

CORPOS PRESENTES, DA CENA AO TEXTO

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, ECA/ USP

Maria Lucia de Barros Pupo é professora Titular da USP, bolsista de Produtividade do CNPq, doutora em Études Théâtrales pela Universidade de Paris 3, Sorbonne (1985), realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Tétuan, Marrocos (1996).

Maria Lucia de Barros Pupo est Professeur titulaire à USP, chercheur en productivité CNPq, Doctorat en Études Théâtrales à l'Université de Paris 3 Sorbonne (1985), et a mené des recherches postdoctorales à l'Université de Tétouan, au Maroc (1996).

“Não tenho inspiração”. “Não tenho nada a dizer”. “Não me interessa”.

Respostas desse teor se sucedem quando jovens - e menos jovens - são convidados a responder a convites de escrita ficcional. Afirmativas dessa natureza revelam percursos escolares pontuados por incompreensões, normatizações, insucessos.

Percursos nos quais a metáfora não chega a ser fonte de prazer estético. No sentido oposto ao da etimologia, a metáfora na escola raramente transporta o leitor, mas tende a permanecer inerte, item do programa de português a ser memorizado.

O ato da escrita a partir da experiência do corpo: escrever ficção de modo a dar forma ao sensível apreendido por esse mesmo corpo. Essa é a perspectiva que nos traz aqui.

O corpo em cena

Experimentar o jogo, sentir o gosto do gesto improvisado ao qual o outro jogador responde aqui-agora, desvelar o prazer de ser outro, a

satisfação de propor ações e responder a ações propostas pelo parceiro: reside aí a descoberta da linguagem simbólica que emerge da cena.

Tornar real um objeto ausente, agir “como se”, descobrir a sensação do próprio corpo dilatado em movimento constituem aprendizagens que, partindo do físico, daquilo que é palpável, conduzem a outros terrenos: o da conotação, o da dimensão intuitiva, o daquilo que ainda não está desvendado.

Para além de gêneros ou estilos teatrais, “fiscalizar”¹ ações, espaços, personagens constitui um potente princípio de construção cênica. Quando o mergulho na experiência sensível é preponderante, cai por terra a preocupação com a linearidade e com a constituição da fábula; esta última deixa de ser a meta do jogo, tornando-se tão somente uma resultante dele.

Modalidades de improvisação teatral de caráter lúdico nas quais corpos de atores em ação criam universos ficcionais expostos à percepção sensível de espectadores constituem o cerne dos processos aqui trazidos à tona. Vale lembrar que os termos ator e espectador nesse caso dizem respeito à acepção ampla daquele que atua e daquele que frui, independentemente do status profissional do primeiro ou das condições em que o jogo se dá.

Atores e espectadores alternam suas funções ao longo do encontro. Estamos diante da situação que nos interessa: enquanto os atores improvisam a partir de regras precisas – relacionar-se entre si a partir de ações propostas sucessivamente ou de um objeto estabelecido mediante um significante imaginário, por exemplo – os espectadores observam atentamente o que ocorre em cena.

Terminada a cena, em pequenos grupos eles são convidados a trocar impressões sobre o que viram, preenchendo as lacunas deixadas abertas: quem eram os personagens, onde estavam, qual o clima, a hora do dia, quais os odores, as cores, as sonoridades, a textura das superfícies e objetos presentes em cena e assim por diante.

A percepção sensorial e a imaginação são convocadas e passam a se apoiar mutuamente. As vozes dos espectadores fazem ecoar visões subjetivas dentro do coletivo. Mais do que projetar a história de um

¹ Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*, Editora Perspectiva, 1979.

personagem ou explicar as dificuldades afetivas que o fazem se comportar de tal modo, o que se busca aqui é completar os vazios do jogo teatral com indicações de cunho físico: qual o perfume que ele usava na festa, de que material era feita a mala que ele carregava, qual era o sabor do doce roubado na quermesse?

Rumo a textos de ficção

A mesma ênfase nos aspectos físicos daquilo que a cena permite apreender é novamente trazida para a berlinda. Pontos de vista, projeções, cruzamento de imaginários vêm à tona e são verbalizados por cada um dos componentes do grupo. Amplia-se a gama das sensações e imagens. Associações e analogias fazem surgir conotações que tendem a adensar os elementos há pouco presentificados no jogo teatral.

À medida em que cada participante ouve as observações dos demais, é convidado a anotar os comentários que considera mais interessantes, respeitando exatamente as palavras com as quais foram emitidos.

