



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**ENTRE O CORPO COTIDIANO E O CORPO CÊNICO:
UMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

MARINA FAZZIO SIMÃO

Foz do Iguaçu

2017



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**ENTRE O CORPO COTIDIANO E O CORPO CÊNICO:
UMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

MARINA FAZZIO SIMÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Barbara Maisonnave Arisi

Co-orientador: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

Foz do Iguaçu

2017

MARINA FAZZIO SIMÃO

**ENTRE O CORPO COTIDIANO E O CORPO CÊNICO:
UMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof.^a Dr.^a Barbara Maisonnave Arisi
UNILA

Co-orientador: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
UFT

Prof. Dr. Estevão Rafael Fernandes
UNIR

Prof. Dr. Marcos de Jesus Oliveira
UNILA

Foz do Iguaçu, 18 de abril de 2017.

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

Simão, Marina Fazzio.

Entre o corpo cotidiano e o corpo cênico: uma perspectiva
pós-colonial / Marina Fazzio Simão. - Foz do Iguaçu, 2017.
133 f.

Orientador: Barbara Maisonnave Arisi.

Coorientador: Juliano Casimiro de Camargo Sampaio.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Instituto Latino-Americano de Arte Cultura e História.

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-
Americanos (PPG IELA).

1. Artes cênicas - representação corporal. 2. Artes cênicas
- filosofia. 3. Artes cênicas - antropologia. 4. Prática
Pedagógica. I. Arisi, Barbara Maisonnave, Orient. II. Sampaio,
Juliano Casimiro de Camargo, Coorient. III. Título.
CDU 792.01:37.013

A Pedro pelo carinho e motivação nos momentos de incertezas. E a Paula, minha irmã, que na distância se fez presente tantas vezes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus alunos que me ensinaram a cada aula, me fizeram pensar e redescobrir a prática teatral a cada encontro, antes dos nossos encontros jamais havia imaginado aprender tanto com esses pequenos jogadores.

Aos tantos professores de teatro que sensibilizaram meu olhar a cada troca, que puderam despertar em mim tantas inquietações e motivações que somente o palco me permitiu.

À Prof.^a Dr.^a Barbara Arisi que me possibilitou novas perspectivas nesta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio que prontamente assumiu o compromisso com este trabalho e que em outros tempos compartilhou seu conhecimento. Obrigada pelos ensinamentos, pela paciência e generosidade em minha caminhada.

Aos amigos que surgiram juntamente com o Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, nossas trocas e vivências me permitiram refletir sobre o teatro em que hoje acredito. As descobertas com as quais me presentearam muito e me ensinaram sobre a generosidade do nosso ofício, seja como atriz, professora ou pesquisadora.

Aos profissionais do PPG IELA. Ao coordenador Prof. Dr. Andrea Ciacchi. Ao secretário Newton Camargo que sanou e se prontificou diante de todas as dúvidas e etapas da minha pesquisa, sem saber me fez acreditar novamente no serviço público.

Às companheiras de estudos, cafés e inquietações, Rafaela e Saionara. Aprendemos e compartilhamos em meio a risadas, doces e livros.

Ao meu companheiro de jornada Pedro, a cada dia me surpreendeu com sua imensa compreensão e motivação.

À minha tia Alda Simiana do Nascimento (*in memoriam*), pelo afeto em vida que me manteve acolhida na construção desse caminho.

Às minhas irmãs Paula e Marília e irmãos Daniel e Tiago, que muito compreenderam meu retiro em meio aos livros e cadernos. Aos meus sobrinhos que

tornam a vida mais gostosa. A meu pai que me apresentou ao mundo e me tornou mais forte.

A duas amigas que na distância me deram força, risadas e afeto. Janaína e Carol, muito obrigada.

Aos que direta ou indiretamente atravessaram meu caminho e de algum modo me motivaram e desestabilizaram, me estimulando a buscar novos horizontes nessa jornada.

SIMÃO, Marina Fazio. **Entre o corpo cotidiano e o corpo cênico: uma perspectiva pós-colonial**. 2017. p. 134. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa se desenvolve por meio do diálogo entre as artes cênicas, antropologia e filosofia e pretende responder à questão: o processo artístico pode ser entendido como meio de descolonização ou descolonialidade do corpo cotidiano? O debate proposto aborda os estados de corpo cotidiano e de corpo cênico. Os aspectos ligados ao corpo e suas convenções são pensados a partir das perspectivas de Greiner e Katz (2005) e Foucault (1987). Procuro mostrar como podemos compreender o corpo como um corpo colonizado, em diálogo com a produção dos autores pós-coloniais Mignolo (2005) e Quijano (2005) e seus respectivos conceitos de descolonialidade e descolonização. Realizo uma aproximação desses conceitos com as teorias das artes cênicas com foco no corpo cênico. A discussão proposta se dá entre as teorias pós-coloniais e as do teatro de Barba (2012) e de Casimiro (2011) em relação ao corpo em estado de representação. Deste modo, busco compreender como os processos conduzidos pelos diretores citados podem (ou não) auxiliar na percepção de um corpo colonizado e descobrir se seus processos levam (ou não) à descolonização ou descolonialidade dos corpos cotidianos. Partindo da minha experiência como docente em teatro, reflito sobre os conceitos propostos por esses autores pós-coloniais na prática artístico-pedagógica, a fim de pensar sobre minha prática como uma abordagem (des)colonial/colonizadora e sobre a possibilidade de um corpo mais consciente de seus automatismos.

Palavras-chave: 1. Teatro 2. Corpo 3. Descolonização 4. Descolonialidade 5. Prática Pedagógica

SIMÃO, Marina Fazzio. **Entre o corpo cotidiano e o corpo cênico: uma perspectiva pós-colonial.** 2017. p. 134. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

RESUMEN

La presente investigación se desarrolla por medio del diálogo entre las artes escénicas, la antropología y la filosofía, con el objetivo de responder el siguiente cuestionamiento: ¿el proceso artístico puede ser entendido como medio de descolonización o descolonialidad del cuerpo cotidiano? El debate propuesto aborda los estados del cuerpo cotidiano y del cuerpo escénico. Los aspectos relacionados al cuerpo y sus convenciones son pensados desde las perspectivas de Greiner e Katz (2005), y Foucault (1987). Busco mostrar cómo podemos comprender el cuerpo como un cuerpo colonizado, teniendo como base la producción de los autores poscoloniales Mignolo (2005) y Quijano (2005) y sus respectivos conceptos de descolonialidad y descolonización. Realizo una aproximación de dichos conceptos con las teorías de las artes escénicas en referencia al cuerpo escénico. La discusión propuesta ocurre entre las teorías poscoloniales y las del teatro de Barba (2012) y de Casimiro (2011), en relación al cuerpo en estado de representación. De esta manera, busco comprender cómo los procesos llevados a cabo por los directores citados pueden (o no) auxiliar en la percepción de un cuerpo colonizado y descubrir si sus procesos llevan (o no) a la descolonización o descolonialidad de los cuerpos cotidianos. Partiendo de mi experiencia como docente en teatro, reflexiono sobre los conceptos propuestos por estos autores poscoloniales en la práctica artístico-pedagógica, con la finalidad de pensar sobre mi práctica como un abordaje (des)colonial/colonizadora y sobre la posibilidad de un cuerpo más consciente de sus automatismos.

Palabras claves: 1. Teatro 2. Cuerpo. 3. Descolonización 4. Descolonialidad. 5. Práctica pedagógica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A COLONIALIDADE DO CORPO	18
1.1. CULTURA, BIOPODER E CORPO	20
1.2. CORPOMÍDIA	26
1.3. CORPO COLONIZADO E TÉCNICA	29
2. A DESCOLONIZAÇÃO DO CORPO.....	37
2.1. A CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO E A DECOLONIZAÇÃO DO CORPO COTIDIANO	37
2.2. CORPO CÊNICO E DESCOLONIZAÇÃO.....	45
3. A DESCOLONIALIDADE DO CORPO.....	57
3.1. UMA BUSCA PELO CORPO ATENSO.....	65
4. O CORPO COLONIZADO NOS PROCESSOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS – A COLONIALIDADE NA RELAÇÃO PROFESSOR-ALUNO.....	75
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS	95
ANEXO A – DIÁRIO DE BORDO	96

INTRODUÇÃO

O debate que se apresenta nesta pesquisa busca contribuir com discussões a respeito de processos artísticos e pedagógicos que podem proporcionar (ou não) a descolonização e a descolonialidade do corpo cotidiano. É resultante da aproximação entre as teorias pós-coloniais e as artes cênicas. A justaposição do debate das ciências sociais com o existente nas artes cênicas se dá na forma de revisão bibliográfica e também no campo metodológico, que inclui, como se verá adiante, análise de experiências desde o recorte da perspectiva pós-colonial. Esse diálogo, ainda que anterior a esta pesquisa, não conta com produção acadêmica em número relevante para embasar as discussões que se seguem. Por isso, o trabalho se insere em um campo ainda incipiente de pesquisa.

A discussão aqui traçada almeja colaborar com atores, professores e diretores de teatro, mostrando abordagens de diferentes profissionais por meio de seus trabalhos em diálogo com teorias pós-coloniais. Pretendo mostrar e enfatizar um possível caminho para a compreensão do corpo para além de suas práticas coloniais, para que ele possa ser trabalhado em iniciativas futuras com o reconhecimento do seu contexto de pertencimento.

Para tanto, esta pesquisa se caracteriza como sendo de natureza teórico-qualitativa. As etapas da pesquisa foram: revisão bibliográfica, recorte temático, análise de dados de experiências do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica (NPC), entrevistas semi-estruturadas com atores que atuam e atuaram no núcleo e reflexão sobre minha própria experiência como professora de teatro em escolas. Os dados de experiências vivenciadas provêm das propostas do diretor Juliano Casimiro¹ realizadas durante os ensaios do espetáculo “Favores da lua – O Prólogo”, do Eu-Outro NPC durante o ano de 2011. Ao longo do trabalho, o diretor organizou seus registros no chamado “Diário de Bordo”², no qual realizou apontamentos sobre seu trabalho e os resultados das práticas artísticas desenvolvidas no período. No que diz respeito às entrevistas, o material coletado

¹ O diretor/pesquisador, Juliano Casimiro de Camargo Sampaio, cujo trabalho é analisado, também é co-orientador desta dissertação.

² O material a ser analisado segue em anexo ao trabalho.

provém de atores que participaram da montagem do espetáculo em questão. Ao todo, quatro participaram da coleta de dados, sendo dois ainda participantes e outros dois ex-participantes do Eu-Outro NPC.

Para fundamentar a pesquisa no que tange questões pedagógicas referentes à aula de teatro, trago minha experiência enquanto docente. A partir de reflexões geradas durante minha atuação como professora no ensino de teatro de jovens e crianças, dialogo com as perspectivas pós-coloniais que apresento aqui.

No encontro entre as artes cênicas, antropologia e filosofia, busco debater sobre as questões referentes ao corpo cênico, por meio das proposições de Greiner e Katz (2005), Ingold (2000) e Foucault (1987) sobre a disciplina e as amarras sofridas pelo corpo na vida cotidiana. Considerarei os aspectos físico-biológicos do corpo, mas enfatizarei o contexto sociocultural no qual o corpo está inserido, tomando-se como referência os autores citados. Nesse sentido, a proposta desta pesquisa é compreender de que modo o corpo pode passar por um processo descolonial ou descolonizador durante um processo de criação artística.

