na fronteira de mundos e que eu cantasse...”. Trecho de *Frida Kahlo – Calor e Frio*.

¹²¹ Quatro delas, antes da estreia alemã: duas na Oficina Cultural Oswald de Andrade, uma no Centro Cultural Rio Verde, e outra na Satyríanas, em 2013. E mais duas antes da estreia em São Paulo - no SESC São Caetano e na Casa das Rosas, em 2014.

dos materiais produzidos pelo encontro entre texto e cena em diferentes estágios de elaboração, dialogando com a ideia de um work in progress. Para Cohen, uma das características deste procedimento, “no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem” (COHEN, 2013, p.2) é a incorporação de acontecimentos de percurso ao trabalho.

A primeira abertura de processo influenciou decididamente a mudança do prólogo e do enfoque inicial que dava ao texto, num processo relatado no capítulo um¹²²(fig. 32). Assim, a experimentação de encontro com o público me levou a abrir mão de subterfúgios narrativos para a entrada no mundo onírico de Frida Kahlo. A segunda, em que experimentamos romper com o espaço teatral, situando as cenas como intervenções dentro de uma festa¹²³, (fig.33) que podiam ser vistos em fragmentos, a partir de diferentes pontos do espaço, nos legou a ideia da cena da festa do divórcio de Diego e Frida¹²⁴, e a forte presença da dramaturgia musical no experimento (fig.34 e 35). A terceira e a quarta abertura de processos foram fundamentais especialmente para experimentarmos a tessitura das cenas, a partir do princípio de uma composição energética e experimentarmos alguns exercícios diante do público – como a cena passeio de Eisenstein e Rivera¹²⁵, em que não temos marcações fixas, mas dialogamos com o texto, em fragmentos poéticos, a partir de tarefas para o grupo de atores, como caminhadas em diferentes ritmos e mudança de velocidade, sem líderes.



Figura 32 – Cena da primeira abertura de processo, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, janeiro de 2013.

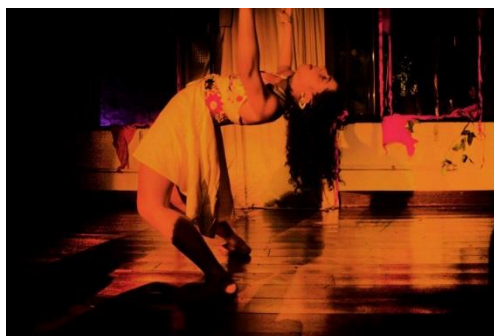


Figura 33 – Cena da segunda abertura de processo, no Centro Cultural Rio Verde – abril de 2013 (fotos de Carol Pires)

¹²² No capítulo 3 descrevo como inicialmente criei dois personagens no prólogo que, de certa forma, justificavam a explosão das imagens da obra de Frida em cena a partir do encontro de um diário de bordo de uma atriz. E como isso se transformou depois da primeira abertura do processo, cerca de um mês e meio após o início da pesquisa.

¹²³ A Festa Frida, no Centro Cultural Rio Verde, em abril de 2013.

¹²⁴ Descrita no capítulo 3.

¹²⁵ Descrita no capítulo 3.



Figura 34 – A festa do divórcio na segunda abertura do processo, no Centro Cultural Rio Verde, em abril de 2013 (foto de Carol Pires)



Figura 35 – A festa do divórcio podia ser assistida em diferentes espaços, no C. Cultural Rio Verde, abril de 2013 (foto de Carol Pires)

Assim mudanças no texto e na cena aconteceram a partir dessas experiências. Esses encontros com o público revelaram como a obra inacabada, com pedaços de sentido, em devir, ativou a imaginação da plateia. E nos deu uma segurança experimental em buscar não completar as fissuras provocativas no texto e na cena. Este tipo de experiência do inconcluso foi afetando a dramaturgia da peça, em processo. E inspirou, no diretor Rachmann, a ideia de uma experiência de encenação que se aproximava da performativa.

Experiências de “não-encenações” ou de “*mise en scènes* precárias” podem ser encontradas nas leituras encenadas, nas encenações improvisadas ou construídas a partir de dispositivos improvisacionais, e ainda, nos exercícios cênicos inconclusos, nos quais o aspecto processual – de apresentação do processo, de revelação do “movimento-do-fazer”, do “showing doing” (“mostrar o próprio fazer, no momento em que se faz”) schechneriano – espelha, sem dúvida, procedimentos performativos. (ARAÚJO, 2009)

Assim, a apresentação do processo teve um caráter também de formação do elenco, atuando sobre sua forma de se relacionar com o trabalho. Uma vez que a intensificação de uma presença e a prática de exercícios diante do público era importante para analisarmos como o texto estimulava um teatro performativo, as aberturas de processo constituíram importantes eventos em nossa trajetória. A quinta e sexta abertura de processos, já com as experiências marcantes das viagens de Berlim e México na bagagem, resultaram menos em alterações na dramaturgia e mais em exercícios para o elenco. Testamos a peça em diferentes espaços – o foyer do SESC São Caetano e a Casa das Rosas, provocando no grupo um estado de atenção e jogo com a atmosfera, com o espaço e com o público.

4.1.1 - O frio – a estreia, em Berlim.

Em janeiro de 2014, Frida Kahlo- Calor e Frio estreou na abertura do International Directors' and Trainers' Colloquium, no AKT Zent.¹²⁶



Figura 36 - Foto de Frida Kahlo-Calor e Frio no AKT-Zent, em janeiro de 2014 ¹²⁷



Figura 37 - Foto de Frida Kahlo-Calor e Frio no AKT-Zent, em janeiro de 2014

A presença de intensa teatralidade foi o elemento apontado pelos pesquisadores que possibilitou fortes vinculações do público ao trabalho, apesar das barreiras do idioma. Os

¹²⁶ Reunindo público alemão e pesquisadores teatrais de universidades e artistas de várias partes do mundo - uma heterogênea plateia da Bielo Rússia, Israel, Suíça, Itália, Peru, Colômbia, Rússia, Costa Rica, Holanda, Hungria- que assistiu a obra brasileira, em português.

¹²⁷ As fotos da peça em Berlim e México são do professor da Universidad del Valle (Calli, na Colômbia), artista e pesquisador colombiano Jesus David Valencia.

pesquisadores internacionais associaram a teatralidade especialmente a uma dramaturgia cênica imagética, em diálogo com a música, com a dança e as artes visuais, signos fluídos e aspecto lúdico do espetáculo, convidativo da poética do público, bem como pela qualidade de presença dos intérpretes, em cena.¹²⁸ Pavis associa a teatralidade a “um uso pragmático da ferramenta cênica, de modo que os componentes da representação se valorizem reciprocamente” (PAVIS, 2015, p, 373). DORT (2013) diz que ela é mais que a “ ‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barther. “Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador [...]”.

O italiano Ricardo Palmieri, diretor pedagogo, em entrevista para a pesquisa, destacou as transformações nas dinâmicas da cena:

Posso não entender todas as palavras, mas tive uma experiência a partir do espetáculo, uma vontade de festa. Existe uma conexão silenciosa entre vocês – o grupo – que nos afeta também, uma qualidade de presença e um jogo. Pode ver diferentes energias na peça e muita transformação. (Informação verbal)¹²⁹

Assim, a conexão de um grupo com uma presença capaz de afetar o público e a sensação de uma experiência a partir do espetáculo foram elementos de fruição do espetáculo, para Ricardo. Outros pesquisadores e artistas estrangeiros apontaram a composição energética no espetáculo¹³⁰, a potência das imagens e da música instaurando espaços poéticos e o caráter de rito de celebração presente na peça. Apontaram ainda o uso da palavra para além do signo como elemento que favorecia a conexão com a obra – o jogo com sua materialidade e sonoridades escondidas. Apesar de lamentarem não entenderem o significado completo do texto.¹³¹

Apresento o depoimento escrito da atriz e pesquisadora húngara Zuza Palenikova, presente na estreia e publicado em rede social.¹³²

¹²⁸ Alguns depoimentos diretos de pesquisadores e artistas sobre o espetáculo durante sua circulação estão no final do capítulo.

¹²⁹ Entrevista em janeiro de 2014.

¹³⁰ Uma vez que Alschitz trabalha com as mudanças de energia como um dos principais elementos da encenação, muitos dos pesquisadores em seu estúdio estavam familiarizados com esse conceito. O capítulo 2 mostra a influência da abordagem pedagógica de Alschitz no experimento.

¹³¹ Realizei, em inglês, alguns poucos trechos do prólogo e do acidente de Frida, bem como o questionamento sobre a beleza.

¹³² Depoimento publicado em <https://www.facebook.com/estelardeteatro - 16-01-2014>.

“... I didn't understand the portuguese words. But the question: what is the Beauty for you? remained in my mind actually during the whole seminar... Because even without words I felt that the Beauty is the main theme. As well as Identity and Love. It is strange because when I look at the photos of Frida, she looks sometimes very beautiful and sometimes very ugly to me. She looks sometimes like the Goddess of Life and sometimes like the Death. And this two things that are seemingly contrasting in european culture are somehow colliding together in the personage of Frida, in her work but also in your

[...] eu não entendi as palavras em português. Mas a pergunta: ‘o que é beleza para você?’ ficou na minha cabeça, na verdade, durante todo o seminário [...] Porque mesmo sem palavras, eu senti que a beleza é o tema principal. Assim como a identidade e amor. É estranho porque quando eu olho para as fotos de Frida, ela parece às vezes muito bonita e, por vezes, muito feia para mim. Ela parece às vezes como a Deusa da Vida e às vezes como a Morte. E essas duas coisas que são aparentemente contrastantes na cultura europeia estão de alguma forma colidindo juntos na personagem de Frida, em seu trabalho, mas também em sua peça. Não é a agradável beleza segura e macia, é a beleza áspera, o carnaval de morte e amor, não embelezado, pura vida ... PURA VIDA. E sim, há duas Fridas diferentes em seu desempenho - a etérea, angélica Sandra e a terra, forte Vivi. Bem, como cada mulher não é apenas uma mulher ...e eu vejo uma imagem de identidade nas constantes mudanças de figurinos. Até que ela termina nua no fim. Nua e envolvida em ouro. [...] Morrer e recriar-se novamente, perder a identidade, mas encontrar existência, perder emprego, mas encontrar a missão. [...] Você não coloca essa loucura muito na ação, mas no texto. E talvez também em todo o conceito da peça como uma música louca e festa dançada, festa com a morte, festa para o divórcio, festa para a vida,VIVA LA VIDA !!

No depoimento da atriz, a questão da identidade, em constante fricção – tanto por duas Fridas, como por processos ligados à morte, renascimento e recriação de si mesmo, foram questões que se comunicaram para além da compreensão do sentido do texto. Destaca a questão específica da identidade feminina dupla “como toda mulher é”. Vestimenta e constituição de uma imagem é um tema fundamental na vida de Frida Kahlo - a roupa como elemento de construção de uma identidade desde a afirmação da cultura mexicana (quando se veste como as nativas de Tehuantepec), à criação de uma imagem de beleza e uma possibilidade de esconder a marca física de doenças e acidentes em seu corpo¹³³. Em nossa obra buscamos que a troca de figurinos assuma também um aspecto lúdico e poético. Para Zuza, a intensa troca de figurino foi notada. A atriz Sandra Lessa, uma das criadoras do figurino da peça, neste processo começa vestida como homem, inspirada em fotos e quadro de Frida de terno; passa a um vestido transparente e diáfano e cheio de espelhos que refletem o público¹³⁴; para então utilizar uma roupa branca inspirada nos corpetes e saias de Frida, seus adereços para a cabeça, como flores e acessórios inspirados nas nativas mexicanas, admiradas por Diego. E terminar nua e envolta em ouro.

performance. It is not the nice soft safe beauty, it is the rough beauty, the carnival of death and love, not embellished pure life...PURA VIDA. And yes, there are two different Fridas in your performance – the ethereal, angelic Sandra and the earthy, strong Vivi. Well, like each woman is not only one woman...And I see an image of identity in the constant costumes changing... until she is completely naked at the end – naked, but envelopped in gold![...] Die and recreate yourself again, lose identity but find existence, lose job but find mission. [...] You didn't put this craziness much in the action, but it was in the text. And maybe also in the whole concept of performance as a crazy music and dancing party, party with death, party for divorce... party for life. VIVA LA VIDA!!”