Blocos de anotação registram então passagens como:

- *Abat-jour* de veludo vermelho desbotado
- Cheiro de terra molhada
- Correr com sapato apertado
- Luz da lua atravessando a veneziana
- Vatapá apimentado e frio
- Dor fininha no joelho

Nascem os textos

Em segredo, cada participante escolhe duas ou três passagens entre aquelas que acaba de anotar.

Uma proposta de escrita é então lançada:

Escrever a primeira página de um conto ou romance na qual serão inseridas as passagens assinaladas. Atribuir um título e assinar com um pseudônimo.

A noite no dia

Ressaca.

Doíam os olhos. O sol refletido na água azul da piscina brilhava em seus olhos, aumentando em muito a sensação de ressaca. Imagens fugidias passavam rapidamente por sua cabeça. O peso da cabeça e o corpo imóvel estirado ao lado da piscina eram um convite para ele repensar e avaliar tudo o que acontecera na noite anterior, mas os pensamentos turvos e o gosto de guarda-chuva molhado em sua boca eram, por outro lado, um convite mais forte para continuar não pensando em nada.

Mas a frase que ela dissera no final da noite, ou fora no início, “... feroz como um tubarão de desenho animado...” voltava insistentemente à sua cabeça. Para quem ela dissera aquilo? Para ele?

Dito
Mariano
(Cássio Castelan)

Quizás

Numa manhã de sol ele subiu as escadas para a ronda e, sem esperar, deu de cara com ela.

O que estaria fazendo alí? E ainda com a roupa da Dona Rita?

“Siempre que te pregunto...” A música ecoava pelo corredor vazio. Seu Rui está “nas Europas”... Só volta no final de semana.

“Tu siempre me respondes...”

Vamos? Perguntou ela com o desejo solto nos olhos.

Olhou para a boca vermelha de Maria, abraçou-a contra o peito e sentiu um cheiro de naftalina.

“Quizás, quizás, quizás”.

José da Cruz
(Catia Pires)

O nadador

Todos os dias ele treinava, treinava. Ele que tinha apenas 8 anos de idade. O lugar era simples: um clube aquático onde alguns sócios podiam usar a piscina e ter aulas de natação. Era lá que ele treinava todos os dias sob o olhar crítico e rigoroso de um técnico e também professor de natação.

O que não era possível àquele avaliador era saber o que se passava naquela cabeça de menino. A piscina com água azul, refletida pelo azulejo imediatamente se transformava em água do mar que se povoava dos mais engraçados bichos. Tinha a foca que aplaudia a cada mirabolante salto, o peixe nadador que inflava suas guelras e alongava suas barbatanas para nadar mais rápido e o tubarão mosca, que trazia asas no lugar da barbatana e botava medo em todos os outros.

Todos os dias era sempre assim, até que o menino chegou à adolescência. O avaliador continuava rigoroso e firme em suas anotações; avaliava atentamente cada salto, cada mergulho. Mas continuava sem saber o encanto que existia sob aquelas águas.

Gustavo Albuquerque
(Fabricio Benigno)

A restrição promovida pela regra abre portas para a ousadia na experimentação. E vale observar que nestas circunstâncias é o próprio

escrevedor quem dosa o peso dessa restrição, visto que “uma página” está longe de constituir uma medida exata...

Seja como for, o estabelecimento de limites leva tanto aquele que joga quanto aquele que escreve a se confrontar com problemas específicos, a explorar possibilidades para ele inéditas, a superar impasses.

Não se trata de escrever aquilo que foi visto na cena, mas sim de fazer dela uma fonte de sensações, trocas, cruzamento de imagens verbalizadas que se tornarão matéria-prima para a escrita de ficção.

O de sempre

Ele acordou cedo naquela manhã. Como era costume, olhou ao lado da cama para conferir onde estavam os chinelos. Sentou. Calçou os dois pés ao mesmo tempo, sem nem precisar olhar. Foi até a janela avaliar o dia e, assim, poder escolher as roupas adequadas. Ao espiar pela cortina ficou contente de ver aquele céu todo cor-de-rosa, como era comum naqueles dias de primavera.

Foi até o guarda-roupa, tirou de lá um par de meias, uma camisa listrada de laranja e bermudas de corrida. Colocou tudo no encosto da cadeira e voltou para a cama. Deitou-se na mesma posição que estava quando acordou há pouco. Fechou os olhos. Contou até cem, como sempre fazia.

Como era costume, olhou ao lado da cama para conferir onde estavam os chinelos...