Como a investigação abrange aspectos diretamente relacionados à colonização, vejo a necessidade de informar que a noção de cultura da qual irei trabalhar será a partir da concepção trabalhada por Wagner (2002). A discussão avança apoiando-se em Mignolo (2005) e Quijano (2005). Os autores ajudarão a refletir sobre a ideia de um corpo colonizado. Finalmente, através das perspectivas propostas por Eugênio Barba (2012) e Juliano Casimiro (2011), busco compreender de que modo os processos cênicos guiados por esses diretores podem trazer maior percepção sobre a existência de um corpo colonizado durante o trabalho de ator. Nesse sentido, analiso, a partir do prisma das artes cênicas, o corpo colonizado, como proposto pelos cientistas sociais e filósofos citados acima. O objetivo dessa análise é discorrer sobre o corpo cênico e refletir se estes processos podem ou não levar à descolonização ou à descolonialidade dos corpos cotidianos.

Esta pesquisa emergiu da minha inquietude em investigar o corpo inserido na prática teatral. Em especial, ao perceber a importância de se estudar e treinar o corpo para a cena durante minha experiência artística, principalmente como também participante do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica. Sob a direção de

Juliano Casimiro, no grupo o corpo tem espaço fundamental nas práticas promovidas pelo diretor e será um dos pontos tratados mais adiante.

Além dos meus estudos nas práticas da cena, me aproximei da antropologia a partir de meu ingresso no curso de Antropologia, na Universidade Federal da Integração Latino-americana, UNILA, onde me deparei com os debates sobre pós-colonialismo. A aproximação com as teorias sobre o pós-colonialismo, tais como as de Quijano (2005) e Mignolo (2005), fez com que eu percebesse o quanto este diálogo ainda está tecendo espaço dentro das artes cênicas, principalmente no que tange pesquisas sobre o corpo em estado de representação.

A partir deste diálogo surge a seguinte questão: O processo artístico pode ser entendido como meio de descolonização ou descolonialidade do corpo cotidiano? A resposta pode nos levar ao debate sobre quais caminhos e práticas podem auxiliar num processo cênico que compreende a passagem do corpo cotidiano ao corpo cênico como forma de descolonização ou descolonialidade. Essas práticas serão aqui consideradas no âmbito artístico e pedagógico do teatro. Em resumo, reflito sobre a necessidade de compreender o corpo colonizado e entender os desdobramentos num processo artístico/pedagógico para pensar o corpo cotidiano a partir de minha prática como atriz e minha atuação no ensino de teatro.

Nesse sentido, proponho explicitar a articulação teórica em que o corpo apresenta papel fundamental na compreensão dos processos de construção cênica, para, a partir deste ponto, desenvolver uma reflexão sobre o corpo colonizado inserido nesses processos. Não proponho confrontar diferentes teorias que tenham o corpo como eixo e não pretendo abordar sua biologia. A pesquisa vai em direção ao que se refere ao corpo dentro dos processos de interação eu-outro, mas não exclui, evidentemente, a ideia de que esses processos de interação se pautam na existência de uma dimensão biológica do corpo. As escolhas que norteiam este trabalho se dão a partir de autores que pensam o corpo ou a colonização como eixo de suas pesquisas. Busco analisar o corpo cultural, político e artístico, criando um diálogo entre teorias das artes cênicas com as teorias pós-coloniais.

Ao debater sobre o corpo cotidiano, é importante esclarecer que o corpo sobre o qual me interessa discutir abrange seus aspectos culturais. Segundo Foucault (1987), esse corpo está disciplinado pelo biopoder ao qual responde. Dada as dimensões e debates que surgirão, acredito que o corpo-em-contexto, como trazido por Greiner e Katz (2005), tem de ser percebido antes de ir para a cena. Este corpo cotidiano que antecede o corpo cênico transita de um estado ao outro de que maneira?

Compartilho a ideia de Foucault (1987) de um corpo disciplinado, isto é, submetido a um poder exercido sobre ele. Respeitando ou resistindo à realidade normatizadora da qual faz parte, esse corpo é construído sob tal realidade normatizadora. Tal construção se relaciona ao conceito de colonização definido por Bosi (1992), que o designa como um processo de dominação e exploração forçosa que muitas vezes conduziu a ideia de descobrimento e povoamento, camuflando a violência desse processo, que coagiu povos e explorou territórios. Fundamento minha reflexão baseada nas ideias sobre biopoder, conforme sugeridas por Foucault (1987). Nessa esteira, me apoiarei em seus discursos para fortalecer o debate proposto no que remete à cultura e à colonização do corpo.

Para discutir questões sobre o pós-colonialismo a fim de responder à questão norteadora dessa pesquisa, apoio-me em dois conceitos bastante explorados nos debates sobre pós-colonialismo. Primeiro, a proposta de descolonização elaborada por Quijano (2005), enfocando de modo mais preciso em seu tópico sobre a colonização do corpo. Ainda que por uma perspectiva social e política, essa noção possibilita diálogo direto com Foucault (1987) e Greiner e Katz (2005) no que se refere ao corpo como instrumento e construção cultural. Essa primeira parte da discussão sustentará a ideia de um corpo socialmente construído para que através do debate com as artes cênicas possamos refletir sobre uma possível descolonização ou descolonialidade do corpo.

Nesse sentido, busco, através dos apontamentos de Quijano (2005), compreender melhor o corpo cotidiano, considerando os aspectos políticos e culturais em que está inserido. Como apontado pelo autor, é necessário reconhecer o contexto no qual o corpo é colonizado, para discutir o processo da passagem para o corpo cênico. Greiner e Katz (2005) dão suporte para se pensar que o corpo, além

de biológico, é também simbólico e consideram suas dimensões culturais e seus contextos socioculturais. Barba (2012) servirá de modelo para refletir sobre o corpo cênico, através dos conceitos criados por ele, como pré-expressividade e corpo extracotidiano.

Abordo também o conceito de desconialidade, como proposto por Mignolo (2005), para debater sobre o processo artístico desenvolvido no Eu-Outro NPC, que segue um trajeto diferente daquele traçado por Eugenio Barba (2012), mas que também tem o corpo como eixo central de suas práticas teatrais. A desconialidade, como abordada por Mignolo (2005), remete à tomada de consciência das raízes que ainda existem como frutos de colonização. Para construir um discurso coerente no que tange às questões sobre o corpo, farei uso das perspectivas da antropologia e do teatro, com o apoio de Ingold (2011) sobre técnicas e habilidades do corpo em relação às questões abordadas.

A partir de Quijano (2000), podemos compreender que a construção imagética do corpo que hoje conhecemos tem origem e caráter colonial, e provou ser mais durável e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecida. Trata-se de um elemento do colonialismo no padrão de poder hegemônico no mundo de hoje. Com a colonização, a concepção de corpo cindido ocupou a perspectiva nativa de um corpo integrado. O corpo deixou de ser compreendido a partir da integração entre corpo e mente e após a colonização, eles passaram a ser percebidos de forma dividida.

Nos próximos capítulos, o principal objetivo é tratar algumas das questões teoricamente necessárias sobre as implicações da colonialidade sobre como pensamos e construímos o nosso corpo. Por essa razão, proponho o diálogo com Quijano (2000) no que se refere ao corpo e colonização, pois é a partir desta colonização que começamos a compreender o corpo como hoje percebemos. A desconialidade como proposta pelo autor permite que se desvincule de um colonizador, a priori, mas reconhece que ela não consegue ainda extrair todos os seus vestígios.

Nesse segundo eixo temático, articulado com o primeiro, o que se pretende é estabelecer um diálogo entre teatro e antropologia, pensar a relação de um corpo construído e, se possível, desconstruído para o espaço cênico para que

seja facilitada sua desconstrução ou o reconhecimento do corpo cotidiano. Busco refletir sobre certos imaginários de corpo que construímos em nossa sociedade e me aproximar das influências que sofremos, seja ela advinda do contexto e/ou do biopoder, para pensar o corpo que conhecemos através das definições até então apresentadas e em uma possível desconstrução, para que possa ocupar uma função cênica, mas que não seja o objetivo do corpo cênico. O corpo cotidiano não tem sua desconstrução como ponto imprescindível, apresento apenas um caminho para desvelar suas facetas deste corpo cotidiano.

O corpo integrado, indissociável do natural e social, pode ter seu processo de colonização evidenciado no treinamento técnico de ator, entre práticas cênicas que possuam o corpo como centro de suas propostas artísticas. Da mesma forma, corpo cotidiano e corpo cênico são também indissociáveis. Por essa razão, escolhi colocar em debate com os autores pós-coloniais das ciências sociais as propostas do diretor e pesquisador Eugênio Barba (2012), cujo eixo de suas práticas e investigações³ é o corpo. Assim, sua pesquisa pode nos auxiliar a perceber o quanto as artes cênicas podem contribuir na percepção e reconhecimento do corpo cotidiano como um corpo colonizado. Corpo cotidiano e corpo cênico são indissociáveis um do outro, entretanto, no processo artístico cênico, a percepção desse estado colonizado pode ser evidenciada.

A opção por Barba (2012) se dá pela aproximação com as teorias da descolonização dentro das práticas descritas em seus registros. Por falta de acesso a estudos que abordem o diálogo entre autores das artes cênicas e da pós-colonialidade, proponho uma ponte entre Barba (2012) e Quijano (2005) para desenvolver este trabalho. Durante a pesquisa, percebi a escassez de material no que tange os debates entre teatro, corpo e pós-colonialidade. Considero que se trata de um debate atual e relevante para as artes cênicas.

Barba (2012) apresenta uma pesquisa teórico-prática sobre o trabalho do ator bastante intensa e difundida entre diversos grupos teatrais. O autor que centra sua investigação no corpo, busca suas técnicas de diversos outros

³ Eugênio Barba é fundador do ISTA (International School of Theatre Antropology). Seu campo de pesquisa e atuação é nos estudos dos princípios da utilização extracotidiana do corpo e para a aplicação e compreensão de suas técnicas no trabalho criativo do ator e bailarino.

grupos artísticos. Com o OdinTheatre⁴ e o ISTA, Barba e os demais integrantes dos grupos viajaram por países ocidentais e orientais, pesquisando a cena e as danças locais. Seu trabalho possibilita o debate sobre descolonização, seja nos critérios técnicos de ator e/ou no processo de construção da personagem⁵. Ou seja, o processo pode se dar durante o treinamento técnico⁶ de atores e na elaboração da personagem.

Ao pensar em um corpo extracotidiano, Barba aborda elementos que poderiam pertencer ao cotidiano, mas que para ele são exigidos na cena em outro estado, como o equilíbrio, as ações e a energia condicionada para o palco. Trabalhar com e sobre o corpo cênico traz o olhar do ator e diretor para o corpo cotidiano, em um processo de (co)regulação dos corpos. Explorar as possibilidades do corpo cênico poderá trazer maior consciência e percepção para pensarmos sobre o corpo colonizado, seja na cena ou no cotidiano, no palco ou na sala de aula. Compreender o corpo que somos pode auxiliar as práticas artísticas e os processos pedagógicos.

O autor ainda utiliza as técnicas de inculturação e aculturação, aplicadas e desenvolvidas pelo corpo cotidiano para o corpo em estado de representação. O autor refere-se à aculturação como técnica incorporada artificialmente no trabalho dos atores e bailarinos, que durante o processo artístico apropriam-se de um comportamento cênico, possibilitando desarticular automatismos que condicionam seus corpos. Quando retoma o conceito de inculturação, Barba alude a princípios que são aprendidos por atores e bailarinos, mas que fogem a sua vontade incorporando-se de modo espontâneo, ou seja, qualidades que os atores acabam por adquirir ao longo de seu trabalho. Tais conceitos podem sustentar a ideia de um modelo descolonizador (QUIJANO, 2005) do trabalho de ator.

⁴ OdinTheatre é um laboratório teatral fundado por Eugênio Barba no ano de 1964. Atualmente, o grupo criou 75 espetáculos, dos quais viajou por aproximadamente 63 países, criando uma cultura de troca das técnicas extracotidianas com os grupos locais. Hoje é considerado um dos grupos com maior diversidade técnica do mundo.