¹³³ Aos 6 anos Frida teve poliomielite e ficou com uma das pernas mais curtas que outra. E o acidente com o bonde elétrico, aos 18 anos, a obrigou a usar uma cinta na coluna ao longo da vida.

¹³⁴ Fotos no capítulo 3.

A arte como tema, o questionamento sobre a beleza e a afirmação da identidade artística foi um conteúdo destacado pelo depoimento e que despertou a imaginação de Zuza e provoca reflexões sobre ideias que ela associa à missão, ao perigo, à recriação de si, ao renascimento. Ela diz que pensou sobre o questionamento da beleza durante todo o seminário, mostrando como a peça a afetou. Zuza entretanto tece uma crítica ao dizer que a loucura não aparece na ação. Mas, de maneira surpreendente, afirma que ela está no texto: em um texto em que ela não entende o significado das palavras – mas cujas palavras talvez estabeleçam comunicação com o público para além do sentido. E se refere à peça como uma “música louca e festa dançante, festa com a morte, festa para o divórcio “ e uma “celebração da vida”. Assim, destaca o caráter de celebração até com aquilo que normalmente não se festeja – como o divórcio e a morte.

A influência direta de Alschitz na peça

Alschitz fez provocações ao trabalho, especialmente no tocante à busca de menos entropia e um maior fechamento da cena: que fosse uma cena menos voltada para a comunicação direta com o público - e nos sugeria claramente para restringir os momentos em que os atores olham diretamente para a plateia e o caráter narrativo que o elenco imprimia a alguns textos. Sugeria que lidássemos com o material mais com uma forma de “carregar” o próprio grupo, transmitir uma certa energia que agisse primeiramente e de fato sobre os atores, uma cena mais concentrada na transformação interna dos criadores durante a peça. Suas provocações eram especialmente voltadas para a relação com o material recém-criado.

A provocação de Alschitz dialogava com o que Rachmann e a companhia visualizavam como busca nos espetáculos da Estelar de Teatro: a obra artística como um ritual cênico, um processo capaz de mobilizar uma tal quantidade de energia e criar as situações adequadas para que uma transformação dos atores, em cena, pudesse de fato acontecer. Assim, não só a cena final como um rito, mas todas as cenas – mesmo através de diferentes linguagens – como uma prática de reinvenção do elenco, em primeiro lugar.

Dos contatos com Alschitz, ganhamos a possibilidade de aprofundarmos a compreensão do material que tínhamos em mãos. Uma das principais possibilidades da estreia em Berlim foi a existência de condições adequadas para que o elenco, de forma mais concentrada, pudesse, após a estreia recente da peça, continuar aprofundando suas pesquisas voltadas para amadurecer as propostas apontadas e as provocações recebidas. Sob a orientação de Rachmann, agora na sala de ensaio, buscávamos o estranhamento daquele material que nos

parecia tão familiar, percebendo novos sentidos no texto e conexões ainda não exploradas entre os fragmentos.

Nos experimentos de ensaio, notei que esta transformação da postura do elenco se revelou de maneira mais clara nas cenas finais. Como se tivéssemos instituído um certo mundo, a partir de uma relação mais correta com o material, com um fechamento maior da narrativa que parecia sim até então bastante comprometida com a necessidade de ser compreendida pelo público¹³⁵. Começamos a usar os textos, as imagens e as músicas mais diretamente como material de provocação do elenco, na afetação dos performers, na intensificação do caráter lúdico do uso dos signos. Um processo sendo feito não só voltado para a comunicação com o público, mas para a transmissão também de informação e energia dentro do palco para os parceiros, na criação de atmosferas mais concentradas e potencialmente capazes de nos afetar – intensificando o jogo com os elementos.

Além das provocações diretas do diretor ao trabalho da Estelar de Teatro, a participação de toda a companhia no intensivo seminário, teórico e prático, possibilitou um maior diálogo de todos os integrantes com a abordagem pedagógica proposta pelo diretor ucraniano: a cena, mesmo diante do público, como exercício e experiência.

Como autora, percebi que um aumento da invocação final, na dimensão do texto, fazendo a conexão com a possibilidade de evocarmos Frida como um mito contemporâneo e latino, prepararia melhor a experiência performática final.¹³⁶

A partir destas provocações, a performance final também recebeu novos impulsos: Sandra acendeu uma vela vermelha e criou, com a ajuda de Rachmann, um altar pequeno para si, também coberto com tecido vermelho, elementos significativos para ela, em primeiro lugar e que a provocavam, no sentido de preparem-na para a uma entrega maior à sua ação. O desnudamento agora acontecia no palco depois que ela se relacionava ritualmente com esses elementos.¹³⁷ O trabalho realizado pela companhia na Alemanha – envolvendo texto e cena - foi fundamental para que configurássemos a performance final como um rito.

A experiência em Berlim, possibilitando condições corretas para um intenso e concentrado trabalho com um elenco **depois** de uma estreia, foi ainda fundamental para percebermos o

¹³⁵ Reflito que talvez o fato de estarmos em nossa estreia com um público, em sua maioria, que não entendia português, intensificava essa ânsia um tanto irracional de nos fazermos compreendidos através de palavras, aumentando a frequência com que os atores se dirigiam à plateia.

¹³⁶ No capítulo 3, separei o trecho final do texto, a oração, em duas partes, sinalizando que ela só foi completada depois da estreia.

¹³⁷ Até as transformações no texto e intensificação de seu caráter ritual, este experimento não parecia acontecer de maneira satisfatória. Para parte do grupo, parecia ainda sem diálogo adequado com o material anterior.

material como um todo e não a partir de fragmentos criados separadamente. Como a energia e o impulso que nasciam no prólogo, por exemplo, se desenvolviam durante a peça e explodiam na cena final. Uma vez que normalmente depois do longo período de trabalho que antecede uma estreia o mais comum é um “afrouxamento” dos encontros criativos, no caso de Frida Kahlo- Calor e Frio, o inverno berlinense, o seminário prático e teórico, as provocações dos pesquisadores que nos assistiram e nossa própria disponibilidade forneceram as condições para uma transformação na relação com material.

4.1.2 - O calor - a intervenção urbana como experiência de diálogo com o mito

A peça, já um material amadurecido em relação ao que saiu do Brasil, foi levada ao sul do México. Desta vez, teríamos três principais provocadores do espetáculo: os artistas mexicanos, a paisagem do país¹³⁸ e as próprias ações artísticas.

Uma das principais estratégias de intercâmbio com os mexicanos foi um workshop em que propúnhamos a experimentação e discussão da pesquisa de linguagem da Estelar de Teatro na Escola Superior de Artes de Yucatán, para um grupo de alunos e professores. E a experiências artísticas direta deles com nosso material, em afinidade com a ideia da peça como um exercício aberto: na segunda apresentação no país chamamos artistas e estudantes mexicanos que participaram do workshop para entrarem na “cena da beleza”.

Para nós, essa cena era, naquele momento, um dos focos de nossa atenção. A dificuldade maior com o português na Europa não possibilitava condições corretas para realmente verificarmos sua potência com o público. Queríamos saber se nossa mudança brusca de linguagem - da ficção para a irrupção dos depoimentos dos artistas sobre a beleza, num procedimento de intertextualidade - era uma composição energética capaz de ativar poeticamente a plateia.

Nesta apresentação na ESAY, um grupo de 12 estudantes que havia participado de nosso workshop saiu da plateia e entrou na cena. Havíamos combinado que a atmosfera seria a de um cabaret e realizado um trabalho com a palavra a partir da própria pesquisa da companhia durante o workshop. A intenção era uma experiência investigativa diante do público: músicos e atores criando uma atmosfera em que cada um deveria entender – sem acordo prévio – qual era o seu momento e um melhor diálogo entre diferentes ideias de beleza, escolhidas pelos participantes a partir de suas principais referências estéticas. Os textos deveriam ser de autores, dramaturgos, artistas. Na escolha de cada citação, o intérprete mostrava a sua

¹³⁸ No sentido atribuído por Berque, exposto no início do capítulo.

personalidade artística e estabelecia diálogo com o pensador, criando uma teia de intertextualidades. O fato de existirem duas línguas – o português e o espanhol – aumentou ainda mais a necessidade de escuta, a polifonia e a fricção da alteridade que o experimento possibilitava. A experiência gerou uma cena de profunda atenção e tensão artística, em que público, professores da escola e estudantes participantes acompanhavam cada novo impulso com grande interesse.

Após este experimento, o jogo da cena se tornou mais claro entre o próprio elenco da Estelar de Teatro – atores e músicos. E tomamos a decisão de que esta ideia de provocação de um cabaret, com a leveza e a sensualidade que o caracterizam, permaneceria conosco como a busca de atmosfera a ser construída na cena da beleza, a partir de então.

A intervenção urbana Frida! nas ruas de uma cidade colonial mexicana.

Entre as experiências do projeto, uma intervenção urbana realizada nas ruas de Mérida, dirigida por Marcos Bulhões e Marcelo Denny, envolvendo os atores da Estelar de Teatro e os alunos da ESAY participantes de oficinas coordenadas pelos professores da USP, ampliaram o horizonte de ações de nossa investigação.

Máscaras e pinturas dialogavam com o rito, atuando sobre a imaginação de atores e público. Cada ator-performer pintado recebeu uma cor principal: Ismar vermelho (fig.38), Sandra azul (fig.39), eu laranja (Figura 40). Anderson Negreiro – o único dos atores que usava máscara na peça, permaneceu mascarado, mas com uma saia criada por Denny e peito nu (fig 41). Os músicos também usavam máscaras. Cabe destacar que o diretor Ismar Rachmann, que passava boa parte da peça como Eisenstein, realizaria o experimento em diálogo mais estreito com sua presença do fim do espetáculo “Artaud-Dionísio-Eisenstein-Ismar & sua flor”. A participação de Ismar nos experimentos performáticos da companhia, buscando também se provocar, merece menção: dentro de uma companhia, um diretor, ator e performer, vivenciando as mesmas provocações que o elenco. Neste caso, a direção de Bulhões do experimento *Frida!* foi fundamental para a verticalização da experiência de Rachmann, na posição de performer.



Figura 38 – Ismar Rachmann na intervenção urbana Frida! (fotografo: Marcelo Denny)¹³⁹



Figura 39 – Sandra Lessa na intervenção urbana Frida!

Era um novo experimento com o material. Signos como as sobrancelhas de Frida ou as flores no cabelo que optávamos por abrir mão na encenação, foram escolhidas pelo trabalho de visagismo de Denny para a intervenção (fig.40). A Frida que eu fazia, criada para a intervenção, tinha um impacto visual mais direto que na peça e foi uma das camadas do experimento:

¹³⁹ Todas as fotos apresentadas desta intervenção urbana mexicana são de Marcelo Denny.



Figura 40 – Viviane Dias na intervenção urbana Frida!

Objetos com forte carga semântica, máscaras de caveira, fogo, conchas sonoras também foram usados na intensificação da experiência proposta pela intervenção, como mostram as figuras 41,42 e 43. Observamos uma intensificação da presença dos performers a partir destas propostas.



Figura 41 – Anderson Negreiro na intervenção urbana Frida!



Figura 42 – Coro da intervenção urbana Frida!



Figura 43 – Intervenção urbana Frida!

Além da intensidade mítico- imagética de máscaras e maquiagens criadas por Marcelo Denny, e da forte presença da música brasileira proposta pela Estelar de Teatro (samba e maracatu, especialmente), experimentamos, sob a direção de Bulhões, a criação de procedimentos de ação ritual na rua – giros coletivos, rodas de dança e canto (fig. 44), a criação de silêncios súbitos, diferenças de ritmos – caminhadas lentas, seguidas de corridas.

O coro de Fridas, criado por Bulhões e Denny a partir de seu trabalho nas oficinas com os alunos e atores mexicanos na ESAY, mascarado e os portadores das tochas, eram ainda forte elemento da intensificação da atmosfera ritualística, conforme figuras 44.



Figura 44 – Coro – Intervenção urbana Frida!

O diálogo estético com a cidade colonial de Mérida, a partir de jogos com portões de madeira da catedral ou corrida nos corredores estreitos das ruas também foram utilizados na experiência (figuras 45-46). Os diretores escolheram o trecho a ser percorrido e deixaram livre a inspiração do ator-performer para escolher maneiras de experimentar seu corpo em relação à cidade.