Borges Cachoeira
(Emilie Andrade)

Resultado de um encontro com quatro horas de duração², os textos que se dão a conhecer aqui poderiam tornar-se objeto de retomadas que

² Formação continuada de coordenadores de oficinas teatrais nas Fábricas de Cultura da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

permitiriam burilá-los, realçar aspectos significativos, explorar mais profundamente potencialidades apenas esboçadas.

Diferentemente da correção gramatical que implica confrontação com a norma e ocorre em um segmento limitado, a reescrita opera no texto como um todo e supõe negociações entre coordenador e autor, além da participação dos pares envolvidos na mesma aventura.

Quando o processo de retomada da escrita se dá e é trazido ao âmago do grupo, temos o prazer de assistir à queda do mito insidioso da inspiração, enfim substituído por uma sequência de operações de transformação textual. A língua torna-se assim objeto de um trabalho prazeroso.

Da mesma maneira que a instrução para fiscalizar ações, personagens, espaços, contribuía para quebrar a linearidade do jogo teatral, instruções no mesmo sentido no ato de reescrita engendram uma verticalização no tratamento da língua.

Deslocada do espaço cênico para a página, a preocupação em tornar tangíveis percepções sensoriais permanece fértil.

Não estou

Esta novela não se trata de ficção, mas, sim de uma história verídica. Por isso, não haverá nela acontecimentos espetaculares, muito menos histórias de monstros ou alienígenas e tampouco carros em alta velocidade; nem guerras, bombas ou fumaça, mas sim uma simples alfaiataria, com móveis rústicos em madeira, tecidos e paredes em tons verde, vermelho e azul. Da porta vê-se a poeira dançando docemente por um raio de sol que penetra de uma fresta na janela e na vitrola ao canto se escuta tocar a música “Quizás, quizás, quizás”.

Neste ambiente pesa a ausência de alguém...

Um romance escrito por Íris Wanda
(André Pastore)

A sequência dos passos a que fazemos referência revela um movimento pendular entre o silêncio e a solidão diante da página ou da tela por um lado e o desejo de partilhar incertezas, escolhas, satisfações com os outros participantes, por outro.

O percurso se inicia no coletivo – improvisações de caráter lúdico – prossegue por meio de uma atividade individual – escrita propriamente dita – e pode terminar com a comunicação e a apreciação coletivas dos textos produzidos.

Apesar de haver um coletivo e de estarmos, por isso mesmo diante de uma complexa trama de contaminações e apropriações, os textos são assinados, possuem uma autoria. E esse movimento pendular, como sabemos implica a escuta recíproca que só ocorre dentro de relações de confiança; dialogar sobre o trabalho do outro em um clima de experimentação exige atitudes de cuidado e disponibilidade.

O fogão de Alessandra

As noites geladas da Sibéria é que as ensinaram a cozinhar. Seis meses de neve, onde ficavam trancados em casa, porque não tinha o que fazer lá fora, a não ser morrer de frio.

Havia uma cordialidade, uma tolerância que não se admitia em tempos quentes. Era necessário muito mais perdão...

As crianças eram quem mais sofriam. Faltava espaço. Faltava ocupação.

Elas, as mulheres, tinham muito o que fazer. E o principal era alimentar os animais, a paciência dos homens e a fome das crianças...

Nicolai Poss
(Sergio Carriel)

O tubarão frágil

Tudo o que vem à nossa cabeça quando pensamos num tubarão ele não possuía. Não era assustador, cheio de dentes afiados ou doido para arrancar a carne de quem, por mínimo

descuido, deixasse escorrer um pouquinho de sangue no mar. Seu nome tampouco o ajudava. Quem teria medo de um ser denominado Bertoldo? Sim, os pais ao lhe darem o nome do avô, lhe deram também uma rima. Bertoldo, antes o terrível, passou a ser conhecido como “Bertoldo, o sofrível”. Era ele a vergonha da família, a piada pronta do mar. Sabia disso, até se esforçava, mas não conseguia ser diferente. Nas competições de nado, até conseguia enganar bem. O problema maior era a disciplina obrigatória “Práticas reflexivas de ataques surpresa”.

Bertoldo Brecha
(André do Amaral)

Estamos diante de oficinas sobre a passagem entre a experimentação do corpo em cena e a elaboração de um texto ficcional por assim dizer enCORPADO, ou seja um texto atravessado por sensações vividas no corpo de quem se lança em cena e de quem a assiste.

Mesmo que a escrita implique, antes de mais nada, comunicação com um receptor ausente, a oficina de convite à escrita faz aflorar de modo potente a relevância da interação entre os seus membros. A presença do outro e o caráter insubstituível das trocas entre os participantes vêm para o primeiro plano.

São eles que sustentam a edificação de pontes em direção a esse leitor ausente.