⁵ Construção da personagem no âmbito das artes cênicas remete ao seu processo criativo e estético, utilizando técnicas de criação extracotidiana.

⁶ Como treinamento técnico, entendo uma série de exercícios que buscam aprimorar a consciência e controle corporal para que os atores possam usar as diversas qualidades de seu corpo de forma intencional e organizada.

Sobre o corpo artístico, sustentarei a pesquisa a partir dos registros das práticas teatrais exercidas pelo Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica, dirigido por Juliano Casimiro (2011), do qual participei. A presente dissertação explicita o embasamento teórico sobre o qual o diretor do Eu-Outro NPC conduziu o espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo” (2011) e busca, ainda, adicionar à articulação teórica, noções e discussões acerca do corpo cênico, sugeridas por Casimiro. Tais discussões aparecem nos registros do encenador, chamado Diário de Bordo (2011). Como já explicado acima, trata-se de um espaço no qual o pesquisador relata e reflete sobre sua prática enquanto proponente de um processo artístico.

O Eu-Outro NPC é um grupo que visa o corpo como eixo de suas pesquisas cênicas, no qual Casimiro, como diretor e coordenador, traz propostas conceituais sobre corpo. A escolha de aproximar tais reflexões das teorias que remetem à descolonialidade, serve para estabelecer relações possíveis entre a noção de corpo colonizado e de sua descolonialidade. Reconhecendo-o com base nas influências sofridas pelo contexto em que está imerso, por meio da prática teatral o corpo colonizado pode se conscientizar ou intuir tais influências para levá-las à cena. Se é possível estar consciente das amarras sofridas para a cena, seria possível estar consciente delas na vida cotidiana?

Para responder a esta questão e dialogar com outra perspectiva pós-colonial, trago Mignolo (2005) e sua proposta em torno do conceito descolonial. Para o autor, ainda que o Brasil não seja mais colônia, ainda carrega a colonialidade em suas relações, porque nossa cultura também foi reinventada em contato com a colonização, e criada por colonizadores e colonizados. A partir desta primeira aproximação com o autor, interessa-me refletir sobre o corpo que carrega em si aspectos coloniais adquiridos pelo seu contexto e repensar nosso corpo em estado cotidiano a partir deste olhar, para que possa considerar ou não o processo artístico proposto pelo Eu-Outro NPC como um procedimento que pode revelar os aspectos coloniais embutidos em nós.

Com base nas noções como corpo atenso e corpo cor-primária criados por Juliano Casimiro, estabelecerei um debate com os conceitos de Foucault (1987) e Mignolo (2005), buscando articular as proposições de cênico, corpo cotidiano, colonização e descolonialidade do corpo. Compreender o corpo

interligado à mente e vice-versa faz com que vejamos um corpo não mais desprezível e irrelevante, ele agora é participativo e imprescindível.

Nossa vida é demarcada por diversos limites, que estão no espaço e na vida, assim como na esfera social, política e econômica, entre os limites habitáveis e inabitáveis, perceptíveis e imperceptíveis. Os limites aparecem como fronteiras que delimitam e disciplinam o corpo, através da cultura, do Estado ou das instituições. Os limites não são apenas o espaço de atuação ou do teatro, mas também o espaço da vida em sociedade. Necessariamente a vida se desenrola em redes mistas, onde proliferam forças e poderes. Há uma política de vida. Ela determina fronteiras diferentes de vida (biopolítica) operados pelo Estado e suas instituições ciência e educação, todos os sistemas ou dispositivos de normalização (FOUCAULT, 1987).

Dessa forma, descobrir as possibilidades ou técnicas que podem ajudar o corpo a extrapolar a colonização, faz com que conheçamos outro estado talvez ainda desconhecido do corpo. Neste sentido, me propus a pensar os processos pós-coloniais no ensino de teatro para jovens e crianças. Através de minha experiência como docente, meus questionamentos como atriz e pesquisadora, me instigam a debater como seria o papel do professor/diretor conduzindo um corpo colonizado por um processo de descolonização ou de descolonialidade. Para que serviria abrir caminhos aos alunos/atores que possam revelar aspectos sobre as amarras de uma colonização?

1. A COLONIALIDADE DO CORPO

Este capítulo tem por objetivo levantar os principais conceitos que serão abordados no trabalho. Neste momento a proposta é traçar um panorama teórico sobre conceitos como cultura, poder, corpo e colonização, a fim de estabelecer um diálogo com o leitor e proporcionar maior compreensão da investigação e assim contribuir para quem possa interessar.

Nos subitens que seguem, abordarei inicialmente o conceito de cultura proposto por Roy Wagner (2002), a fim de compreender de que modo o corpo está imerso nela, como ela pode afetar o corpo e a sua influência sobre o contexto em que o corpo está inserido. Depois, pretendo relacionar o conceito de biopoder, proposto por Foucault (1987), à sua atuação sobre os corpos, buscando traçar as influências prováveis e percebidas sobre a construção simbólica dos corpos.

Posteriormente, relacionando as influências do biopoder e tendo como objetivo o estudo dos corpos cotidianos e cênicos em processos pós-coloniais, envolvendo descolonização e descolonialidade, refletirei sobre o processo de colonização que, como veremos, não é somente econômico e político, mas também envolve distintas etnias e processos de aculturação⁷, como apresentado por Bosi (1992).

Como dito anteriormente, o objeto central desta pesquisa é o corpo. É importante que se compreenda de que corpo que estou tratando para que se possa vincular de forma clara com os demais pontos abordados. Para tal, nos apoiaremos em Greiner e Katz (2005) e seu conceito de corpomídia, para construir a proposta de um corpo colonizado.

As autoras auxiliam na compreensão das relações que o corpo estabelece com o outro e de que modo interage com o meio. Para as autoras, o corpo enquanto um corpomídia, seria (co)participativo e (co)regulador do contexto

⁷ O termo aculturação, ainda que instigue uma série de debates, é abordado por Bosi (1992) como um processo de sujeição social a depender do contato entre culturas distintas, onde a partir de elementos externos uma cultura pode sofrer mudanças. O autor defende que aculturação é um fenômeno de controle social de um povo sobre outro, como o processo de colonização.

em que se insere. Para prosseguir com a ideia de um corpo cotidiano como um corpo também colonizado, cabe expor o entendimento de Ingold (2000) no que concerne a discussão em torno das técnicas corporais e como corpo, técnica e mundo se relacionam. Ou seja, a partir da noção de compromídia entender de que modo nos relacionamos com o mundo e com participação mútua aprendemos técnicas e nos relacionamos com o mundo.

Reitero que neste texto, trabalho sobre os processos pós-coloniais, mas antes de dar prosseguimento à reflexão a respeito do corpo colonizado e de seus processos de descolonização e/ou descolonialidade, é necessário delimitar o que compreendo como colonização. Trarei a perspectiva de Bosi (1992) sobre ciclos coloniais e o objetivo é mostrar como o processo colonial pode atuar sobre os corpos, para que ao longo da pesquisa fique evidente como os corpos cotidianos são também corpos colonizados. Segundo o autor,

[...] a colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado processo civilizatório. (BOSI, 1992, p. 13).

O autor se preocupa em esclarecer que a colonização difere de forma intensa dos processos migratórios. Quando se trata de um processo colonial, o domínio e a imposição de novas condições políticas e econômicas dão espaço para a conquista. A ideia de conquista é forte o suficiente para que a Europa substituísse o termo por descobrimento durante o século XVI, evidenciando a coação que os corpos e o meio sofreram. Para Bosi (1992), as relações de poder das sociedades num ciclo de colonização são potencializadas dentro das esferas política e econômica.

O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobre determina. Tomar conta de, sentido básico de colo, importa não só em cuidar, mas também em mandar. Nem sempre, é verdade, o colonizador se verá a si mesmo como a um simples conquistador; então buscará passar aos descendentes a imagem do descobridor e do povoador, títulos a que, enquanto pioneiro, faria jus. (BOSI, 1992, p. 12).

As forças envolvidas estão além do ato de ocupar e explorar os territórios e bens, “são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer” (BOSI, 1992, p.15). A partir desta ideia, se nota o quanto o processo de colonização está atrelado a um processo cultural. O corpo está imerso em determinado contexto e, portanto, em determinada cultura. Sendo assim, a corporeidade que está dentro do processo de colonização, por sua vez, acaba por receber as influências do contexto instaurado, e passa a ser colonizada pelo poder, reproduzindo “[...] sempre o mesmo, corpo e feições, e obedece aqui a uma necessidade interna de percepção social” (BOSI, 1992, p. 54).

Uma certa ótica, que tende ao reducionismo, julga de modo estrito o vínculo que as superestruturas mantêm com a esfera econômico-política. É preciso lembrar, porém, que alguns traços formadores da cultura moderna (traços mais evidentes a partir da Ilustração) conferem à ciência, às artes e à filosofia um caráter de resistência, ou a possibilidade de resistência, às pressões estruturais dominantes em cada contexto. (BOSI, 1992, p. 17).

Nesse sentido, e em diálogo com Foucault (1987), como se verá adiante, a resistência está ligada ao poder, o ato de resistir mostra outra forma de reagir a determinado contexto ou força, seja econômica, política ou culturalmente.

1.1. CULTURA, BIOPODER E CORPO

Minha proposta é dissertar sobre a perspectiva de um corpo simbolicamente construído, pois, além do caráter biológico, a cultura afeta intensamente sua construção simbólica. Entretanto, se trata também de um aspecto colonizador, ou seja: a cultura constrói o corpo no qual está nela inserido. Para dar início à discussão proposta e tendo em vista que o uso da palavra cultura está sempre transformação e carrega múltiplas definições, esclareço antes de tudo o modo como "cultura" está compreendida neste trabalho.

Roy Wagner (2002) propõe pensarmos a cultura como invenção. Para ele, o termo se aplica tanto como mediação quanto como criatividade. As experiências culturais são mediadas pelo pensamento, que é construído em conjunto com as experiências anteriormente vividas. A compreensão de mundo

ocorre por meio de uma cultura, da qual o sujeito não pode se desprender. No entanto, quando há uma relação entre sujeitos de culturas distintas, para que possam interagir, cada um deve atentar-se para a sua própria cultura e mediá-la para que consiga compreender a cultura do outro. Isto é, é necessário encontrar símbolos na sua própria cultura que tragam a equivalência do que procura entender sobre a cultura do outro. Para que isso ocorra, Wagner aponta que a criatividade precisa atuar como mecanismo para compreensão e comunicação, embora estes conceitos sejam variáveis a cada cultura. A criatividade, portanto, auxilia no processo de analogia, criando paralelos correspondentes entre os símbolos de uma cultura para os símbolos da cultura do outro.

De acordo com Wagner, o termo “cultura também reduz as ações e propósitos humanos ao nível de significância mais básico, a fim de examiná-lo em termos universais para tentar compreendê-los” (2002, p.29). A criatividade e mediação atuam como facilitadoras para a leitura de outras culturas. Entender uma cultura específica, ou mesmo explicá-la, requer mediação, isto é, acessar a minha e encontrar possíveis co-relações com a do outro. A mediação é um processo individual ou coletivo de criatividade que permite o entendimento do outro, ou dos outros, e viabiliza a alteridade. Entretanto, a mediação somente é possível através dos símbolos reconhecidos dentro de seus contextos.