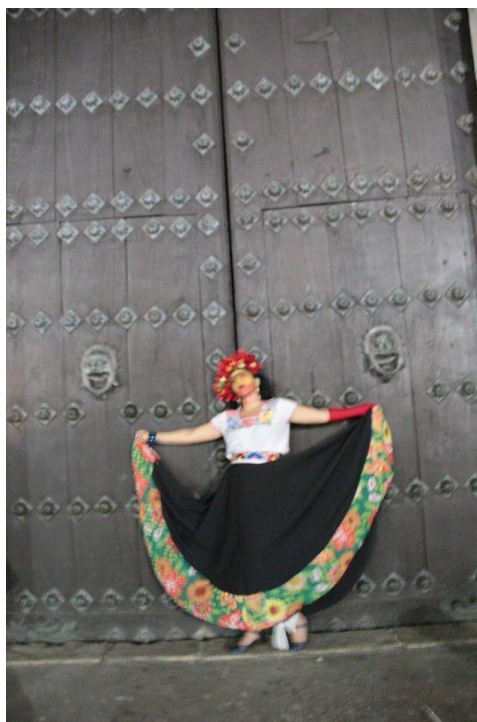


Figura 45 – Intervenção urbana Frida!



Figura 46 – Intervenção urbana Frida!

Porém um dos elementos mais surpreendentes da experiência de intervenção urbana, vivida durante três horas, foi o potencial da palavra – em português e lírica – na rua. Escolhemos livremente, seguindo orientação de Bulhões, alguns textos poéticos escolhidos do texto Frida Kahlo- Calor e Frio. Os atores se utilizavam de trechos do texto, (figs 47-48) brincando com a sonoridade das palavras e buscando a fala encantatória, melódica – o público recebia trechos das falas como presentes e se aproximava para recebê-los. A poesia do texto e nossos exercícios prévios realizados durante todo o processo nos davam material e recursos para a exploração da fala na rua, não só a partir de seu sentido, mas de suas potencialidades sonoras, para além da articulação cotidiana..



Figura 47 – Intervenção urbana Frida!



Figura 48 – Intervenção urbana Frida!

Algumas falas mudavam a direção da intervenção, acendendo coro, e causando forte impacto no público que aplaudia, se manifestava através de sons e palavras, se divertia (fig.48) configurando o experimento como uma celebração artística nas ruas.



Figura 48 – Intervenção urbana Frida!

Desta forma, percebemos o potencial desse texto na rua não apenas afetando o público, como também afetando os próprios atores e músicos participantes da intervenção urbana.

Na experiência, máscaras provocadoras de uma experiência de identidade diversa da cotidiana estavam presentes, bem como símbolos com seu potencial de ativar a consciência para mais de um universo de referências. Assim, o fogo, as conchas sonoras, as imagens de caveira eram tanto elementos concretos da poética da cena como portadores de alto valor simbólico, afetando tanto a percepção do público como dos envolvidos no processo. Não havia nenhuma pretensão de interpretação.

No tocante a objetos e ações ritualísticas, eles existem também dentro da peça, em sala, Frida Kahlo- Calor e Frio¹⁴⁰: as conchas, as danças e giros, a execução mascarada de maracatu e o samba de terreiro por parte dos músicos. Na obra de sala, estimulam a criação de uma atmosfera de rito cênico. Na obra de rua, os procedimentos podem estabelecer diálogos com a ideia de uma prática performática de diálogo com o mito, via ações rituais¹⁴¹, transformando performers e a cidade pelo estranhamento de lugares marcados pelo cotidiano dos olhares dos moradores.

Entre os resultados da pesquisa, destacam-se ainda a criação de uma vídeo-performance disponibilizada na internet, *Delirium Frida*, dirigida por Marcelo Denny e Marcos Bulhões.¹⁷ Na gravação de suas cenas, o elenco percorreu diferentes paisagens mexicanas – se experimentando em sítios arqueológicos (fig. 49) e cenotes. O projeto também gerou um documentário sobre suas ações.¹⁴²



Figura 49 - Gravação da vídeo performance *Delirium Frida*, como parte do processo de pesquisa

¹⁴⁰ Na cena final da peça, por exemplo, a colocação de máscaras por parte dos músicos é parte importante da cena.

¹⁴¹ Conforme capítulo 3.

¹⁴² Ela foi distribuído para escolas, universidades, escolas de teatro, bibliotecas e centros culturais e também disponibilizado livremente na internet Frida Kahlo- Calor e Frio (na via do paradoxo e em busca do mito https://www.youtube.com/watch?v=G17oGlshQ0U&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DG17oGlshQ0U&has_verified=1)

O conjunto de práticas de pesquisa nos permite detectar como as ideias geradoras da investigação e a carga mítica do material possibilitaram a realização de uma série de experimentos artísticos diversos, nos revelando o mito como um aliado, parceiro na provocação de processos cênicos e performáticos.

4.2 – A circulação como prática de desterritorialização

Destaco aqui outras experiências – no âmbito da circulação do trabalho – que possibilitaram a continuidade da pesquisa pela companhia, especialmente por oferecer provocações quanto aos espaços. Finalmente, apresento e analiso ainda depoimentos de componentes do núcleo artístico da Estelar de Teatro sobre estas experiências e do público que nos assistiu em diferentes condições e territórios.

A casa Azul de Frida

Como experiência marcante de circulação do experimento, destaco ainda que apresentamos Frida Kahlo – Calor e Frio na própria casa que foi da pintora, convertida no Museo Frida Kahlo, na Cidade do México.

A possibilidade de realizarmos aquilo que já compreendíamos como um rito artístico na Casa que foi de Frida teve um forte impacto sobre o elenco e sobre o experimento. Num quintal que foi da própria artista, o diretor Ismar Rachmann reposicionou as cenas e colocou os atores em relação com objetos da cultura pré-colombiana – estátuas e mesmo uma pirâmide reduzida e árvores – que compõe o museu. A ação não se limitou às apresentações, mas compreendeu ensaios na casa (fig. 50) e pesquisa de acervo do museu.



Figura 50 – Ensaio de Frida Kahlo – Calor e Frio no Museu Frida Kahlo, na Cidade do México – fevereiro de 2014 (arquivo pessoal).

Assim, Rachmann e nós do elenco buscávamos novas molduras para a cena no ambiente carregado de sugestões, procedimento de nossa pesquisa da peça como exercício. Deslocamos a localização espacial das cenas e experimentamos diversos jogos com o espaço na ativação da imaginação do público (fig. 51), diferenciando - no jardim cheio de estátuas indígenas - as cenas que acontecem no plano artístico-mítico (junto com as estátuas) e as cenas que acontecem no tempo presente (mais perto do público) (fig. 52)



Figura 51 – Frida Kahlo – Calor e Frio no Museo Frida Khalo.¹⁴³



Figura 52 - Frida Kahlo – Calor e Frio no Museu Frida Kahlo, na Cidade do México.

Na Casa de Frida tivemos a participação do ator Felipe Perez, professor da Universidad del Valle, na Colômbia, intervindo no experimento (fig. 53). Ele participava a partir da cena da festa do divórcio de Frida, narrando parte dos comentários em espanhol. A sua participação levou o diretor Ismar Rachmann a propor uma cena mais “dançada”, e ampliar o jogo entre as diversas camadas da narração – os atores dançarinos, os músicos e o casal Frida e Diego - um

¹⁴³ Todas as fotos de Frida Kahlo – Calor e Frio no Museu Frida Kahlo são de Jesus David Valencia.

caráter que permaneceu na cena após a volta ao Brasil. A imagem (fig 54) mostra esta cena, bem como a presença da iluminadora, Carolina Pinzan, entre os músicos na festa, reforçando o caráter aberto, o jogo e a flexibilidade do experimento.



Figura 53 – Frida Kahlo – Calor e Frio no Museu Frida Kahlo



Figura 54 – Frida Kahlo Calor e Frio na Cidade do México, no Museu Frida Kahlo

Um privilégio da polifonia, com cenas simultâneas, sempre foi um dos objetivos da encenação, porém a casa de Frida nos ajudou a situarmos melhor no espaço estas cenas. Essas descobertas espaciais foram levadas aos palcos em que posteriormente apresentamos a peça, a partir de divisões no cenário e iluminação. As palavras de Rachmann explicitam como a experiência afetou o elenco:

A beleza, tão falada por nós durante o espetáculo, estava ali agora em devir conosco e com aquela casa. Já não existia separação! [...]. Seria a hora de sabermos se iríamos ser devorados pelo público, ou se havíamos devorado o mito de modo apropriado para que o banquete fosse de beleza, emoção e arte. Jurij Alschitz, os colegas da Mexican Master Programme¹⁴⁴ e os diretores do Museu estavam na plateia. Foram testemunhas do que se sucedeu: um grupo brasileiro que existe desde 2006, pesquisando então por 13 meses a Pintora mexicana Frida Kahlo sem absolutamente nenhum apoio financeiro, recebe, segurando as lágrimas, os aplausos intermináveis de um público eufórico. Uma senhora pede a palavra, agradece muito emocionada em nome do Museu e nos presenteia com um Livro enorme sobre Frida, que guardamos até hoje como pérola da companhia. Nos dá também uma carta de recomendação por parte do Museu Frida Kahlo¹⁴⁵, a famosa Casa Azul de Frida, que recebe milhares de visitantes todo o ano. (informação pessoal)¹⁴⁶

Rachmann destaca a presença de Alschitz na plateia mexicana, acompanhando o trabalho em um segundo país. Alschitz nos deu um retorno bastante positivo então. Em cerca de um mês

¹⁴⁴ Informações sobre o Mexican Master Programme, que vivenciei com Rachmann em paralelo à esta investigação encontram-se na introdução.

¹⁴⁵ A companhia recebeu na ocasião uma carta de recomendação do espetáculo assinada pelo Museu Frida Kahlo.

¹⁴⁶ Email recebido de Rachmann em resposta à pergunta se a viagem o marcou como artista e como isso se deu, em 11 de junho de 2015.

entre o trabalho que viu em Berlim e o que assistia, na Cidade do México, percebeu um desenvolvimento do processo e performers mais apropriados do material. Destacou, desta vez, especialmente a potência das gestualidades não cotidianas, estranhas, que apareciam durante o jogo com o material, especialmente no diálogo indireto, através do copo, entre Frida e Diego¹⁴⁷. Também destacou o trabalho com a materialidade da palavra na cena do testamento de Frida Kahlo. Sobre as maneiras como o experimento, em Berlim e no México, afetaram o elenco, destaco outro trecho do depoimento de Rachmann sobre as vivências:

Eu me sentia desafiado, provocado e motivado a ir além dos meus limites visíveis, já que tinha artistas de várias culturas me atravessando criativamente, ao mesmo tempo em que me sentia “obrigado” pelos meus colegas estelares a me reinventar a cada encontro, em espécies de charadas constantes como as da esfinge: Decifra-me ou te devoro! As apresentações em Berlim foram de extremo valor para nós. E bem complexas também, já que fizemos em português para um público de diversas nacionalidades e sem iluminação. Estava para mim em um templo sagrado do teatro, magnetizado pela energia de um dos mestres da cena contemporânea, Jurij Alschitz, que nos deu, juntamente com seus colegas, um retorno a respeito do nosso trabalho, que mudaria sensivelmente a nossa relação com alguns aspectos da peça, trazendo um olhar maduro para um trabalho recém-nascido, e que obviamente precisava de ajustes. O retorno do eclético público estrangeiro nos surpreendeu! Alguns mexicanos se emocionaram ao verem a sua Frida representada no Velho continente, e tivemos muitos retornos que me trouxeram uma certeza: as linhas de energia funcionam! Pessoas que não entendem o texto falado puderam ter compreensões profundas acerca do universo proposto! Atravessados pela Alemanha e por Alschitz, cruzamos o Atlântico melhor preparados para a estreia oficial de Frida Kahlo – *Calor e Frio* em terras mexicanas.[...] A Estelar foi rumo às Pirâmides, aos Cenotes e ao Mar do Caribe, revivendo a magia de um país já cultuado por criadores como Artaud, Maiakovsky, Trotsky, Tina Modoti além do próprio Eisenstein. Como se ficção e realidade se interpenstrassem, vivíamos aquilo que pesquisávamos, em nosso próprio tempo. (informação pessoal)¹⁴⁸

O depoimento de Ismar Rachmann mostra o forte laço que as experiências de viagens criaram com a obra, bem como em que medidas impulsionaram a direção e a obra a se reinventarem. *Frida Kahlo - Calor e Frio* sempre esteve inserida no âmbito da pesquisa dentro de uma companhia de investigação e criação continuada e, neste sentido, as experiências de circulação no início da trajetória de encontro com o público propiciaram um forte envolvimento do elenco com o trabalho, e intensificaram a própria recriação da identidade da companhia. Se este processo já acontece, em ampla medida, em cada processo criativo de um elenco continuado, as potentes fricções dos encontros artísticos em Berlim e no México e o caráter ritualístico e-ou simbólico de muitas das ações – como intervenção urbana e a alta carga de significações de um espetáculo brasileiro sobre Frida convidado para se apresentar

¹⁴⁷ Realizado por mim e o ator Anderson Negreiro.

¹⁴⁸ Email recebido em 28-6-2015, em resposta à pergunta se a viagem o marcou como artista e de que forma.

na casa que foi da pintora (convertida em museu) – proporcionaram condições de intensificação de uma experiência.

O músico Rodrigo Kohle revela em que medidas o processo o afetou como integrante de uma companhia teatral.

A beleza para mim se tornou também - e de fato - uma espécie de genialidade.¹⁴⁹ Como músico, quando entrei na companhia Estelar de Teatro, em 2012, já me surpreendi com o universo de relações e de aberturas existenciais que um processo criativo em teatro pode proporcionar. [...] Agora, tudo era Frida, alimento e material e impossível descrever em que medidas a experiência no México, pirâmides, Mariachis, comidas, atmosferas de espaços e dos sítios arqueológicos e a casa onde viveu a pintora mexicana Frida Kahlo, me afetaram. Era cada vez mais universo Frida em mim, não a mexicana, mas o da nossa obra, a de brasileiros buscando no ar que respiravam um diálogo com a pintora. Foi no México que comecei a entender, de forma mais clara, a ideia da companhia de devoração de referências e composição - também na música. Antes era um músico que fazia teatro. Mas depois de todas as intervenções artísticas que realizamos em Berlim – Alemanha, México e também na Itália¹⁵⁰, envolvendo experiências variadas pude vivenciar uma criação ininterrupta e a formação não só de uma obra, mas de mim mesmo. Com certeza não apenas fui afetado pelo país e sua cultura, no México, como transformado em um constante pesquisador e observador de todas as possíveis belezas que nos cercam. Um novo artista, cênico, híbrido e mais rico. (informação pessoal)

Rodrigo Kohle se refere a um processo de constituição de uma obra na mesma medida que a constituição de um artista pesquisador. Os caminhos de construção criativa engendram um processo e o marcam. A atividade criativa, não restrita à sala de ensaio, mas que atravessa fronteiras e escorre para várias relações, é presente também nos momentos de circulação com o trabalho.

O ator Anderson Negreiro, assim sintetiza todo o processo, evidenciando seus fortes laços com o experimento criativo, dos ensaios abertos à viagem:

Os atravessamentos foram múltiplos. Por falar em ser atravessado (afetado), quero dizer algo sobre uma cena de nosso espetáculo. Há em nossa obra uma cena sobre a beleza. Nesta cena cria-se a possibilidade do público e os atores dizerem o que pensam sobre a beleza. Eu digo um texto/poema de Viviane Dias, porque acho que ele diz, em poucas palavras, o que penso sobre a beleza: “A beleza para mim está em se ABRIR para ser ATRAVERSADO pelas coisas seres do mundo”. Em Berlim comecei a entender de fato o significa se abrir para ser atravessado pelas coisas, seres do mundo. [...] Na cidade do México, eu estava vendo as mesmas pessoas retratadas por

¹⁴⁹ Citação de Oscar Wilde que nos utilizamos na dramaturgia do texto, conforme capítulo 3.

¹⁵⁰ Email recebido em 30 de junho 2015, em resposta à pergunta se a viagem o marcou como artista e de que forma. (Após a circulação do trabalho também pela Itália).

Diego Rivera em seus murais na minha frente. Foi como se o tempo não tivesse passado para muitas delas. Então em uma ação conjunta com os professores doutores da USP Bulhões e Marcelo Denny, fizemos uma intervenção urbana/cortejo pelas ruas de Mérida. Naquele dia quando escutei o som do Maracatu algo mágico se abriu novamente. Me sentia como se estivesse voando pelas ruas da cidade, estava sambando como nunca. Não queria parar, uma multidão nos seguia para bailar e escutar o som que fazíamos reverberar nas catedrais, nos bares lotados, nas casas e no museu de arte contemporânea por onde cruzamos para retornar a praça de onde saímos. (Informação pessoal)¹⁵¹

Anderson explicita como as experiências o marcaram, tanto do ponto de vista humano, como na intensificação de sua presença (*me sentia como se estivesse voando pelas ruas da cidade*). O ser “atravessado” aqui pode se referir também a uma abertura à alteridade, que possibilita a reinvenção do artista, em pleno diálogo com os objetivos da autora ao propor as viagens como metodologia de pesquisa e desenvolvimento do processo.¹⁵²

Nossa experiência com o México aprofundou as relações da obra com elementos culturais do país, para além de clichés, como reflete o depoimento da atriz mexicana Ana Karen Orozco Condes:

A mim ocorreu que o espetáculo pode ser visto de duas maneiras. Uma delas, homenagem à Frida e à cultura que a rodeia. Quando vi o espetáculo me dei conta que é um tema bem complicado de se abordar. Porque falar de Frida é falar de muita coisa que se passa no México: é falar da história, da tradição, da comida, dos músicos, dos mortos, é falar de muitas coisas...e o que me parece muito acertado é que não há pretensão de se fazer um espetáculo o mais mexicano possível: o abordam do ponto de vista de uma outra cultura. E o que me parece mais forte é que no final conseguem fazer uma mescla de culturas e o fazem de um modo mais interessante - não um tratado antropológico - mas algo que se torna artístico. E há um discurso e um ponto de vista do que estão falando. E vemos, como mexicanos, um ponto de vista diferente do que já conhecemos. Não é olhar ou repetir o que já sabemos de Frida, mas algo diferente, algo novo. (informação verbal)¹⁵³

Destaco neste depoimento a opinião de que o trabalho não tenta descrever um México, mas realizar um encontro com as provocações do país a partir de um olhar brasileiro, receptível e permeável à complexidade do muito que envolve “falar de Frida “ e capaz de encetar um diálogo de alteridade, tanto mais real quanto mais permeável pela paisagem do país.

A complexa relação com a morte, presente na cultura mexicana, foi um dos temas destacados pela atriz Melissa Calderón diante da peça:

¹⁵¹ Email recebido 31-07-2015 em resposta à pergunta se a viagem o marcou como artista e de que forma.

¹⁵² Apontamos ainda a pesquisa de novos objetos de cena, figurinos e mesmo instrumentos sonoros possibilitada pela viagem.

¹⁵³ Entrevista concedida em junho de 2015, no FLIPT, na Itália.

A mim me encantou a maneira como abordaram a morte porque em nossa país a vemos de uma maneira bastante diferente: a vemos com humor, sarcasmo...e isso que esteve tão presente e em jogo o tempo todo na obra porque creio que não é uma ilustração, mas uma real compreensão do que acontece em México e em sua relação com a morte e como isso se dá em Frida e sua relação com a morte em sua obra. (informação verbal)¹⁵⁴

A ideia de uma compreensão do que acontece no México, indo além de um olhar que registra qualquer tipo de “exotismo” pode ser associada ao processo cuidadoso de pesquisa bibliográfica e referências, bem como ao contato continuado com o país tanto da dramaturga e do diretor¹⁵⁵ quanto a experiência de todo o elenco, nesta viagem. Mas reflito que abordar o tema a partir da ideia de mito também é elemento que permite uma compreensão mais profunda de uma realidade.

A efervescência histórica e cultural do México no início do século XX e suas complexas relações com a arte estrangeira – devorando e inspirando a Europa - tema transversal da obra, é ressaltado pelo ator Alessandro Zavaletta:

O que vejo na história de Frida é que fala muito de como somos os mexicanos e suas relações com os estrangeiros e todo o movimento cultural desta época que era muito dinâmica e ver isso representado por brasileiros é incrível. Afinal de contas, a cultura sempre vai nos levar a isso: a compartilhar e a romper fronteiras...A necessidade de se por em jogo todas estas coisas que nos conectam, a dor, a música, o dançar, a morte. E para mim foi uma experiência bonita. (Informação verbal)¹⁵⁶

Zavaletta destaca ainda a possibilidade dos temas constelados a partir do diálogo com o mito, na obra, nos conectarem para além de diferenças culturais.

A partir da análise do experimento de circulação do trabalho, concluo que ele possibilitou um conhecimento existencial ao elenco, a tal *ordem de fatores encarnada em um corpo vivo* a que se refere Zumthor, afetando por sua vez a criação na proposição de diálogos múltiplos com o tema Frida Kahlo e tudo aquilo que ele constela - inclusive com a questão do que significa ser artista na contemporaneidade. Menos do que possibilitar respostas objetivas, a experiência artística criou um material de forma aberta, inconcluso e fragmentário, mais provocativo de outras operações poéticas do que fechado em suas próprias respostas, em coerência com as plataformas éticas e estéticas da pesquisa.

¹⁵⁴ Entrevista concedida em junho de 2015, no FLIPT, na Itália.

¹⁵⁵ Conforme introdução, ambos tiveram intenso contato com o país, entre 2012 e 2014.

¹⁵⁶ Entrevista concedida em junho de 2015, no FLIPT, na Itália.

-

Como ações fomentadas e desdobramentos a partir da experiência da viagem na prática da companhia, seguem outros dois experimentos de rua. O primeiro, ocorrido em dezembro de 2014 no Largo do Arouche, em São Paulo; e o segundo, em Fara in Sabina, na Itália. Ambos, nos possibilitaram pensar na ação performativa nas ruas como legado da investigação, em termos de prática de ação cultural e treinamento dos performers da Estelar de Teatro.

A intervenção urbana como exercício artístico

Em São Paulo, no fim de 2014 e a partir de um convite do TUSP e do Museu da Diversidade, a Estelar de Teatro realizou um cortejo que criou uma ação artística no Largo do Arouche – defumando uma árvore centenária do local (figs. 55-56), e se relacionou com o público a partir da palavra poética, da dança e de imagens da peça no espaço público (figs 57-60). O cortejo seguiu até o Museu da Diversidade (figs. 61-62), que fica dentro do Metrô República, onde realizaríamos fragmentos da peça. Autora e direção fizeram um roteiro de texto e ações.



Figura 55 – Intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche. (Foto: Élcio Silva)¹⁵⁷

¹⁵⁷ Todas as fotos desta intervenção e fragmentos da peça no Museu da Diversidade são do fotógrafo Élcio Silva.



Figura 56 - Intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche



Figura 57– Intervenção no Largo do Arouche



Figura 58 – Intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche



Figura 59 – Intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche



Figura 60 – Intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche



Figura 61 – Cortejo até o Metrô República, na intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche



Figura 62 - Cortejo até o Metrô República, na intervenção urbana da Estelar de Teatro no Largo do Arouche

Criamos ações para convite do público a descer também as escadas rolantes: na entrada do Metrô que dá para o Largo do Arouche, atrás do vidro, resgatamos uma cena não verbal usada na segunda abertura de processo e descartada na composição final que agora encontrava de novo o espaço propício para existir (fig 63).