Quando trata sobre mediação cultural, Wagner (2002) entende por símbolos o sentido conotativo e metafórico que cada cultura estabelece para a realidade. Sobre a compreensão de cultura, o autor apresenta o discurso da simbolização. Os símbolos se relacionam entre si, o que significa que o entendimento de uma cultura se dá através de analogias feitas por alguém de outra cultura, a mediação entre culturas ocorre por meio de alegorias possíveis em determinados contextos. Para Wagner (2002), os símbolos podem ser interpretados somente quando contextualizados. Caso fossem retirados de seu contexto, isto é, do espaço onde é permitido que se crie infinitas combinações, a compreensão seria aleatória e desconexa, perdendo a alteridade das relações e o sentido para quem tenta compreender. A implicação desse fato para a cultura é que, para o autor, a cultura é a todo tempo inventada, a combinação dos símbolos discorre de uma mediação criativa e contextualizada.

Portanto, os símbolos quando descontextualizados não carregam sentido, e é na sua relação com seus contextos que podemos interpretá-los. Nossa necessidade de entendê-los se dá porque precisamos interagir com o outro, e para isso temos que intuir que compreendemos e estamos em diálogo, caso contrário não estabeleceríamos estado intencional de comunicação. Nesse aspecto, os símbolos possuem também, segundo Wagner (2002), um papel fundamental na interpretação das culturas. Assim, por símbolos correspondentes, o autor entende as metáforas que encontramos em nossa cultura para compreender os símbolos e as metáforas de outra cultura.

A crença do pesquisador de que a nova situação com a qual está lidando é uma entidade concreta – uma ‘coisa’ que tem regra, ‘funciona’ de uma certa maneira e pode ser aprendida – o ajudará e encorajará em seus esforços para enfrentá-la. Mas num sentido não está aprendendo a cultura do modo como faria uma criança, pois aborda a situação já como um adulto que efetivamente internalizou sua própria cultura. Seus esforços para compreender aqueles que está estudando, para tornar essas pessoas e suas condutas plenas de significado e para comunicar esse conhecimento a outros irão brotar de suas habilidades para produzir significado no âmbito de sua própria cultura [...]. (WAGNER, 2002, p.36).

Wagner aponta para a construção simbólica do indivíduo em relação ao coletivo, assim como para a invenção e transformação cultural. Para o autor, essa construção permite a mediação entre culturas, seja para compreender ou comunicar a outra ou a própria. Por outro lado, “é incidental questionar se as culturas existem. Elas existem em razão do fato de terem sido inventadas e em razão da efetividade dessa invenção” (WAGNER, 2002, p.39). O processo de mediação de uma cultura em relação à outra se faz importante na medida em que a troca de experiências e comunicação se faz necessária.

Pode-se entender a invenção cultural como uma dinâmica de formação pessoal, coletiva e transpessoal, baseada em metáforas, associações e extensões simbólicas, que atuam na leitura dos símbolos da própria cultura ou de outra. Nesse processo, a cultura acaba por objetificar a realidade por meio de suas convenções, assim como, segundo o autor, ela inventa convenções a partir do simbolizar.

A cultura enquanto ideia é uma invenção, assim como em sua existência as culturas são, segundo Wagner, inventadas dentro de seus contextos.

Para o autor, a cultura deve ser pensada como elementos heterogêneos que servem para a improvisação inventiva dela mesma e como base para uma cultura imaginativa. O autor aponta como reflexo histórico e normativo decorrente de um coletivo contextualizado: “[...] a ‘cultura’ no sentido mais restrito consiste em um precedente histórico e normativo para a cultura como um todo: ela encarna um ideal de refinamento humano” (WAGNER, 2002, p.81). A cultura pensada como ideal se associa ao contexto que a inventa, assim como o corpo enquanto caráter simbólico.

A proposta de Wagner (2002) aponta para uma construção simbólica do indivíduo em relação ao coletivo, mas se tratamos o indivíduo como corpo, o que nos interessa é saber como podemos aplicar as mesmas noções de cultura sobre o corpo simbólico, para compreender os possíveis processos de descolonização e descolonialidade do corpo cotidiano.

Nesse sentido, com base em Wagner (2002) e na relação entre corpo e cultura, sustento a ideia de que nosso corpo não pode ser pensado descontextualizado de sua cultura. Somos socialmente construídos e o corpo não existe separado de símbolos e significados culturais nos quais está inserido e aos quais ajuda a construir e transformar.

No entanto, a construção simbólica de uma cultura não é individual, precisa dos indivíduos enquanto coletivo. O mesmo se aplica à disciplina dos corpos pela prática do biopoder (FOUCAULT, 1987). Pensar a cultura em relação ao corpo inclui a ideia de entraves culturais que este corpo pode sofrer em seu desenvolvimento.

Por essa razão, trago o debate sobre biopoder (FOUCAULT, 1987), entendendo que a invenção da cultura e o biopoder influenciam e atuam sobre nossos corpos. Por biopoder, compreendo, a partir de Foucault (1987), como a prática do poder aplicada à vida dos indivíduos, enquanto coletivo, para o controle da espécie. Trata-se de um conceito aplicado ao coletivo para designar o controle naquilo que os indivíduos têm em comum, a vida. Assim, os objetos de saber são criados a fim de servir o poder, controlar os corpos. O biopoder atua através da força disciplinar, controlando e formatando os corpos, e a resistência, embora por oposição, não exclui o corpo das consequências das relações de poder. As redes sociais apresentam técnicas que, dentro dos processos disciplinares, tornam o corpo mais

útil conforme se torna mais obediente e vice-versa. Entre as discussões desenvolvidas nas artes cênicas, encontramos Artaud (s.d.) que, em paralelo à proposta de Foucault sobre um corpo dócil e disciplinado, propõe o “corpo sem órgãos”, corpo que não está amarrado pelos órgãos impostos pelo biopoder.

Foucault (1987) escreve sobre poder e biopoder a partir de um contexto europeu específico, o que faz com que, como aprendemos de Wagner (2002), o autor francês não possa estar livre dos símbolos presentes em sua cultura. Entretanto, Foucault apresenta uma teoria que acredita ser válida para todas as sociedades. Desse modo, seria possível se distanciar desta teoria que já tem influenciado a tantos teóricos? E nós que ainda sentimos os resquícios de uma colonização europeia? Ainda que a influência européia não nos faça europeus, e evidencie muitas vezes certos abismos que nos separam, ainda sim nos transformamos ao tentar nos aproximar de nossos colonizadores. E não apenas devido ao tempo, mas também pela colonização e exploração assimétrica e permanente em nosso território.

Desta forma, as teorias de Foucault serão úteis à esta pesquisa, embora eurocentradas como a minha própria concepção. Parece-me que não podemos nos desvencilhar tão facilmente de um olhar que contribuiu para sustentar muitos de nossos discursos. No entanto, espero conseguir latino-americanizar algumas de suas propostas ao dialogar com conceitos propostos pelos autores Mignolo (2005) e Quijano (2000) que, apesar de serem latino-americanos, trabalham a partir dos Estados Unidos.

Então, segundo Foucault (1987), o poder é construído historicamente como prática, não como objeto, e se instaura nas redes de relações e nas microrrelações das pessoas, e não exclusivamente nas do Estado com os indivíduos. De acordo com o autor, o poder atravessa toda a sociedade e é onipresente nas relações do mundo. Sua rede atua para além do Estado, comunidade, família ou tecnologia e está em toda parte, porque provém de todos os lugares. Ele engloba tudo e todos, está presente nas relações estabelecidas em diferentes lugares, mesmo quando há resistência.

Compreende-se que o Estado é a superestrutura em relação a uma série de pequenas estruturas que o integram. Isso significa dizer que ele atua de

modo macro nas relações, verticalizando sua prática. A partir do debate foucaultiano considero essas pequenas estruturas como uma série de redes de poder, que estão interligadas dentro do corpo social, que, por sua vez, o autor compreende como a rede de relacionamentos sociais, um coletivo que pode ou não pertencer a instituições, mas que juntos representam uma sociedade. As práticas do poder, que segundo o autor operam em qualquer sociedade, amarrando, impondo limites e obrigações ao corpo, funcionam através de mecanismos e dispositivos normativos. Um dos mecanismos do biopoder, de acordo com Foucault, é a disciplina dos corpos. Para ele:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 1987, p. 164).

A disciplina age como tecnologia do biopoder, atua sobre o indivíduo diretamente, dominando-o, controlando suas aptidões e domesticando os corpos, ela corrige e hierarquiza de acordo com suas necessidades. Para o biopoder interessa um corpo dócil, que seja flexível à disciplina, que responda à sua domesticação sem resistência e que pode ser utilizado, aperfeiçoado e transformado por ela. O biopoder é o elemento regulamentador da multiplicidade biológica e o disciplinar é o elemento regulamentador do corpo individual, atuando ambos sobre os corpos. Por um lado o biopoder atravessa instituições e órgãos do Estado, atua sobre o corpo coletivo, por outro a disciplina atua no âmbito individual punindo e vigiando para o adestramento. Ela não é mecanismo exclusivo do Estado, sua atuação transpassa as instituições. O biopoder, segundo Foucault (1987) traz uma série de mecanismos

que, através das características biológicas da espécie humana, cria estratégias de poder para o controle das massas.

Os prejuízos da força do disciplinar sobre a formação do indivíduo e da sociedade são difíceis de serem percebidos, o que me leva a refletir se o corpo repleto de automatismos pode ter autonomia em meio há tantas amarras. Quantas possibilidades ainda não descobrimos pelo nosso corpo? Será que conhecemos nosso corpo se estamos a sofrer com amarras?

Mas como o corpo age e reage a essas relações de poder? Uma das perspectivas teóricas que nos permite compreender esse fato é a proposição de corpomídia de Greiner e Katz (2005), na qual podemos compreender como o processo disciplinar é assimilado pelo indivíduo. Pensando historicamente as questões de poder, biopoder e nossa incursão pelo corpomídia em uma sociedade como a brasileira, em que o contexto da colonização é explícito, precisamos compreender como somos afetados pelas amarras e imposições da colonização, reconhecê-las e talvez desatar algumas delas, possibilitando uma identidade própria, o contrário do que nos sujeita à colonização.

1.2. CORPOMÍDIA

Em Greiner (2005), encontro a etimologia para o substantivo corpo: “corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, que são da mesma família de *corpulência* e *incorporar*” (p. 17). Esse primeiro aspecto se refere à materialidade do corpo. No dicionário indo-iraniano o termo tem procedência em *kṛp*, que sugere “forma” e a origem grega é *soma* e *demas*, sendo a primeira denominação para corpo morto e a segunda para corpo vivo. Discutir as origens do substantivo é importante para compreendermos como hoje ele é percebido e construído.

A partir da sua etimologia e de sua aplicação no campo das pesquisas histórico-filosóficas, nota-se que há determinada convergência para a concepção de um corpo cindido, já que, segundo Greiner, durante muito tempo é aquela usada para compreender o substantivo. O corpo cindido marca a separação da mente de sua materialidade e do corpo de seu contexto. Os prejuízos desse tipo de cisão deslocam o corpo de sua cultura e de seu modo de atuar no mundo. Nesse

sentido, deve ser pensado a partir da interdependência entre suas dimensões biológica, social e cultural. Nas palavras de Greiner (2005, p. 37), “[...] a relação entre o corpo biológico e o corpo cultural é um aspecto para começarmos a mapear o corpo como um sistema e não mais como um instrumento ou produto”.

Se o corpo é um sistema e não um instrumento ou produto, seu modo de operar acaba por refletir e modificar o outro e o seu meio. Trata-se de um sistema que, ao interagir com outros sistemas, gera mudanças em si e no outro. Assim, o corpo afeta e é afetado pelo outro e o mesmo ocorre com o meio em que está inserido, o indivíduo permanece em interação com o seu contexto (co)regulando-o. Katz (2010), a partir da concepção de Sebeok, aborda o contexto na sua compreensão de corpo, em que contexto é o reconhecimento, no qual o organismo percebe e faz uso das condições e modos de lidar com as informações.

O contexto não é um recipiente povoado por coisas que o conformam; o contexto está sempre mudando porque o conjunto de coisas que o forma também se transforma. As atualizações são contínuas, articulatórias e descentradas, uma vez que o trânsito permanente instabiliza as noções de dentro e fora. Assim, o contexto e tudo que o forma passam a ser lidos como estados transitórios em um fluxo permanente de mudanças. (KATZ, 2010, p. 124).

Entender que o ambiente movimenta o corpo, conduz à suposição de que o corpo, por sua vez, movimenta/regula o ambiente. Para Greiner e Katz (2005) essa bidirecionalidade gera um processo de co-evolução, em que toda informação não chega a um corpo sem sofrer alterações. Todas as vivências estão interiorizadas e, portanto, são como que reutilizadas, dentro de novos contextos afetivo-cognitivos.

O ambiente no qual uma informação é produzida, transmitida e interpretada, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo – por isso, as trocas entre os corpos e ambientes são possíveis, e o corpo, que está sempre transitando por vários ambientes/contextos, vai trocando informações que tanto o modificam como modificam os ambientes. Evidentemente, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência de cada ser vivo, nesse processo de co-transformações que não estanca entre corpo e ambiente. (GREINER, 2010, p. 123).

As experiências anteriores de um corpo, portanto, fazem parte dele e compõem uma bagagem de significação que transita em um fluxo contínuo dentro da corporeidade. Desta forma, cada corpo possui um teor próprio e, por isso, recebe de maneira específica as influências externas. Assim, percebe-se um corpo (co)construtor com o ambiente das experiências e interações entre o sujeito e o mundo, bem como de conhecimentos e de significações afetivo-cognitivas.

Nesse sentido, as relações de biopoder de que fala Foucault seriam também (co)construídas pelos sujeitos. Ao passo que o biopoder disciplina os corpos, ele enquanto prática é também resultado do sujeito. Entretanto, o poder como prática e força atua de forma mais presente e eficaz sobre o sujeito do que o sujeito sobre o poder. Um sujeito sozinho não representa a força do coletivo, por isso a relação é díspar. Se os corpos resultam de suas interações com outros corpos e com o meio, eles afetam as práticas de poder às quais estão submetidos. Ainda que afetados pelo meio, também o (co)regulam. Por esse ângulo, os corpos (co)regulam a colonização, logo, podem encontrar caminhos que enfatizem ou minimizem tal influência.

Para Greiner e Katz (2005) a noção de contexto abrange tudo que transita em um espaço-tempo, que afeta e é afetado por tudo que o perpassa, diferente de Wagner (2002), que define o termo como um espaço sociocultural delimitado. De acordo com as autoras, o corpomídia é o corpo que se movimenta, digere a informação e comunica, está em constante (co)regulação com o espaço, com o outro e consigo mesmo através de suas vivências interiorizadas. Sua importância para as discussões desta dissertação está no fato de que possamos compreender como o corpo é (co)regulado pelo seu contexto e como, em vista disso, sofre com os desdobramentos da colonização.

Se pensarmos as noções de cultura de Wagner (2002), biopoder em Foucault (1987) e de corpomídia em Greiner e Katz (2005), podemos sugerir que o corpo é recondicionado e se recondiciona a todo momento, logo corrobora para que o mesmo transcorra em seu contexto, (co)regulando a cultura e o biopoder.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. A mídia a qual o corpo-mídia se refere

diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER; KATZ, 2005, p.131).

Katz apresenta outro aspecto fundamental para a pesquisa no que se refere à compreensão do corpo, ela recorda que “os gregos falavam da vida com duas palavras distintas: *zoé* (a vida natural que os homens compartilham com tudo que é vivo) e *bíos* (a vida socialmente formalizada de um indivíduo ou um grupo)” (KATZ, 2010, p.130, grifo da autora). Tanto a vida como o corpo aparecem na análise etimológica como oposições que podem se complementar, nomeá-los por duas perspectivas faz com que a compreensão aponte a discussão para um corpo cindido, e aqui acredita-se que um extremo está diretamente relacionado ao outro, sendo ambos interdependentes. Enquanto *zoé* (vida nua) foi destinado ao espaço político, onde os corpos são disciplinados, para Foucault (1987) por instituições, para Greiner e Katz (2005), por nós, enquanto agentes das instituições. *Bíos*, então, seria a forma desencadeada pelo poder. “Juntas, *zoé* e *bíos* desenham a biopolítica da qual somos agora corpos-mídia” (KATZ, 2010, p. 132, grifo da autora). O corpo é então ajustado pelo meio assim como o ajusta, modificando e sendo modificado.

Todo corpo é sempre um corpo-mídia, isto é, um estado transitório das trocas que faz com os ambientes. Assim, a vida nua, essa força produtora das formas de vida que podem surgir, age nesse trânsito de trocas que promove mestiçagens entre natureza e cultura. (KATZ, 2010, p. 132).

1.3. CORPO COLONIZADO E TÉCNICA

Assim como Greiner e Katz (2005), Ingold (2000) compreende o corpo como corpo-em-interação, seja com outros organismos ou com o meio. É importante ressaltar que, para Ingold (2000), a experiência se dá através de formas multissensoriais, existindo por meio da disciplina que pode ser codificada pela experiência sensorial e social de cada organismo.

A antropologia dos sentidos [...] não está preocupada com as variedades da experiência sensorial, gerada no curso da participação corporal e da prática

das pessoas com o mundo a seu redor, mas como que a experiência é ordenada e feita significativa dentro de conceitos e categorias de suas culturas. (INGOLD , 2000, p.283)⁸.

O autor ainda compreende, como Wagner (2002), a cultura como fator de influência para a leitura do mundo e através da percepção que construímos com nosso organismo. Podemos ler e interpretar o mundo ao nosso redor. Entretanto, Ingold afirma que

[...] as convenções verbais de uma sociedade não vêm preconizadas ou simplesmente superimpostas sobre a experiência de seus membros [...]. Mas são forjadas e reforçadas continuamente no decorrer dos esforços das pessoas de se fazer entender [...]. Eles fazem isso estabelecendo comparações entre as suas próprias práticas e experiências sensoriais e aquelas atribuíveis aos seus colegas [...]. Em vez de abandonar a experiência vivida pelos indivíduos pela consciência coletiva sensorial da sociedade, é certamente este entrelaçamento criativo da experiência no discurso, e as maneiras em que essas construções discursivas resultantes, por sua vez, afetam as percepções das pessoas sobre o mundo ao seu redor, ao que deveria dirigir a sua atenção sobretudo à uma antropologia dos sentidos. (INGOLD , 2000, p. 285)⁹.

Ou seja, o que diferencia as proposições de Ingold e de Wagner está na forma de observar a mediação. Ingold aponta para uma mediação sensorial que decorre da experiência e da prática entre as pessoas que tentam se fazer entender, afetando a compreensão e a comunicação entre elas, enquanto Wagner preocupa-se com a compreensão das metáforas, a partir de uma perspectiva cultural, alimentadas por comparações daqueles que nem sempre compartilham uma mesma cultura. As implicações dessa diferença para a presente discussão contribuem no enfoque que apresento, pois, dessa forma, o corpo cotidiano é (co)regulado pelos símbolos que estão a seu redor e, também, pela prática dos corpos e dos organismos em seu contexto.

Ainda sobre a influência da cultura sobre o corpo, trago a clássica reflexão de Marcel Mauss, que foi pioneiro neste assunto. Seu enfoque está nas técnicas possibilitadas e aprendidas pelo corpo e como elas são distintas nas variadas culturas analisadas por ele sobre a primogênita relação que o homem

⁸ Tradução minha.

⁹ Tradução minha.

estabelece com seu corpo. De acordo com ele, “[...] o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. [...] Antes das técnicas com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais” (MAUSS, 1974, p. 407).

O corpo é então nosso instrumento, com o qual existiremos, e que nos permite desenvolver diversas técnicas, sejam elas necessidades naturais ou culturais. “A técnica é um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição” (MAUSS, 1974, p.217). Para o autor, a técnica não está somente ligada ao uso eficaz do corpo, mas intimamente relacionada à sua aplicabilidade contínua e à herança passada a outros corpos. Ela não precisa ser necessariamente rígida, mas funciona em torno de certa estrutura, que pode ser alargada de acordo com o tempo, espaço e indivíduo.

O objetivo, nesse momento, não é realizar uma abordagem sobre o modo como a transmissão de técnicas procede e é processada em cada indivíduo, entretanto queremos revisitar Mauss no que se refere à tradição antropológica do estudo sobre o corpo. Conhecemos hoje culturas que realizam o que é considerado “natural” de maneiras distintas. As técnicas seriam apreendidas em cada contexto, como por exemplo (também analisado pelo autor) o ato de dormir, algumas culturas dormem em redes, outras têm o hábito de deitar em esteiras ou no chão, todas elas dormem, mas empregando técnicas distintas.

Por essa razão, podemos concluir que as técnicas provêm de de culturas. Mauss afirma que “Tudo em nós todos é imposto” (1974, p. 408), inclusive as nossas técnicas. Um paralelo mais próximo é que possuímos hoje é uma visão ocidentalizada a respeito do corpo com a colonização da América Latina. Mauss não considera o corpo em interação, revendo o papel do corpo na imposição das técnicas. Nesse sentido, é uma forma distinta de compreensão, que se contrapõe à idéia de um corpomídia (GREINER; KATZ, 2005). Para essas autoras, como sujeitos em interação com o meio, os corpos também seriam (co)participantes na construção das técnicas impostas.

Ingold (2000) demonstra que as habilidades humanas não são herdadas somente pela biologia, nossas habilidades estão fortemente desenvolvidas

por nossas relações com o outro e com o ambiente. As habilidades apreendidas ao longo de nossa vida não são incorporadas por inculturação, mas pelas práticas que são aprendidas e compartilhadas durante a vida, sejam específicas de domínio ou relativas ao contexto (habilidades que são adquiridas pelo corpo, como aprender a tocar um instrumento musical, por exemplo). Assim como para Greiner e Katz (2005), é por meio de interação, isto é, das relações corpo-corpo que construímos o conhecimento. “A habilidade [...] não é uma propriedade do corpo humano individual como entidade biofísica [...], mas de todo o campo de relações constituídas pela presença de um organismo-persona [...] num ambiente ricamente estruturado” (INGOLD, 2000, p. 353)¹⁰. Ou seja, quando pensamos em biopoder e nas proposições de Foucault desde essa afirmação de Ingold, compreendemos que a técnica é apreendida pelo coletivo e atua como medida disciplinar dos corpos, embora não funcione necessariamente como docilização, pois este aspecto não está explícito na obra de Ingold. Vale ressaltar que o autor utiliza o termo organismo ao invés de utilizar a palavra corpo.

Pode-se observar que o autor coloca o organismo em relação ao meio como uma constante interação. Um e outro são ajustados constantemente, de modo dinâmico e mútuo. Logo, os processos de (co)regulação entre meio-sujeito e sujeito-meio permitem a capacitação dos corpos, possibilitando que este processo nunca seja findado.; trata-se de um percurso que está sempre em movimento e nunca acabado.

[...] a base da habilidade reside na condição irredutível de inserção de um praticante (o termo original é practitioner, integrando um sentido de aplicação ativa da cultura de um membro do referido grupo, um leigo sábio) num ambiente [...] a prática hábil não é a aplicação de uma força mecânica para objetos externos, mas requer das qualidades de cuidados, juízo e destreza [...] isso implica que o que seja que os praticantes [practitioners] façam às coisas é incorporado em uma participação atenta e perspicaz com elas. (INGOLD, 2000, p. 353)¹¹.

O autor ainda exemplifica:

¹⁰Tradução minha.

¹¹Tradução minha.