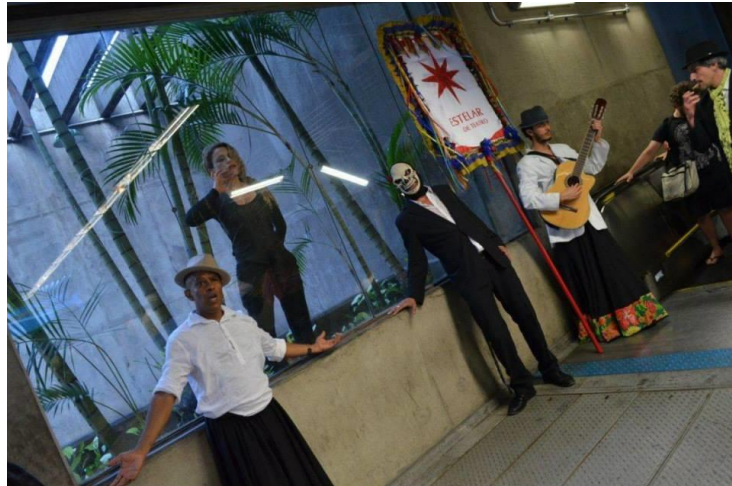


Figura 63 – Fragmento de Frida Kahlo- Calor e Frio na entrada do Metrô República

O próximo passo no roteiro foi o convite do Sacerdote Caveira à descida das escadas rolantes em procissão, (figs. 64-65): no texto, a morte seduzia o público a entrar no útero da Terra, para presenciar uma aventura feminina.



Figura 64 – Cortejo de Frida Kahlo – Calor e Frio no Metrô República



Figura 65 – Cortejo de Frida Kahlo – Calor e Frio, no Metrô República

Uma vez no Museu da Diversidade, realizávamos fragmentos da peça. Fizemos quatro experiências neste sentido e nos impressionou como em todas elas o público nos seguia desde a rua e lotava o reduzido espaço do Museu da Diversidade, se acomodando como podia no chão e lá permanecia até o fim da peça (Fig 66). Os fragmentos realizados em diversos locais do Museu, tornando impossível espacialmente ao público ver todas as cenas – mas sim

observar algumas delas (fig. 67), ouvir sem ver outras, dialogava com o espetáculo que não se pretendia uma narrativa linear, mas aos saltos, como num sonho.



Figura 66 – Fragmentos de Frida Kahlo - Calor e Frio no Museu da Diversidade



Figura 67 – Fragmentos de Frida Kahlo – Calor e Frio no Museu da Diversidade

Em nossa dramaturgia da peça, agora friccionada por um novo espaço, a cena de separação de Diego e Frida, um exercício diante do público¹⁵⁸, era feita no saguão do Metrô, próximo à catraca, promovendo deslocamentos da plateia. A cena seguinte, a festa do divórcio de Frida e Diego era feita também perto da catraca (figs. 68-69), podendo atingir um novo público, saído recentemente dos trens.

¹⁵⁸ O exercício do diálogo sem palavras através do copo, narrado no capítulo 3.



Figura 68 – Fragmentos de Frida Kahlo – Calor e Frio no Metrô República



Figura 69 – Fragmentos de Frida Kahlo – Calor e Frio no Metrô República

Na sequência, Frida 1 corria segurando as mãos de Diego para dentro do Museu novamente. Os atores e músicos e público os seguiam. Dentro do museu aconteciam as cenas finais. Nos surpreendeu a concentração com que o público nos acompanhava e depois, pelo caráter aberto do espaço, nos buscava para dialogar, ou escrevia comentários nas redes sobre a experiência.¹⁵⁹ A ação também foi mais uma provocação ao sistema de percepção espacial dos atores – provocando a desterritorialização, a necessidade de resposta às mudanças, o estranhamento da cena em diferentes espaços, buscando manter o elenco aceso e desperto.

¹⁵⁹ Destaco aqui um depoimento livremente publicado em rede social sobre a experiência de uma pessoa do público: “Fragmentos de Frida Kahlo - Calor e Frio, da Estelar de Teatro no Museu da Diversidade - Metrô República em SP! Saudações a tod@s que re-constroem as narrativas da vida da Friducha expressando suas quebras, irreverências, desobediência, autenticidade e libertação. Siempre revolucionária, nunca muerta, nunca inútil!” (Paulinha Cervelin Grassi – postado em rede 8-12-2014.)

Pessoas em situação de rua intervinham nas falas, provocando improvisações entre elenco e público e um estado de atenção concentrado e de celebração cênica.

Frida nas ruas de uma vila medieval, na Itália

As experiências de rua tiveram tamanho impacto sobre a companhia, que também foram experimentadas no FLIPT, Festival Laboratório Intercultural de Práticas Teatrais, na Itália, em Fara in Sabina. Era uma forma de praticarmos as cenas e procedimentos do espetáculo nas ruas medievais da vila de 200 habitantes, como exercício de descoberta de outras possibilidades poéticas, deixando sempre fresco a relação do elenco com a obra e sua pesquisa, ainda que um ano e meio após a estreia em Berlim e boa circulação em São Paulo (fig. 70). O procedimento resultou ainda na criação de uma relação com o público da vila, que compareceu ao nosso espetáculo dias depois, junto com pesquisadores teatrais e artistas vindos de Roma. E nos convidou a repetir o procedimento, no dia do fechamento do festival, bem como entrar, em alguns casos, em suas casas (fig. 71).



Figura 70 – Intervenção urbana da Estelar de Teatro, em Fara in Sabina, na Itália



Figura 71 – Intervenção urbana da Estelar de Teatro, em Fara in Sabina, na Itália

Destaco ainda que circulação da peça *Frida Kahlo – Calor e Frio* no FLIPT – Festival Laboratório Intercultural de Práticas Teatrais, organizado pelo Teatro Potlach, teve um caráter simbólico para a companhia e fechou um ciclo: se em 2008, sete anos antes, a Estelar de Teatro se alimentou de uma série de referências e treinamentos deste teatro, numa residência artística importante para a criação de sua própria poética,¹⁶⁰ em 2015 devolvemos, a partir de nossa criação artística, muitos dos impulsos digeridos da experiência. Realizamos apresentações e demonstrações de trabalho sobre a pesquisa da companhia. Cabe ressaltar que *Frida Kahlo- Calor e Frio* foi o primeiro trabalho autoral brasileiro a participar deste festival.

--

As intervenções urbanas reforçaram o caráter de exercício constante e abertura para novas composições do material de pesquisa, e sua possibilidade de se configurar em diferentes obras, de acordo com as condições, espaços, provocações da direção. As diversas experiências de circulação do trabalho possibilitaram o exercício constante do elenco, a abertura ao jogo, a valorização da obra como processo e um certo conhecimento performativo para o elenco. O trânsito, a busca de flexibilidade para lidar com o desafio de novos espaços, de adaptabilidade à diferentes condições também são estratégias de desterritorialização que provocaram o elenco a manter criativas e vivas a relação com o material.

Ressaltamos ainda o claro caráter político das ações culturais realizadas nas ruas – atingindo muitas vezes um público não habituado a frequentar o teatro e que, pela característica aberta

¹⁶⁰ Vide capítulo 2 sobre a residência artística da Estelar de Teatro no Teatro Potlach, ligado ao ISTA, na Itália, em 2008.

e democrática das ruas, pode conhecer o trabalho desta pesquisa ação e seus diversos desdobramentos.

4.3 - A voz do público

Destaco agora alguns depoimentos do público sobre o experimento. Além de entrevistas com pedagogos, diretores e atores que assistiram à peça na Itália, como o diretor do Teatro Potlach, Pino di Buduo e o diretor da Academia Cívica de Udine, Cláudio de Maglio, analiso alguns depoimentos espontaneamente postados em redes sociais sobre o trabalho.

O diretor do Potlach, Pino di Buduo, em entrevista para esta pesquisa gravada em junho de 2015 destacou o caráter da obra como rito cênico:

Foi uma linda surpresa. Me agradou primeiro de tudo sobretudo a maneira como eram distribuídos no espaço e como criaram o espaço. É muito difícil colocar o espectador dentro da cena e vocês conseguiram colocar o espectador como se o espaço fosse criado para as pessoas e tinham ao mesmo tempo o espaço livre para fazer de tudo. Havia a impressão que era um convívio, uma festa, mas uma festa ritualística. Isso foi o que mais me impressionou e me agradou muito. E penso que isso só vocês conseguiriam fazer dessa forma prazerosa, mas com todo este conteúdo que emerge não só da vida de Frida Kahlo mas do mundo de Frida Kahlo e dessa época histórica que tem a ver com nós (europeus). Me agradou muito!¹⁶¹ (Informação verbal)

Pino di Buduo destaca elementos da direção de Rachmann: a maneira como o espaço se torna permeável ao público e convidativo de uma “festa ritualística”. Aponta um grande preenchimento de conteúdo— a vida de Frida, seu mundo e o entrelaçamento ao momento histórico do relacionamento México e Europa. Reflito que o mito, no texto, permite esse preenchimento de significados na obra que agradou a Pino.

O ator, diretor, dramaturgo e pedagogo Cláudio de Maglio, destacou as experiências proporcionadas pelo tempo de pesquisa para a peça:

O grupo de trabalho de vocês é um grupo que traz essa honestidade de pesquisa. Descobri absolutamente em teu espetáculo mesmo porque toca um argumento que amo muito – Frida. E Tina Modotti nasceu na cidade que vivo - Udine - e então conheço bem esse tema. E também Eisenstein foi um grande mestre para mim e creio que seu trabalho sobre montagem é fundamental na vida de um ator porque o ator teatral é montagem continuamente. ...vocês fizeram um trabalho que teve a beleza da festa, a inteligência do pensamento e o coração espiritual e uma presença de palco muito honesta. No começo me questionava como pode haver duas Fridas Kahlo, mas depois compreendi, vi a irmã, vi tudo. Vi a festa do divórcio. Vi a presença de atores muito bons, muito bons sobre o palco cênico porque se vê um trabalho estratificado e

¹⁶¹ Entrevista concedida por Pino di Buduo, no FLIPT, na Itália, em junho de 2015.

sedimentado no curso do tempo. A música não utilizada como comentário, mas como instrumento linguístico fundamental da cena, junto da palavra, do gesto, do canto com os músicos atores e os atores cantores; e músicos de grande capacidade expressiva que me deram muita comoção [...] é uma bela experiência do corpo e do espírito. (Informação Verbal)¹⁶²

Cláudio cita a comprovação da existência, em *Frida Kahlo – Calor e Frio*, de trabalho no âmbito de uma companhia de investigação continuada e que pode enriquecer e “estratificar no curso do tempo” sua presença no palco. Destaca as parcerias estabelecidas entre a palavra e outros elementos da configuração cênica, como música, imagem, jogo dos atores. Cabe mencionar seu estranhamento inicial com “as duas Fridas”, ou a possibilidade de personagens duplos. Mas posteriormente, o jogo com as convenções teatrais em que não há personagens e uma das Frida se torna a irmã, provocou a imaginação da recepção: “vi tudo”, afirma.

-

Os depoimentos a seguir sistematizados foram escolhidos entre textos do público livremente postados em rede social durante o segundo semestre de 2014 e maio a junho de 2015. Eles apresentam desde engajamentos espontâneos em nossas campanhas para continuidade e circulação do trabalho¹⁶³, às maneiras como a peça afetou a poética do público e estimulou seus próprios voos criativos, bem como interlocuções diversas elaboradas pela plateia e divulgadas em rede sobre *Frida Kahlo - Calor e Frio*¹⁶⁴.

A peça provocou reflexões sobre questões éticas e estéticas associadas ao teatro hoje. “É nesses momentos que penso no teatro e em sua magia como sobrevivência e em sua beleza como necessidade absoluta”, escreveu a pesquisadora Sonia Machado de Azevedo.¹⁶⁵ Digno de menção ainda foram inspirações artísticas a partir da peça, como do ator e músico italiano Francesco Sportelli, que chegou a escrever e musicar uma canção inspirado pela peça, provocado pelo tema: “A beleza é o tempo que basta / Aqui e agora para nos surpreender/ Aqui e agora para sabermos/ Aqui e agora para confundir/ Aqui e agora, para nos

¹⁶² Entrevista concedida por Claudio de Maglio, no FLIPT, na Itália, em junho de 2015.

¹⁶³ A Pro Reitoria da USP financiou a minha passagem para a Itália, para realizar as ações de investigação e intercâmbio no FLIPT (e entrevistas fundamentais a esta pesquisa foram colhidas na Itália, em 2015). O apoio da USP também foi fundamental, via TUSP, o Teatro da USP e seu diretor, Ferdinando Martins, para viabilizarmos a ida do elenco à Itália: fizemos 3 apresentações da peça no TUSP cuja renda da bilheteria possibilitou a compra de mais uma passagem. Como companhia, não tivemos outros apoios públicos para a circulação no Chile e dos demais integrantes do elenco na Itália, nem para boa parte das temporadas em São Paulo, com exceção das circulações no TUSP e no SESC. Lançamos duas campanhas de financiamento coletivo para que pudéssemos arcar com os altos custos de circulação do numeroso elenco, atendendo aos convites dos festivais, em 2015.

¹⁶⁴ Estes depoimentos podem ser encontrados na página da Estelar de Teatro, em rede social. <https://www.facebook.com/estelardeteatro/timeline>

¹⁶⁵ Informação publicada em rede social – agosto de 2014.

defendermos”¹⁶⁶. O depoimento mostra que a peça foi capaz de fomentar operações poéticas variadas nele, como público.

A carga semântica e imagética de Frida Kahlo - Calor e Frio e suas mudanças energéticas também foram ressaltadas: “como Macondo nasce e morre por um ponto de um ponto, mas entre esses dois pontos se abrem para nós constelações, redemoinhos e turbilhões de música, dança, pedaços de vida de Frida, seus lugares, de seus amigos e nossos artistas, sentimentos e paixões fugazes ... duas horas de teatro que voam no ar e enxertadas nas células do espaço e das pessoas ao redor”, escreveu o ator romano Massimiliano Tumino ¹⁶⁷As imagens que ele se utiliza para falar sobre a peça, podem ser reveladoras de uma dinâmica energética percebida por uma pessoa do público, de língua diferente do português.

O texto também foi apontado pelo público como elemento de destaque, bem como as questões do feminino: “A dramaturgia presente na exaltação do Feminino, consciente ao amar, em diversas dimensões do ser que envolvem raiva, perda, alegria, cor, dança, beleza... e sem dúvida um texto em nova linguagem na Dramaturgia [...]” bem como a direção: “Um primor a direção do Ismar Rachmann que sabiamente vive seu êxtase como ator na sua criação do feminino expandido pela beleza do feminino interno existir!”¹⁶⁸ Alguns depoimentos de mulheres associavam à peça à momentos fortes de sua experiência: “Sou intensamente mãe há 2 anos e não me lembro de sentir essa intensidade no peito com algo fora da maternidade, algo que eu precisava e que vou guardar com carinho a você... ver (não só saber) que a dor se imbuí da beleza da transformação... que pra isso, há que se agarrá-la... belíssimo!”¹⁶⁹

Sobre o texto, também foi apontado como inter-relaciona temas do universo latino americano: “O texto, de Viviane Dias, abrange um amplo leque de interesses e é extremamente agradável vermos como a latinidade pode ser encenada sem necessariamente ser reduzida a clichês.

¹⁶⁶ Música postada em rede em junho de 2015. Tradução nossa. Texto completo: La bellezza di questi giorni di laboratorio al Teatro Potlach è diventata musica e stasera la condividerò con gli artisti brasiliani di Estelar de Teatro in una canzone che ho scritto dopo il loro spettacolo su Frida Kahlo. Lo spettacolo si è chiuso con una domanda al pubblico: cosa è per te la bellezza? LA BELLEZZA È NEL TEMPO CHE PASSA/Attraverso il tempo che mi concedi/Vengo verso il tuo sguardo /Già diverso, tu guardi, ma non vedi ancora /Tutto accade qui e ora/La bellezza è nel tempo che passa,/che sa rendere unici gli atti e gli attimi/La bellezza è quel tempo che basta/Qui e ora per sorprenderci /Qui e ora per conoscerci/Qui e ora per confonderci /Qui e ora per difenderci.”

¹⁶⁷ Depoimento colocado na página da Estelar de Teatro em junho de 2015, após apresentação na Itália, no FLIPT. Frida Kahlo- Calor e Frio. Tradução nossa. Na íntegra: “... grazie per questa meraviglia! come Macondo, nasce da un punto e muore da un punto, ma fra quei due punti si aprono a noi costellazioni, turbinii e vortici di musica, danza, pezzi di vita di Frida, dei suoi luoghi, dei suoi amici nostri artisti, di sentimenti e fuggevoli passioni... due ore di teatro che volano nell'aria e s'innestano nelle cellule dello spazio e delle persone attorno. bello bellissimo.”

¹⁶⁸ Depoimento de Nilvana Marchiori Tostes (público de teatro), publicado em outubro de 2014 e re-publicado em rede em junho de 2015, durante a campanha da Estelar de Teatro por recursos para a compra de passagens de ida à Itália.

¹⁶⁹ Depoimento de Ferreira Bibi, maio de 2015.

Sentimos esse algo mais que surge de tudo que é bem contado, sem a pecha do folclore tão fácil de impor e de assimilar.” O uso do espaço e a presença da música como dramaturgia também foram tema do mesmo depoimento: “Desde o começo o espetáculo promete - o palco é nu, com uma interessante entrada ao fundo, parcialmente iluminado por lustres, e os instrumentos musicais dominam o ambiente [...]”¹⁷⁰

A investigação de linguagem da companhia, unindo atores e músicos, também foi tema dos depoimentos: “Como é bom ver uma pesquisa profunda e segura ganhando o palco e mostrando a que veio. Atores e músicos em uníssono, trabalhando sem barreiras estabelecidas nas diferenças, mas aproximando e dessa forma potencializando as artes. Um espetáculo que coloca o público como protagonista, criando junto, exatamente pelo fato de não se fechar”¹⁷¹.

Alguns dos depoimentos sugerem uma potência poética do coletivo e destacam ainda, através do uso de expressões como “*sai com muito mais eu em mim*”, a possibilidade do trabalho ter provocado uma certa experiência de revigoração na plateia:

o espetáculo que eu vi havia um encontro entre o elenco, mas esse encontro não foi um encontro ocasional, foi um encontro ordenado pelos deuses do teatro, lá esses caras minuciosamente escolheram cada um que viria a nesse mundo tão caótico para se encontrarem e fazer o que há de melhor eu nem diria teatro acho que eles não fazem teatro eles fazem uma nova forma de arte que se assemelha ao teatro acho que eles fazem comunhão, é eles fazem comunhão, o jogo teatral é tão perfeito que a comunhão se dá entre eles e claro conosco o público, parece que eu entrei em um túnel e sai com muito mais eu em mim.¹⁷²

Destaco ainda uma publicação da cantora Taiah Ghannam que nos assistiu nas apresentações do TUSP, em São Paulo, para levantar fundos para irmos à Itália e se engajou, de forma espontânea, em nossa campanha publicando esse texto em que se detém em cada integrante do elenco.¹⁷³

[...] uma Companhia de Teatro (Estelar de Teatro), onde oito artistas, desenvolvem esta história secular, assumindo mais de uma função, cada um, no palco; dentre eles, uma atriz que representa lindamente a própria Frida Kahlo, e escreve o texto da peça de modo brilhante e ao mesmo tempo poético (Viviane Dias). Uma outra atriz que é a “Alma de Frida”, a figurinista do Grupo, que representa, dança, canta e encanta ao dar vida às mais íntimas aspirações da jovem Frida no palco (Sandra Lessa). Um ator que é também o diretor da peça e atua ora como Narrador, ora como quem faz a filmagem das cenas que se desenvolvem no decorrer do espetáculo (Ismar Rachmann). Um outro ator performático que representa seu marido, Diego Rivera, que também dança,

¹⁷⁰ Texto do jornalista Rodrigo Humberto Leon Contrera, postado em rede, em setembro de 2014.

¹⁷¹ Depoimento postado em rede, em outubro de 2014 – Luciano Dami.

¹⁷² Depoimento do ator e produtor cultural Wilson Caetano, postado em rede após a estreia do espetáculo, em agosto de 2014.

¹⁷³ Depoimento postado em rede, em maio de 2015.

encarna personagens dantescos e, ao mesmo tempo cativa o público com sua graça e leveza (Anderson Negreiro). Quatro músicos excelentes, dentre eles um jovem de 21 anos, multi-instrumentista que toca magistralmente, violão, bandolim, flauta transversal e clarinete, além de atuar (Gabriel Moreira). Outro músico, que toca maravilhosamente, violão, violoncelo, violino e acordeon, e também atua (Rodrigo Kohle). Um terceiro músico que além de tocar violão e percussão, ainda canta belissimamente (Túlio Crepaldi). E, por fim, o último músico, que toca percussão, dança e ainda atua como narrador de uma maneira única (Alan Gonçalves). Gente, esta é a Cia. Estelar de Teatro, na verdade, são artistas, pesquisadores e performers singulares, como pouco se tem visto no Brasil [...] (Informação verbal)

Este último depoimento destaca a assinatura artística de cada um dos integrantes do elenco de atores e músicos e muitas vezes suas funções híbridas no próprio experimento – atriz-dramaturga; diretor-ator; figurinista-atriz; músico-performer e uma qualidade de *artistas, pesquisadores e performers* que ela atribuía à companhia. Sobre o texto, destaca ainda seu caráter poético e sua apreciação do material.

--

A diversidade das vozes, incluindo pesquisadores teatrais, artistas e cidadão brasileiros e de outros países que nos assistiram, revela em que medidas o experimento foi bem-sucedido na sua tentativa de estabelecer um diálogo provocativo com as referências – tanto do universo de Frida Kahlo, abordado a partir das ideias geradoras da dramaturgia, quanto da trajetória da própria Estelar de Teatro, buscando sínteses artísticas variadas. Alguns depoimentos nos permitem pensar que foi conseguido uma certa comunhão possibilitada pela experiência cênica com os espectadores.

O espectador é um parceiro que precisa ser esquecido e também constantemente levado em conta: um gesto é uma afirmação, uma expressão, uma comunicação e uma manifestação privada de solidão – é o que Artaud chama de um sinal através das chamas; todavia isto implica numa comunhão de experiência, uma vez feito o contato. (BROOK, 1970, p. 28)

O depoimento do público revela que o olhar da plateia transitou e uniu temas diversos do universo ficcional e do jogo textual e cênico proposto. As leituras múltiplas do público, revelando a potência do trabalho em provocar diferentes experiências de percepção, é elemento que estabelece um diálogo entre a obra e a cena contemporânea.

Essa arte da cena exige do espectador um novo tipo de “perceptibilidade concreta e intensificada”, pois seus dados sensoriais são extremados mais incompletos enquanto significado, e permanecem à espera de resolução. O ensaísta (Lehmann) acredita que, ao sublinhar o inacabado, o teatro pós dramático realiza sua própria fenomenologia da percepção. (FERNANDES, S; 2010 p. 57).

Destacamos ainda as reações de cumplicidade e compreensão do público estrangeiro em Frida Kahlo- Calor e Frio, privado de legendas, mostrando em que medidas o experimento cumpre seus objetivos de criar uma relação contemporânea com a palavra no teatro em que o texto não é regente da configuração, mas um elemento a mais. Piccon- Vallin menciona o público estrangeiro como excelente baliza na confirmação de outras experiências contemporâneas com o texto:

[...] no caso de um espetáculo em língua estrangeira [...] as reações de compreensão e cumplicidade do público francês (Avignon, 1998), privado da ajuda de legendas, mostram que, independentemente do texto [...], uma grande parte das informações e das emoções passa pelos movimentos, pelas expressões, pelos ritmos, pelas entonações, pelos sons, pela música, pela luz. (PICCON- VALLIN; 2006, p. 76)

A escuta do público revela ainda em que medidas a busca de um texto com carga mítico poética, de dramaturgia feminina, híbrido e de fundamentação ética e estética antropofágica, foi um aliado e material de jogo na investigação de uma escrita cênica também a partir da ideia de composição de energias e mistura de linguagens com a dança, as artes visuais e a música, capaz de diálogo provocativo com um público contemporâneo.

CONCLUSÃO

A partir da realização do experimento e das plataformas de análise que procurei tecer, podemos pensar que é possível a criação de um texto capaz de impulsionar uma certa cena contemporânea brasileira. O mito – entendido como uma constelação de imagens ao redor de um tema e em suas imbricações com a linguagem poética - se configurou como potente parceiro para a geração deste material. Possibilitou a criação de um texto em que suas várias camadas de significação podem ser reveladas a partir de diferentes diálogos com o material, provocando parcerias com a cena que nos permitem pensar em sugestões de trânsito de linguagem e performatividade implícitas no trabalho do autor. *Frida Kahlo- Calor e Frio* se configurou como uma conversa antropofágica com conteúdos livremente digeridos da antropologia, das artes, em especial do teatro, e da literatura, bem como da psicologia e até da geografia na instauração cênica de um mundo em diálogo com aquele sonhado por Oswald de Andrade, que se vale do matriarcado como metáfora de abertura à realidades ilógicas.