Considerando como os caçadores noviços aprendem seu ofício, existem duas coisas que devem ser ditas imediatamente. Em primeiro lugar, não existe um código explícito de procedimentos que especifique os movimentos exatos que devem ser executados em qualquer tipo de circunstância determinada: de fato, as habilidades práticas deste tipo parecem ser fundamentalmente resistentes à codificação em termos de qualquer sistema formal de regras e representações [...] em segundo lugar, não é possível na prática separar a esfera da relação do noviço com outras pessoas, da sua relação com o meio ambiente não-humano. O caçador noviço aprende acompanhando os caçadores mais experientes nos bosques. Enquanto se move, ele é instruído sobre o que procurar e chamar a atenção para sinais sutis que de outra forma não poderia notar: em outras palavras, é guiado no desenvolvimento de uma consciência perceptiva sofisticada das propriedades do ambiente que o rodeia e das possibilidades de ação que elas oferecem. Por exemplo, aprende a registrar as qualidades da textura de uma superfície que lhe permitem dizer, somente ao tocar a pegada de um animal na neve, quanto tempo deixou e quão rápido se move. (INGOLD, 2000, p. 542)¹²

Ou seja, o aprendizado se dá nas relações eu-outro. O outro é aqui cogitado como um ser humano, um animal ou um meio. Na relação do corpomídia (GREINER; KATZ, 2005), assim como na compreensão fenomenológica de Ingold (2000), os autores entendem que nossas habilidades e os contextos nos quais vivemos são frutos de uma (co)relação extremamente ativa. Portanto, pertencemos aos contextos, da mesma forma que o construímos somos construídos por eles.

Efetivamente a prática e a inovação [...] ou o sentido prático poderiam se pensar como um modo primitivo da relação com o meio, o que permitiria mostrar aos caçadores – coletores como sujeitos ativos que participam do e no meio, em uma crítica das propostas funcional-economicistas. Porém, os problemas começam quando trata a estabilização e a standardização das técnicas. (INGOLD, 2000, p. 357)¹³.

Pode-se compreender, então, que nossa ação, como propõe Ingold sobre a criação e regulação da cultura e das redes de poder que a integram, é relativa. Retomando Foucault (1987), o corpo responde ao poder. Ingold (2000), ao tratar sobre tecnologia, analisa a aplicação do termo, mostrando que seu significado surge a partir da palavra grega *tekhné*, a qual remete a certa arte ou habilidade, associada ao artesão, enquanto *logos* pode ser interpretada como arte ou habilidade da razão. Ainda que o autor acredite que a compreensão do termo foi hoje

¹²Tradução minha.

¹³Tradução minha.

descaracterizada, o meu foco em sua discussão é esclarecer a compreensão de Ingold (2000) sobre o termo.

O autor considera tecnologia como conhecimentos de práticas na relação com o mundo, pessoas e objetos e não como uma racionalização do corpo. Portanto, concebe o corpo-em-contexto, como anteriormente citado, mas ele enxerga um pouco além, o corpo não está separado das habilidades, como também seus processos técnicos estão presentes em cada contexto. Outro aspecto demonstrado por Ingold está relacionado ao entendimento da técnica e sua relação intrínseca às experiências culturais: o sujeito possui a técnica na corporeidade. Tal associação evidencia a tríade existente em sua teoria pessoa-técnica-mundo, onde cada elemento participa no processo de (co)regulação afetando uns aos outros.

Técnica e experiências caminham lado a lado no processo de (co)regulação dos corpos. As técnicas, para Ingold, são técnicas corporais, conduzem as práticas sociais e atuam no processo de negociação com o mundo. As técnicas estão relacionadas à interação com o outro, com o meio, com as coisas e objetos, permitindo a sua reconfiguração. Logo, está atrelada à cultura muito mais do que à biologia. A técnica é uma forma de manifestação na qual o sujeito alia seu conhecimento ao corpo, expressando com e para seu contexto. Dessa forma, suas habilidades permitem diálogos com o mundo. Para Ingold (2000), portanto, a técnica é atributo das relações dos sujeitos com outros corpos e com seu meio. A técnica é um meio de interação entre sujeito e mundo.

As relações entre os processos de colonização e a técnica, e a constituição das pessoas e das culturas, podem ser observadas nas relações sociais e podem implicar em automatismos que nos tiram a percepção sobre nós mesmos. Ou seja, nossa percepção sobre nós é afetada pelos processos de colonização e técnica sustentados pelas práticas do poder. Desta forma, pode fortalecer a importância em propor estímulos que traga nosso olhar e nossa autopercepção de volta para nosso corpo.

A partir desta perspectiva, corpo colonizado é um corpo que foi forçosamente disciplinado, que aprendeu técnicas através de sua sujeição aos automatismos e às amarras cotidianas.

Tendo em vista que o corpo é construído pelo meio e ao mesmo tempo o constrói, não poderia se movimentar de forma impune e intacto em relação ao seu contexto, como apontado anteriormente. Por tal razão, o processo de colonização impõe padrões sociais, que são por sua vez reguladores e regulados pelos corpos.

Assim, o corpo cotidiano pode ser um corpo colonizado? Ao aproximar as teorias sobre colonização e biopoder poderia tecer um paralelo entre ambas, propondo o biopoder como formatador de corpos que, atua sobre eles, assim como o processo de colonização impõe sua cultura. E como o corpo responde aos processos culturais, ele também é resultado do poder.

Considerando que a colonização é um processo forçado por um estrangeiro e que biopoder é uma prática que atua por mecanismos através de redes que permeiam todos os espaços, aproximo os dois aspectos nas instâncias que dizem respeito à imposição que atuam a disciplinar os corpos, deslocando o corpo do contexto histórico colonial, acerca do biopoder no que se refere à forçada disciplina formatadora de indivíduos, sendo estrangeira ou não.

Nos próximos capítulos serão apresentadas as discussões na direção das possibilidades múltiplas de se pensar a colonização. Ali, encontro um ponto de distinção entre os teóricos do teatro: Barba (2012) trabalha sobre um corpo cotidiano disciplinado pelo biopoder, historicamente deslocado espacial e temporalmente da colonização. No entanto, se nos aproximarmos da ideia de colonização do corpo não apenas espaço-temporalmente construída, podemos refletir sobre o aspecto de um corpo colonizado pelo seu meio, onde sofre imposições e precisa se adequar a todo momento.

Por outro lado, o corpo que participa dos processos artísticos do Eu-Outro NPC importou forçadamente a colonização, localizada em tempo e espaço resultantes da colonização, sofreu a atuação das disciplinas de seu contexto, assim como apreendeu de modo imposto a disciplina trazida nos corpos dos colonizadores. Pelo que foi desenvolvido até o momento poderíamos pensar em um corpo duplamente colonizado. Isto porque Barba vive e trabalha em um contexto europeu, enquanto o Eu-Outro NPC desenvolve seus trabalhos em cidades do interior paulista. Talvez, a diferença se dê nos processos de colonização, enquanto o corpo

que evidenciamos a partir de Barba (2012) é colonizado pelo poder pertencente ao contexto, o do Eu-Outro NPC é colonizado pelo biopoder e pelo espaço-tempo de uma invasão, carregando traços provenientes de uma colonialidade. Em conclusão, o corpo, como (co)regulador de seu meio, foi afetado durante a colonização, mas também afetou os processos colonizatórios e disciplinares.

2. UMA POSSÍVEL DESCOLONIZAÇÃO DO CORPO

Este capítulo trata de uma análise a ser realizada sobre o corpo cênico proposto por Barba (2012) a partir do prisma pós-colonial (QUIJANO, 2005). Apoiada na noção de um corpo colonizado¹⁴, neste tópico irei discutir sobre o corpo em estado de representação intencional, como um corpo descolonizado (QUIJANO, 2000). Essa empreitada me auxilia a responder à questão norteadora do trabalho, já que Barba apresenta em seus livros processos de treinamentos e aspectos do trabalho do ator que de algum modo estimulam o registro do corpo, para que rompa em alguma medida com o estado cotidiano. Reflito a partir de Quijano (2000) sobre como o processo artístico pode ser descolonizador do corpo.

Em primeira análise, a pesquisa do diretor teatral Eugênio Barba se aproxima da investigação do sociólogo peruano Aníbal Quijano nas questões que abordam descolonização (QUIJANO, 2000) e corpo cênico (BARBA, 2012). Enquanto o sociólogo discute pontos relacionados às teorias pós-coloniais, no qual aborda o processo de descolonização, o diretor italiano discorre sobre o corpo cênico, que se distingue em suas funções e estados físicos de um corpo cotidiano.

Nesta e nas próximas etapas do trabalho, apontarei estéticas ou métodos particulares e não proporei uma conclusão que possa e deva ser aplicada a qualquer trabalho cênico. Pretendo debater baseada em processos específicos de encenação. Neste sentido, o contexto teatral é de extrema relevância. A busca deste capítulo envolve pontos interdisciplinares, ainda que a pesquisa desenvolvida tenha como base as teorias pós-coloniais conduzidas por um debate com as artes cênicas, aqui trago debates da sociologia e da antropologia para fortalecer a discussão em pauta.

2.1. A CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO E A DECOLONIZAÇÃO DO CORPO COTIDIANO

¹⁴ A proposição foi discutida no primeiro capítulo desta pesquisa, trata-se de uma articulação teórica entre BOSI (2012), WAGNER (2002), FOUCAULT (1987), INGOLD (2011) E GREINER & KATZ (2005).

A partir do discurso de Quijano (2000) apresento o debate sobre descolonização, ponto profundamente tratado em seus estudos e fundamental para minha busca na ideia de um corpo descolonizado. Quijano (2000; 2005) defende que a colonização da América organizou um novo padrão de poder global, uma racionalidade eurocêntrica, que começava após ao início do capitalismo, em que a divisão de trabalho, a ideia de raças e o controle econômico estão voltados aos interesses europeus.

A América constituiu-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *identidade* da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (QUIJANO, 2005, p.117, grifo do autor).

O processo de colonização que sucedeu-se na América poderia ter sido uma segunda colonização dos corpos, a primeira provida diretamente do processo colonial e a segunda pela disciplina (FOUCAULT, 1987). Ou seja, o corpo que é disciplinado pelo biopoder de determinado contexto, aqui na América foi novamente disciplinado com a chegada dos colonizadores. Minha proposta não é desvendar as conseqüências de um corpo disciplinado e/ou colonizado, mas reconhecer este corpo como um possível corpo cotidiano e, a partir disso, traçar um paralelo com certos processos artísticos que possam contrapor essa prática. Ou melhor, visitar o corpo cotidiano como um corpo colonizado.

Assim como Bosi (2012), Mignolo (2005; 2008) defende que a colonização foi também uma tentativa de controle para a exploração de território, trabalho e produto. Se por um lado a conquista trouxe à América segregação, dividindo os povos por suas etnias, por outro, os conquistadores articulavam-se para um ganho maior de recursos e poder e os conquistados passaram a servir o capital.

Reconhecendo os desdobramentos da colonização, Quijano (2005) propõe o debate a respeito do processo de descolonização. O autor refere-se à descolonização como uma postura que busca um olhar próprio diante do mundo, um pensamento próprio e não herdado do poder colonial. Trata-se de um pensamento divergente do pensamento dominante.

A colonização enquanto um processo econômico e cultural verticalizado, segundo Quijano (2005), permitiu que as particularidades dos povos latino-americanos fossem cada vez mais desvalorizadas convergindo-as a um padrão único de conhecimento. O autor aponta que a ideia de raça implantada pelos invasores serviu de mecanismo para justificar as escolhas feitas pelos conquistadores, sobre as quais puderam impor sua cultura e seu modo econômico. “Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista” (QUIJANO, 2005, p.118). O corpo foi critério para desvalorização do outro. Serviu e serve como mecanismo para segregar e determinar espaços de pertencimento de cada indivíduo.

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras. Assim, termos com *espanhol* e *português*, e mais tarde *européu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país e origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117, grifos do autor).

Falar de identidade racial implica mencionar uma questão relativa ao corpo no aspecto social e biológico, o fenótipo que serve como argumento para os desdobramentos sociais, dentre os quais o efeito mais perverso e presente é o racismo. Ocupar determinados espaços mobiliza nosso corpo, se estamos em diálogo e somos (co)construtores, não só construímos nosso meio, como permitimos que nosso meio nos construa. Ou seja, Quijano aponta para a construção imagética do corpo que hoje conhecemos e que possui origem e caráter colonial, mas provou ser mais durável e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecida. Trata-

se de um elemento do colonialismo no padrão de poder hegemônico no mundo de hoje.

No que segue, o principal objetivo é abrir algumas das questões teoricamente necessárias sobre as implicações da colonialidade sobre como pensamos e construímos o corpo. Para Quijano o termo colonialidade se refere aos desdobramentos da colonização que permanecem nas sociedades invadidas. Se hoje não somos colônia, possuímos em nossa história e cultura influências de uma época anterior, onde tivemos que adaptar o modo como viver.

Se a colonialidade ainda é presente no sistema-mundo (WALLERSTEIN , 1979), ela revela em sua cultura a supremacia européia sobre a asiática, africana e latino-americana. O debate pós-colonial (QUIJANO, 2000; 2005) aponta que a colonização pode ter findado em muitos países, mas que a colonialidade permanece ativa na forma capitalista em que o mundo é organizado. Isso porque o colonizador continuou sendo o conquistador e controlando os países antes invadidos e colonizados. As implicações da manutenção da colonialidade para as discussões a respeito do corpo e da identidade contribuem para que possamos construir ainda que parcialmente um panorama sobre o processo que estabeleceu o corpo cotidiano como também um corpo colonizado.

Além disso, quando pensamos a cultura, sua criação nos termos de Wagner (2002), frente à presença ainda operante da colonialidade, podemos refletir sobre sua herança. Ao mesmo tempo em que a cultura é criada ela é ensinada. O corpo é pertencente a determinado contexto cultural, e a colonialidade são resquícios deixados por uma colonização, rastros que abrangem também a face cultural de uma sociedade. Logo, o corpo seria fruto desta colonialidade.

Evidentemente, a colonialidade pode ser relacionada às discussões que apresentei sobre biopoder, quando pensamos no disciplinar dos corpos (FOUCAULT, 1987) e na colonização como processo forçoso (BOSI, 1992), a colonialidade apresenta resquícios de um biopoder importado pela prática colonial, ela própria também é a prática do poder. Neste sentido e como anteriormente proposto, há uma semelhança entre corpo cotidiano, disciplinado, como um corpo colonizado.

Um dos resultados do processo de colonização na América, é que o corpo passou a ser visto como o que era pensado pelos gregos, separado da mente, especialmente pela influência do pensamento cristão, católico na América Latina e protestante na América do Norte, imposto sobre as cosmologias indígenas que compreendem o corpo de forma bastante diferente. Essa perspectiva, originária da colonização ainda mantém seus resquícios na maneira como o corpo é percebido por muitos. Do mesmo modo que a disciplina ensina aos nossos corpos técnica provenientes do biopoder, a colonização apresenta novas técnicas e modelos de comportamento cotidianos e inibia outras possibilidades. Trabalhar a descolonização dos corpos é permitir que o outro tenha mais possibilidades para viver experiências e mais acessos a si a fim de descobrir outras potencialidades.

Na realidade, cada categoria usada para caracterizar o processo político latino-americano tem sido sempre um modo parcial e distorcido de olhar esta realidade. Essa é uma consequência inevitável da perspectiva eurocêntrica, na qual um evolucionismo unilinear e unidirecional se amalgama contraditoriamente com a visão dualista da história; um dualismo novo e radical que separa a natureza da sociedade, o corpo da razão; que não sabe o que fazer com a questão da totalidade, negando-a simplesmente, como o velho empirismo ou o novo pós-modernismo, ou entendendo-a só de modo organicista ou sistêmico, convertendo-a assim numa perspectiva distorcedora, impossível de ser usada salvo para o erro. Não é, pois, um acidente que tenhamos sido, por enquanto, derrotados em ambos os projetos revolucionários, na América e em todo o mundo. O que pudemos avançar e conquistar em termos de direitos políticos e civis, numa necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida, está agora sendo arrasado no processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder. Conseqüentemente, é tempo de prendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos. (QUIJANO, 2005, p. 138-139).

Para Quijano (2005), evidenciar o quanto diversas culturas no mundo ainda se voltam à Europa e aos Estados Unidos para inventar suas culturas, é importante para perceber o quanto nossos corpos foram afetados com a invasão européia. Sua contribuição nos abre a possibilidade para compreendermos o corpo como hoje conhecemos. Este corpo, que resulta de uma

[...] colonialidade global do poder, não incentiva apenas o legado passado, como também todo aprendizado da resistência histórica de tanto tempo.

Estamos, portanto, caminhando sobre a necessidade de uma identidade histórica nova, histórico/ estruturalmente heterogênea como todas as outras, mas cujo desenvolvimento poderia produzir uma nova existência social livre da dominação / exploração / violência [...] ¹⁵. (QUIJANO, 2014a, p. 859).

A descolonização é um processo heterogêneo, uma vez imerso em determinada cultura, não é possível desprender-se de todas suas propriedades para encontrar outras. Ainda que Wagner (2002) aponte para a invenção da cultura, de modo que o sujeito só entende o outro a partir de sua própria cultura, durante a colonização ele passa a pertencer a uma cultura que não mais aquela que anteriormente (co)construía. Logo, o processo de descolonização trata de uma transição híbrida, mas que busca seu caminho se distanciando da imposição colonial. Os ganhos efetivos dos processos de descolonização são desenvolver um pensamento próprio e original, trazendo outras possibilidades de operação de mundo.

Quando nos deparamos com projetos eurocêntricos, que permeiam o cotidiano americanista, como explicitado por Quijano (2014a), é difícil descobrir um ponto de partida para uma identidade própria, já que muitas vezes surge de uma perspectiva pautada na visão dos invasores. Quando se questiona o ponto de identidade própria é importante considerar as perspectivas de Ingold (2002) e Wagner (2002) no que se refere à construção criativa de uma cultura. Considero aqui as diferenças culturais dos povos latino-americanos, não há como refletir sobre etnias distintas por uma única perspectiva de identidade. A proposta de Quijano (2014a) no que se remete à cultura originária é discutível, já que anula a pluriversidade latino-americana. No entanto, considero seu discurso pensado como caráter originário das culturas que antecedem a invasão em seu caráter múltiplo.

Nosso modelo de poder, ainda que não nos atentemos para tal, é eurocêntrico. Nosso olhar é colonizado, nosso espelho é colonizado (QUIJANO, 2005). Como reconhecer nosso corpo sem uma imagem distorcida? Como perceber as amarras que envolvem nosso corpo se talvez nunca tivemos a oportunidade de vivenciar um corpo sem os entraves coloniais?

¹⁵ Tradução minha.

[...] o processo de independência dos Estados na América Latina sem a descolonização da sociedade não pôde ser, não foi, um processo em direção ao desenvolvimento dos Estados-nação modernos, mas uma rearticulação da colonialidade do poder sobre novas bases institucionais. Desde então, durante quase 200 anos, estivemos ocupados na tentativa de avançar no caminho da nacionalização de nossas sociedades e nossos Estados. Mas ainda em nenhum país latino-americano é possível encontrar uma sociedade plenamente nacionalizada nem tampouco um genuíno Estado-nação. A homogeneização nacional da população, segundo o modelo eurocêntrico de nação, só teria podido ser alcançada através de um processo radical e global de democratização da sociedade e do Estado. Antes de mais nada, essa democratização teria implicado, e ainda deve implicar, o processo da descolonização das relações sociais, políticas e culturais entre as raças, ou mais propriamente entre grupos e elementos de existência social europeus e não europeus. Não obstante, a estrutura de poder foi e ainda segue estando organizada sobre e ao redor do eixo colonial. A construção da nação e, sobretudo do Estado-nação foram conceitualizadas e trabalhadas contra a maioria da população, neste caso representada pelos índios, negros e mestiços. A colonialidade do poder ainda exerce seu domínio, na maior parte da América Latina, contra a democracia, a cidadania, a nação e o Estado-nação moderno. (QUIJANO, 2014b, p. 635-636).

O padrão de conhecimento e da subjetividade que se instauram nas relações de poder atuam em várias instâncias socioculturais. O poder enquanto prática (FOUCAULT, 1987) transpassa política, a economia e a cultura. Há diferenças epistêmicas em termos de entendimento do mundo que aparecem em cosmogonias, narrativas, saberes e práticas. Com a colonização há uma verticalização de saberes, na qual o padrão eurocêntrico passa a ocupar o topo nos lugares de poder como a universidade, a escola, as igrejas, etc. A colonização traz consigo (QUIJANO, 2014b) um modelo social, um modelo de Estado-Nação e uma ideia de raça superior (a branca). A colonização não elimina necessariamente outras práticas de poder previamente existentes no lugar onde este processo ocorre. Essa visão fez com que as relações de trabalho no mundo fossem também hierarquizadas e, a partir de então, os países latino-americanos tivessem uma relação de subalternidade com os da Europa. Uma relação verticalizada, onde o eurocentrismo determina a direção política-econômica-social do sistema-mundo. Se trata de um fator relevante no contexto atual.

O projeto de descolonialidade na América nos impulsiona a buscar meios de evidenciar a influência da colonialidade em nossos corpos e modos de operar o mundo. Dessa forma, podemos buscar meios de lidar diretamente com tais colonialidades cotidianas advindas de fatos históricos que embasam nossas

constituições culturais e identitárias. Proponho, contudo, que algumas práticas cênicas podem ser caminhos frutíferos para avançarmos rumo à descolonialidade, nesse caso, principalmente no que se refere ao corpo.

Passo a discutir questões que tratam do pós-colonialismo e da descolonização pensados desde a prática e a arte da cena. É com esse propósito que me aproximo da perspectiva cênica expressa pelo diretor teatral Eugênio Barba (2012). Busco refletir sobre o corpo cotidiano enquanto um corpo colonizado e através de suas indicações reflexionar sobre como o processo artístico pode revelar vestígios de uma colonialidade.

Entretanto, é necessário fazer uma ressalva. Ainda que Quijano (2000) trate da América Latina e o diretor teatral Eugênio Barba seja europeu, Barba traz em seu trabalho e pesquisa fontes provenientes de uma grande diversidade cultural, apoiado no trabalho de atores de diversos países e nas pesquisas realizadas nas trocas de metodologias e estéticas de grupos artísticos de todo o mundo. Logo, pretendo nesse capítulo usar o conceito de descolonização proposto pelo sociólogo sobre a ideia de corpo cotidiano, para pensar como nosso corpo é disciplinado e, com a pesquisa e a proposta teatral do diretor italiano, investigar como a prática cênica pode ser descolonizadora do corpo cotidiano.

Barba possui em sua pesquisa o corpo como eixo norteador de seu trabalho e pesquisa práticas rituais e teatrais com métodos desenvolvidos por diversas culturas: europeias, latinas e asiáticas. Apresenta um processo artístico em seus relatos nos quais busca realizar um registro corporal que não é o cotidiano. Barba é uma das grandes referências do teatro com pesquisa em culturas tão diversificadas e por ter sistematizado em livros seus estudos sobre uma antropologia teatral. A sua busca por métodos para a pesquisa cênica o faz identificar algumas semelhanças em trabalhos muito distintos e mecanismos diferentes com resultados semelhantes. No livro “A Canoa de Papel”, ele defende que: “A Antropologia Teatral indica [...] o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (1994, p.24).