E por que falar de mitos hoje? Porque talvez seja uma mentira que estejamos distantes dos mitos. O consumo, o mercado, e as imagens geradoras e conservadoras de sistemas - que “normalizam”, por exemplo, baixos investimentos em cultura - se sustentam, em larga medida, a partir da valorização do que Rolnik chama de *mito religioso do neoliberalismo* como as únicas possibilidades para nosso estar no mundo. Parodiando Weber, se tivemos na modernidade uma “ciência como vocação”, hoje talvez tenhamos a “economia como vocação”. Uma economia sustentada por uma maneira particular de olhar para a realidade e pelo consumo de imagens específicas. Oswald, em seu Manifesto, já apontava essas relações entre um sistema econômico e um modo de subjetivação. Assim, a pesquisa configura suas ideias geradoras como plataformas éticas e estéticas capazes de fomentar uma ação cultural, a partir de suas propostas de valorização de um imaginário alternativo ao hegemônico. E seus desdobramentos em procedimentos artísticos, corroborando com outras visões que sustentam *o político*, no teatro, como maneira de usar os signos e não somente como conteúdo.

E se ainda concordamos com Pavis, quando este diz que desde Aristóteles o teatro esteve mais associado a uma concepção logocêntrica ao converter o texto no elemento primário da arte dramática, por que não ... subverter este texto? Se contaminássemos a palavra com sensualidade, instabilidade, abertura e sonho? E se o texto, ao invés de instância antipoética e positivista fria, como acusa Artaud, pudesse ser um elemento do rito cênico?

A voz feminina na dramaturgia é uma proposta da pesquisa para lidar com estas provocações. Para pensar em tal voz, encontrei menos referências em temas específicos (discordando de outros autores que dizem o discurso feminino ter mais interesse por temas do cotidiano) e mais pistas nos modos de percepção de um mundo e em propostas de ações artísticas. Assim o privilégio da incompletude, do fragmento, do caráter multifacetado das personagens e situações e um imaginário menos comprometido com o predomínio da razão e mais associado à busca e valorização da dinâmica criativa do inconsciente. Uma tessitura que se encontra a partir da criação de uma série de realidades interpenetráveis e sobrepostas, de espaço e tempo variáveis e múltiplos, de signos fluídos, com especial apreço também pelo potencial de sedução da palavra poética. Em sua indissolúvel provocação significante-significado, ou seja, a palavra como sentido, mas também matéria e corpo. Menos do que uma obra fechada em si mesma, num lírico auto-referencial, um texto gatilho de operações criativas em outros artistas da cena e do público. Menos imagens plenamente realizadas ou possíveis nos textos, mais imagens potenciais. E o ato criativo, neste mundo que muitos insistem em chamar de *realidade*, excluindo outras abordagens do real, uma das maiores apostas artísticas porque afeta a passividade da percepção, a “normalização” do que deveria ser friccionado e tensionado. Uma possibilidade de evocar no imaginário de seus interlocutores um desejo de relação com um mundo instável e em constante vir a ser?

A pesquisa teceu conceitos ainda que nos permitem abordar a palavra poética como possuidora de um potencial performativo por excelência – e parceira de um performer. Das provocações e-ou vivências de treinamentos propostos por certa linha de tradição teatral polonesa e russa – que encontra na pesquisa Alschitz e Kantor como expoentes – se depreende ainda o texto como um material de jogo. Essas referências, como alimento para a prática artística na Estrela de Teatro, no âmbito do texto e da cena, nos permitem pensar numa performatividade da palavra: através de exercícios com a própria materialidade da palavra, em que a ação do performer (falar) fica evidenciada em relação ao conteúdo discursivo do que se fala, se assemelhando à lógica da presentificação performativa. Chega-se a uma identificação de performatividade não a partir de qualquer influência da *performance art*, como é mais comumente tecida em abordagens que se concentraram em análises da cena de parte da Europa, Estados Unidos e Canadá (formulada, por exemplo, por Féral), mas a partir do potencial mito-poético da própria linguagem e suas revelações em situações laboratoriais. Uma abordagem que dialoga com um mundo expandido, cartografando antropofagicamente experiências da Europa Central e Brasil.

Os limites da pesquisa não nos permitiram um mapeamento mais verticalizado do relativamente longo processo criativo de *Frida Kahlo – Calor e Frio*, em seus diferentes estágios da escrita de cena. Cabe questionar ainda, especialmente dentro de uma lógica de grupo, como avaliar cada olhar, cada gesto, e mesmo cada recusa que influenciaram uma criação? Antes de mais nada, situo o experimento dentro de uma trajetória ética e estética de um coletivo – formado por diversidade, bagagens pessoais e potências autorais múltiplos.

As relações entre algumas artes – dança, artes visuais e música - fomentando uma dramaturgia contemporânea também é tema que merece outros esforços e aprofundamento. A própria abordagem da música como dramaturgia, merecia mais verticalização.

Penso também que, devido às profundas contribuições da abordagem pedagógica para o artista da cena de Jurij Alschitz e de sua potência para o teatro contemporâneo, o assunto mereceria ainda um desdobramento próprio.

--

O trabalho apresenta ainda em que medidas a prática da cena, no âmbito da Estelar de Teatro, pode contribuir fornecendo questões para uma dramaturgia. Na via oposta, se a trajetória da companhia forneceu alimento à pesquisa ação, o processo de investigação acadêmica tornou a própria companhia mais ciente das suas plataformas criativas. Mais quais foram estas plataformas de cena que provocaram um texto...capaz de provocar, por sua vez... uma cena?

No tocante à esta companhia, especialmente em seus primeiros anos, de muitas formas o texto “estranho”, “difícil”, não dramático e quase sem ações que criava foi o primeiro provocador de uma investigação. Um texto que não nos possibilitava nenhuma ilustração, exigia a criação de uma linguagem de cena na busca de tensões com o material. Essa escrita da cena hoje se alicerça em:

a) O ator em permanente estado de “exercício”; a cena como exercício – experimento, jamais acabado, mas sempre em processo. Assim, não existe um espetáculo “pronto” da Estelar de Teatro, mas work in progress. Daí a necessidade de constantes circulações provocadoras dos atores e do trabalho.

b) Como desdobramento do ponto fundamental da escrita cênica, depreendemos que um ator, em exercício, mesmo diante do público – o que dialoga profundamente com a ideia de um ator como performer, que passa por uma experiência e não “representa algo”, requer um artista treinado, capaz de suportar um devir na presença da plateia. Nosso treino se dá não só na dimensão do corpo e da voz, mas especialmente na dimensão do treino criativo.

c) Uma escrita a partir da ideia de composição de energias:

Realizamos um canibalismo das proposições de Alschitz sobre o tema da energia, investigando ainda uma escrita a partir da ideia de partituras, composições de diferentes energias, privilegiando a transformação de linguagens.

A ideia de energia dentro de nossa investigação permite a criação de signos lúdicos, passíveis de transformação, convidando ao estranhamento de um mundo tal como é dado. A manipulação de um mundo menos sólido ou rígido: a percepção do espaço como energia, da palavra como energia a ser manipulada (e não simplesmente como portadora de sentido), o coletivo como energia a ser manipulado na encenação (trabalho com diferentes tipos de composições do coletivo, coro), a música como energia, o ritmo como energia.

A investigação descobriu a possibilidade de transformações energéticas também a partir do impulso do texto e um uso da palavra que transita com liberdade pela prosa, a narração, a paródia, o jogo com as convenções da percepção, o diálogo, a palavra poética. Podemos pensar que esta forma híbrida, cara ainda à atitude antropofágica que nos orienta, também permite um passeio por vários estados de consciência da plateia. A busca de dramaturgias entre a dança, o teatro, a música e as artes visuais, de forte cunho brasileiro, mestiço e irreverente pode ser entendida nesse enfoque. Linguagens que, em muitas medidas, estimularam a própria escrita do texto teatral. Um processo que, por sua vez, encontra nas fendas do texto um convite para se desenvolver. Isso configura a possibilidade de uma cena de intenso trânsito entre linguagens. Com a mínima presença de eventos dramáticos, permitenos pensar no próprio processo teatral sendo feito como o *grande evento* – um espaço no qual o próprio espectador pode extrair da esfera do seu subconsciente imagens próprias e as unir com os fragmentos de sentidos do universo de nossas peças.

Dentro da proposição de transições energéticas e de uso da composição de energias como fuga do universo psicológico do drama, a investigação também propõe um uso da palavra como rito numa estratégia que busca afetar, em primeiro lugar, a própria consciência do performer, provocando sua presença. Não há como representar um rito e a experiência pede uma abordagem do performer que implica em porosidade e abertura ao espaço-tempo presentificado. O rito lida com vivências da ordem do não racional, não facilmente apreendidas pela lógica dos sentidos. A investigação comprovou, através da prática de cena, que o momento em que o ilógico invade nossa percepção cotidiana, nos convida a abrir mais os olhos. A irrupção do ilógico nos torna, paradoxalmente, mais presentes e atentos. Uma dramaturgia a partir de raciocínios bastardos, nos permite pensar ainda no invisível usado como estratégia de intensificação do aqui e do agora. Mircea Eliade já aponta que ao buscar a

renovação possibilitada pelo rito, o homem primitivo não visava uma “espiritualidade” de negação do mundo, mas a possibilidade de experiência concreta de um paraíso hoje.

Neste contexto, concordamos com outros esforços no sentido do reconhecimento da metáfora da magia, (cara também ao Manifesto Antropofágico) no âmbito do teatro, como ação poética, dentro de uma estratégia de questionamento cultural, profundamente relacionada com a linguagem, envolvendo tanto a palavra correta (com potencial mito-poético) como a maneira como esta palavra é colocada no mundo pelo ator performer. Na prática desse trabalho, uma palavra que afeta a realidade por possibilitar ainda improváveis conexões entre diversos ramos do saber, provocando novas articulações de sentido. Nesta possibilidade de magia, quando instaurada pela palavra, fui uma dramaturga atriz criadora e executora de um rito capaz de promover uma nova configuração, primeiramente, em mim mesma. Concluo ainda, portanto, que a partir das próprias provocações de uma experiência estética e reflexiva, a pesquisa desestabilizou e recriou a minha própria figura de autora, atriz e pesquisadora. Estando dentro de um grupo e buscando interlocuções potentes com outros criadores, a partir de um conjunto de referências, a dramaturga não foi só aquela que escreveu o texto, mas foi também propositora de experiências para um elenco. A ênfase do autor aqui foi menos no produto – texto pronto – e mais no processo. O texto como material de jogo em exercícios e na tessitura da escrita cênica, mas também o texto como disparador de outras experiências: de intervenções urbanas a viagens, passando por criações de vídeo performance e vivências pedagógicas variadas, possibilitando ainda intercâmbios com criadores de outros países. O foco não na construção de uma obra, mas no processo e na possibilidade de configurar o texto como uma experiência, sugere um diálogo com a ideia do autor como performer. Performer porque não só escreve um material dramaturgico, mas afeta uma realidade – articulando vivências criativas. Projeta, tece elos entre as ideias geradoras, cria as condições de uma experiência, se submete a ela e é transformado. O autor como performer, no âmbito deste trabalho, implica numa relação pessoal e autoral profunda e intensa com experimento e a criação de um texto dispositivo e disparador de processos variados com o material.

A viagem como metodologia de pesquisa no campo das artes também foi uma descoberta possibilitada pela investigação. Dialogou com a necessidade de pensarmos em formações para a figura do performer: alguém que em cena não representa, mas que afeta, através de sua presença e ações, um observador. Como estimular essa presença e este conhecimento existencial em um artista? A viagem como um método de pesquisa e criação, que possibilita a concentração da experiência coletiva, a provocação dos atores-performers por diferentes vivências e a desestabilização de suas referências culturais sólidas na busca de um universo

de criação mais líquido, interpenetrável, é uma proposição da pesquisa. A possibilidade da viagem pode se revelar eficiente especialmente no trabalho com os conteúdos culturais em que a alteridade é tema (o mexicano “outro”) e voz (o “feminino outro”). Creio que a viagem como método criativo merece futuros desdobramentos que a pesquisa não pode, por seu recorte, aprofundar.

Essas reflexões nos leva a pensar também em processos criativos de formação de artistas contemporâneos, abrindo fronteiras variadas para o ensino das artes cênicas – um artista poroso para o diálogo com outras áreas do conhecimento – uma escola de teatro em que não se ensine apenas...teatro... mas a possibilidade de novas sínteses a partir da junção livre e criativas de diferentes conteúdos. Também merece desdobramentos. Por ora, pensamos, a partir de plataformas vivenciadas pela pesquisa, que o aprendiz de dramaturgia – (e todos que se aventuram com a palavra) - tem como maior “fonte energética” potencial a quantidade de informação e conhecimento produzido pela humanidade: uma herança cultural que deve ser estimulado a se utilizar. A abordagem antropofágica pode estimular a ousadia de apropriações múltiplas, no intuito de produzir sentidos que nos ajudem a lidar com os desafios de um diálogo com o público contemporâneo, bombardeado por imagens de consumo.

Assim, a conclusão aponta ainda caminhos de abordagens para uma criação textual, visando contribuir com esforços da pedagogia teatral. Em primeiro lugar, a oferta para si mesmo de uma ceia de imagens variadas a partir de um núcleo temático. O apetite investigativo, em seguida, deve buscar no material, por meio de abordagens múltiplas, aquilo que pode ser provocador de uma escrita pela riqueza de sua carga mítica (ainda que oculta à primeira observação. Certo conhecimento de temas míticos pode ser bom suporte). No exemplo da presente investigação, a busca não era só falar da vida de Frida Kahlo, mas *se provocar* a partir de um mergulho em suas obras e proposições imagéticas de realidades, tecendo diálogos livres entre diferentes plataformas. Ou seja, a provocação pessoal do agente criativo no processo de escrita é um elemento indissociável desta abordagem. Concordamos com Heidegger quando ele diz que a obra de arte faz o artista.

Nesta proposta, então, a carga mítica fornece uma série de matrizes geradoras para a criação de um texto, possibilitando relações entre pontos distintos, sem organização hierárquica: possibilita uma *autoria rizomática*, em diálogo com conceito axiomático do pensamento deleuziano. Para lidar com os desafios de tal criação é necessário, talvez, a formação de um autor com disponibilidade para a escrita como exercício de si, como prescreve Foucault, e outras práticas de *askesis* que o fortaleçam para não temer o caos, a diversidade e a polifonia.

Uma formação em diálogo com as provocações da contemporaneidade. Um texto não para se “realizar uma montagem”, tampouco ser interpretado, mas material de processos experimentais múltiplos. Temas impossíveis para se “representar”, capazes de disparar a imaginação de outros artistas, podem ser provocações desta abordagem. A criação de uma palavra potência, capaz de evocar mundos ainda informes. Uma palavra-espço, mais do que aquilo que o preenche, espaço para o prazer, para a instabilidade e para novos embriões criativos.

Desta forma, o trabalho, dentro de seu recorte, pretende ser uma possível contribuição a autores, especialmente porque a formação de um autor hoje ainda se dá de maneira bastante pessoal e isolada, ainda sendo raras as escolas para este artista que queira aprender a partir da experiência da cena e não da literatura. Mas pode ser também contribuição para as figuras híbridas de nosso mundo líquido – as medusas, os centauros, as sereias, as atrizes dramaturgas ou dramaturgas atrizes (e seus equivalentes masculinos) e também às atrizes diretoras e até diretores atores (e todas as suas permutabilidades), aos performers com as demandas autorais de seus processos, e aos artistas da cena em geral que transitam entre dois ou mais mundos, sem afirmar seu pleno pertencimento a nenhuma posição isolada, mas à cena. Ao fenômeno teatral cada vez mais receptivo ao corpo criativo híbrido e que encontra, em companhias de teatro, um ambiente muitas vezes propício ao seu desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSCHITZ, Jurij. **The Vertical of the Role: a method for the actor's self – preparation.** Berlin: Ars Incognita, 2003.

_____. **The Art of Dialogue.** Translated by Noah Birksted-Breen. Berlin: Ars Incognita, 2010.

_____. **Teatro sem diretor.** Tradução Graziella Schettino Valente. Belo Horizonte: Edições CPTM, 2012.

_____. **Quarenta Questões para o Papel: Um Método para a Autopreparação do ator.** Tradução de Marina Luizovna Nogaeva Tenório. São Paulo: Perspectiva, 2012,a.

_____. **Training Forever! : Part1.** Tradução de Noah Birksted-Breen. Berlin: Ars Incognita, 2013.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico.**In: _____.**A utopia antropofágica.** 3d. São Paulo: Globo, 2001. p. 47-52.

_____.**Obras completas:** Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2003.

AUSTIN, John, L. **How to do things with words?** Oxford: Oxford University, 1974.

ARLETE, Cavalieri, VÁSSINA, Helena (orgs). **Teatro Russo: literatura e espetáculo.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e vida.** Organização: J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERQUE, Augustin. **Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural.** In: CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: Editora da VERI, 1998. p. 84- 91.

_____, Augustin. “**A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra**” In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org). Filosofia da Paisagem. Uma Antologia, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, págs. 187-199.

BARBA, Eugenio e Savarese, Nicola. **A arte Secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral.** Equipe de tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão), et al. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec: 1995.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1970.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: Estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995.

CASSIRER, ERNST. **Linguagem e mito**. Tradução: J. Guinsburg; Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva et. Al São Paulo: José Olympio, 2006.

CHECKHOV, Michael. **Para o Ator**. Tradução De Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, recepção e encenação. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Coordenação da Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 5v. 2008.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: Introdução à arquetipologia geral. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomáz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002 .

FABIÃO, Eleonora. In: BONFITTO, M. **O ator compositor**: As ações físicas como eixo – De Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____, Silvia. **A Encenação Teatral no Expressionismo**. In: Guinsburg O Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002 p.223-285.

FOUCAULT, M. **A escrita de si**. In: _____.O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

_____.**Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

GEORGE, David. **Teatro e antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.

GRAVES, Robert. **A Deusa Branca**: Uma gramática do Mito Poético. Tradução de Bentto de Lima. Rio de Janeiro, 2003.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em Busca de um teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUINSBURG, Jacó; Fernandes, Sílvia (org). **O Pós Dramático: Um conceito Operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, Jacó ; FARIA, João Roberto ; LIMA, Mariângela Alves de . **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesía**. Tradução de Saulo Ramos. Fondo de Cultura Econômica. México: 2006

_____. **Seminários de Zollikon**. Petrópolis: Vozes, 2001.

HERRERA, Hayden. **Frida, a biografia**. Tradução de Renato Marques. São Paulo, Editora Globo, 2011.

ICLE, Gilberto. **O Ator como xamã: Configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JUNG, C. G. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Maria de Moraes Barro. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo – um autorretrato íntimo**. São Paulo: José Olympio, 2013.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva: edições SESC SP, 2008.

LE CLÉZIO, J.M.G. **Diego e Frida**. Tradução de Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora Cosac&Naif, 2007.

_____. **Escritura política no texto teatral**. Tradução: Priscila Nascimento. São Paulo: perspectiva, 2009.

LIMA, Mariângela Alves de. **Dramaturgia Expressionista**. In: Guinsburg. O Expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.189-221.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MENEZES, Adélia Bezerra. **O poder da palavra ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg ; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PICON-VALLIN. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Tradução Cláudia Fares et al. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PESSOTCHÍNKI, Nikolai. **O Teatro de Anatóli Vassíliev**: Desconstrução e Metafísica. Tradução de Anastássia Bytsenko. In: A RLETE, Cavalieri, VÁSSINA, Helena (orgs). Teatro Russo: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. Pags 369-394.
Ramos pos dramático ou poética de cena

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: Teatro e ritual. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. **O Parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

_____. **Pós dramático ou poética de cena**. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, S. O Pós Dramático. São Paulo: Perspectiva, 2010. P. 59-70.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Pensar a Natureza e Trazer a Paisagem à Cidade** in: Psicologia social e imaginário : leituras introdutórias / Sandra Maria Patrício Vichiatti, organizadora. - 1.ed. - São Paulo : Zagodoni, 2012.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco**: Os laboratórios Teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez e Araújo, Alberto Felipe. **Gilbert Durand: Imaginário e Educação**. Niterói: Intertexto, 2011.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1985.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro contemporâneo**. Tradução de José Simões Almeida Júnior (coord). São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

WILDE, Oscar. **O retrato de Doryan Gray**. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia da Letras e Penguin, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigos:

ALSCHITZ, Jurij. **Theatre landscape against the backdrop of a crisis**. In press.

ARAÚJO, Antonio. **A Encenação Performativa**. Revista Sala Preta. Revista da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 8, p. 253-257, 2008.

COUTINHO, Eduardo. **Revisitando o Pós-Moderno**, In: Guinsburg, J. e Barbosa, Ana Mãe. O Pós-Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DORT, Bernard. **A representação emancipada**. Tradução: Rafaella Uhiara In: Revista Sala Preta Edição n 13, 2013. Cedido por DORT, Bernard. La représentation emancipée – essai. Arles: Actes Sud, 1988. pp. 171-184. (Le temps du théâtre). Volume 1

FÉRAL, Josette; **Writing and Displacement: Women on theatre**, trad inglesa de Bárbara Kerslake, In: Modern Drama. Volume 27, Number 4, Winter 1984 pp. 549-563

_____, Josette. **Performance and Theatricality: The Subject Demystified**. Modern Drama. New York, v. 25, n. 1, p. 170-181. mar. 1982.

_____. **Theatricality: The Specificity of Theatrical Language**. SubStance, Vol. 31, Edição 98/99.

_____. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Tradução: Lígia Borges. Sala Preta, São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.

LEVY-STRAUSS, Claude. **The Structural Study of Myth**. Structural Anthropology. Vol.1. Tradução: Clair Jacobson and Brooke Grundfest Shoepf. New York: Basic, 1963. 206-231.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, 1,nº 2, 241-251, 1993.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica** / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIV^a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Edição bilíngüe

ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**, 2006. Disponível em:<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em 15-04-2015.

QUILICI, C. **As “técnicas de si” e a experimentação artística**. *Revista do Lume- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP* vol. 2 2012.

Prefácio e apresentações:

PRADO, Décio de Almeida. In: GEORGE, D. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo, Gloval, 1985.

Entrevistas:

BARBA, Eugenio. Entrevista realizada para a pesquisa no FLIPT – Festival Laboratório de Práticas Interculturais, No Teatro Potlach, na Itália – junho de 2015.

BUDUO, Pino. Entrevista realizada para a pesquisa no FLIPT – Festival Laboratório de Práticas Interculturais, No Teatro Potlach, na Itália – junho de 2015.

MAGLIO, Claudio. Entrevista realizada para a pesquisa no FLIPT – Festival Laboratório de Práticas Interculturais, No Teatro Potlach, na Itália – junho de 2015.

TIBURI, Márcia. No Programa. Entre o Céu e a Terra, na TV Brasil. Entrevista publicada em 26-05-2015. <http://ebcnare.de/1PCNEVD>

Peças teatrais:

TCHEKOV, Anton. **A Gaivota**. (1896) Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. **O Jardim das Cerejeiras**. (1904) Tradução de Millor Fernandes. São Paulo: LPM, 2009

Filmes:

Que Viva o México (1979) Editado por **Grigori Aleksandrov** e filmado por **Serguei Eisenstein**.

Cursos:

Mexican Master Programme, na UNAM, Universidade Nacional Autônoma do México, criado pela UNAM, Centro de Estudos Teatrais AKT-Zent, de Berlim e UNESCO – 2012 a 2014. 796 horas.

Seminário com Jurij Alschitz em Berlim, no Âmbito do Trainers and Directors' Colloquium. 84 horas de seminário em Berlim, no AKT-ZENT.

Documentário:

Frida Kahlo – Calor e Frio (na via do paradoxo e em busca do mito). Produzido por Viviane Dias. Editado por: Viviane Dias e Marcos Camargo. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=G17oGlshQ0U&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DG17oGlshQ0U&has_verified=1

ANEXO A