Barba e Savarse (2012), no livro intitulado “A Arte Secreta do Ator – Um dicionário da Antropologia Teatral”, apresentam múltiplos modos de se fazer teatro, que nos auxiliam a construir uma maneira de pensar as artes da cena. Em

suas pesquisas, os autores sistematizaram qualidades que o corpo em estado de representação costuma possuir. Para Barba (1994) e Barba e Savarse (2012), o corpo, quando está intencionalmente representando, adquire características extracotidianas que são geradas para o palco. O processo para esse outro registro inicia-se no treinamento que exige na prática propriedades não estimuladas no cotidiano. Tais propriedades são descobertas em exercícios e muitas vezes são levadas à cena, onde estariam em registros não cotidianos.

2.2. CORPO CÊNICO E DESCOLONIZAÇÃO

No primeiro capítulo, apresentei a possibilidade de um corpo colonizado como um corpo disciplinado por colonizadores ou pelo biopoder (FOUCAULT, 1987). Seja ele resultado do primeiro ou segundo modo ou de ambos, este corpo pode, no processo artístico, tornar-se um corpo descolonizado? Quais os caminhos pelos quais ele precisará ou poderá percorrer para ser considerado descolonizado? Ao pensar o corpo cênico, como o proposto por Barba e reconhecendo as diferenças assinaladas por ele entre o corpo em estado de representação intencional e o corpo cotidiano, proponho uma reflexão sobre a sua prática artística como um possível processo de descolonização do corpo.

Por corpo em estado de representação intencional, Barba entende um corpo que possui energia expandida. Enquanto o corpo cotidiano busca economizar energia, o extracotidiano usa o máximo de energia mesmo que seja para exercer uma pequena ação. Ele possui seus sentidos acordados e preparados para responder a estímulos. Está atento e procura dilatar-se para preencher o espaço cênico e tocar o espectador. O corpo cotidiano, por outro lado, é um corpo que está em seu modo mais mecânico e automático, e não exige, na maioria das vezes, plena consciência e controle corporal.

Quando me refiro ao corpo cotidiano ou cênico estou tratando de um mesmo corpo em estados e contextos diferentes. As situações em que é colocado, cênica ou cotidianamente, podem evidenciar características distintas, qualidades diferentes das que são expressadas cotidianamente. A partir daqui, desenvolverei as semelhanças e/ou diferenças destes estados do corpo. Barba, em sua prática

artística, tem o corpo como veículo e eixo principal de seus processos. E destaca-se ao produzir sua investigação na chamada antropologia teatral, na qual estuda princípios que regem as mais diversas práticas de atores/bailarinos em estado intencional de representação. A antropologia teatral é, segundo Barba, o estudo do “comportamento fisiológico e sociocultural do homem em uma situação de representação” (2012, p.14).

Os aspectos que caracterizam o corpo cênico de Barba têm início em seu corpo pré-expressivo, que não se trata de um corpo sem expressão, mas que inicia seu preparo para a cena. Nas palavras do autor, a pré-expressividade é definida a partir da “utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais” (1994, p.25). Este corpo ocupa um espaço de transição, do corpo cotidiano para o cênico, e encontra-se no limiar entre o cotidiano e a representação. Trata-se de um nível básico de organização que independente da cultura, atores e bailarinos encontram tecnicamente a energia do corpo extracotidiano.

As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral. A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bioscênico*, consegue manter a atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem [...]. (BARBA, 1994, p.23, grifo do autor).

Para pensar num corpo extracotidiano, Barba (2012) ressaltam certos aspectos que vou apresentar no decorrer deste trabalho. É no estado de representação organizada do corpo que talvez se possa perceber e ampliar a consciência sobre suas amarras. A percepção e o reconhecimento do corpo colonizado pode ser conquistado através das práticas teatrais, exercícios que estimulem outro registro do corpo, por meio de estímulos não cotidianos, ou se forem cotidianos basta o condutor ressaltar pontos esquecidos no dia-a-dia. Os jogos que estimulam outro estado do corpo, auxiliam o ator a perceber-se de outra forma, podendo revelar facetas de uma corporeidade antes não notada. As técnicas apreendidas no processo artístico podem auxiliar na percepção, desconstrução e

reconstrução de sua corporeidade. Exercícios e jogos podem evidenciar, revelar e indicar costumes e caminhos.

No início do capítulo, discuti a relação entre corpo cotidiano e extracotidiano proposto por Barba. E aqui reitero as diferenças entre esses estados e ressalto um ponto que os diferenciam, a técnica. Como abordado no primeiro capítulo, a técnica é apreendida, mas o que determina como ela será executada é o contexto ao qual o sujeito pertence. Para Barba e Savarese, as

[...] técnicas cotidianas do corpo são geralmente caracterizadas pelo princípio do menor esforço: ou seja, obter o máximo resultado com o menor uso de energia. Mas com as técnicas extracotidianas do corpo acontece exatamente o contrário, elas estão baseadas no desperdício de energia. Às vezes parecem até sugerir um princípio especular com relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas do corpo: princípio do máximo uso de energia para obter um resultado mínimo. (BARBA; SAVARESE, 2012, p.16).

É importante ressaltar aqui a diferença entre a ideia de técnica em Barba e a apresentada no capítulo anterior, proposta por Ingold (2000), e como se diferenciam no estado de representação intencional. Para o ator, a técnica exige maior energia e expansão, enquanto para o corpo cotidiano ela economiza o máximo de energia possível. Ambas estão inseridas em contextos culturais, seja cotidiano ou cênico. Para Barba, o teatro, assim como a vida, tem uma cultura própria e técnicas compartilhadas de acordo com sua estética.

Barba e Savarese (2012) propõem exercícios e dão conselhos reconhecidos em diversas culturas da cena que auxiliam o ator a atingir o estado extracotidiano. Para eles, grande parte das práticas cênicas seguem técnicas que abusam do uso de energia, o que significa dizer que essas técnicas possuem o princípio do máximo esforço. Não se trata de uma regra, mas de uma constatação evidenciada pela recorrência do fato¹⁶.

Sabe-se abstratamente não existem regras cênicas absolutas. Estas são *convenções* e uma “convenção absoluta” seria em si mesma uma contradição. Mas, isso é correto somente no abstrato. Para que um experimentado complexo de regras possa ser verdadeiramente útil na

¹⁶ Nos estudos de Barba, são percebidos alguns princípios comuns em várias técnicas extracotidianas, apresentados como sugestões recorrentes e comuns a vários grupos de atores e bailarinos.

prática para o ator, este deve ser aceito *como se fosse* um complexo de regras absolutas. [...] (BARBA, 1994, p.28, grifo do autor).

Para Barba (1994), o teatro possui certas convenções que para ele seriam “bons conselhos” que os profissionais da área podem ou não acatar, servem para facilitar os caminhos, mas não devem ser imutáveis. São indicações ao trabalho do ator. Algumas estéticas não necessitam do corpo extracotidiano e/ou podem encontrar outros caminhos para trabalhar o corpo cênico. A exemplo, o teatro do invisível, onde ator busca não revelar que está atuando. Como também o teatro naturalista que procura assemelhar-se o máximo possível do estado cotidiano.

Na prática teatral proposta por Barba existe uma série de técnicas e exercícios que buscam alterar o estado físico e energético do corpo do ator visando o estado do corpo extracotidiano. Existem treinamentos que evidenciam certas posturas e/ou comportamentos do corpo em estado de não-representação.

[...] No nível cotidiano, temos uma técnica do corpo que está condicionada por nossa cultura, por nossa condição social, por nosso ofício. Mas numa situação de “representação” existe uma utilização do corpo, uma técnica do corpo, que é totalmente diferente. Então é possível distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana. (BARBA, 2012, p. 16).

Entre eles, por exemplo, a Ópera de Pequim, na qual uma parte do sistema em que os atores se baseiam consiste na oposição, em que todo movimento se inicia na direção oposta em que termina. Talvez esse aspecto não seria notado na vida cotidiana, ou nem todos estariam conscientes da oposição ao realizá-la.

Para Barba, é importante evidenciar certas posturas e/ou comportamentos do corpo porque abrem possibilidades para o ator, permite que o corpo cotidiano transcenda seus automatismos e encontre uma nova maneira de operar. Reconhecer o corpo cotidiano é o primeiro passo para a descolonização. É conhecer a si. Explorar o corpo em estado de representação permite experienciá-lo em estados e contextos distintos dos cotidianos. É possível descobrir outras possibilidades e reconhecer técnicas cotidianas de outra perspectiva que não a mecânica, um olhar mais atento para essas técnicas.

A maneira como utilizamos nosso corpo na vida cotidiana é substancialmente diferente daquela como o utilizamos em situações de “representação”. No nível cotidiano, temos uma técnica do corpo que está condicionada por nossa cultura, por nossa condição social, por nosso ofício. Mas numa situação de “representação”, existe uma utilização do corpo, que é totalmente diferente. Então é possível distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana. (BARBA, 2012, p. 15-16).

O treinamento e sugestões de princípios cênicos permitem, nesse caso, perceber outras potencialidades do corpo. Por isso é preciso perceber as técnicas extracotidianas e colocar o olhar para este momento tentando reconhecer as diferentes nuances que surgem no estado extracotidiano do corpo.

As técnicas cotidianas não são conscientes: nos movemos, nos sentamos, carregamos peso, beijamos, indicamos, concordamos e negamos com gestos que acreditamos ser “naturais”, mas que, ao contrário, são culturalmente determinados. As diversas culturas ensinam as técnicas do corpo que são diferentes, e isso depende se as pessoas caminham ou não de sapatos, se carregam peso na mão ou em cima da cabeça, se beijam com a boca ou com o nariz. O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do *bíoscênico* do ator e do dançarino, a sua “vida”, consiste, então, em compreender que as técnicas extracotidianas, ou seja, às técnicas que não respeitam os habituais condicionamentos do corpo. (BARBA, 2012, p. 16, grifo do autor).

Dada as diferenças entre corpo cotidiano e cênico, é importante reiterar que além dos estados que os diferenciam, e para considerar o treinamento artístico de Barba como possível processo de descolonização do corpo, é importante que o ator esteja consciente do seu corpo durante o trabalho, buscando as mudanças pretendidas e reconhecendo as transições de estado do corpo cotidiano.

O trabalho do ator, para Barba (2012, p. 27), não está em estudar fisiologia, e sim reagir através de ações físicas, que podem surgir por estímulos externos ou internos. Seriam essas ações descolonizadoras? Se o ator propõe-se a seu modo a desconstruir o estado cotidiano, e o processo de descolonização busca livrar-se da colonização, ele estaria de algum modo realizando este processo de descolonização? Se o ator se propõe a desconstruir-se através de um método como o apresentado por Barba, precisa disponibilizar-se para a interação para que a prática o afete e ele possa reagir aos estímulos e descolonizar-se.

Então, se a descolonização não exige que a colonialidade seja extinta, apenas que a relação colonizador/colonizado deixe de existir, quando o ator

encontra um estado que não é o cotidiano, ele estaria contrapondo o padrão e dando seguimento sem se preocupar com os resquícios de seu corpo cotidiano e/ou coloniais. Ou seja, suas amarras podem estar evidenciadas e não apenas desconstruídas.

Se pensamos que o corpo é resultado das experiências passadas, assim como das expectativas futuras, não estaria livre da colonização, nele haveriam resquícios de uma colonialidade. Assim, não posso dimensionar os aspectos que permanecem de uma colonização, mas que de algum modo o processo artístico pode apontar outras projeções, que ainda que possuam colonialidade não são cotidianas, ou seja, qualidades extracotidianas.

Barba aponta que “o *oposto* de uma cultura colonizada ou seduzida não é uma cultura que se isola, mas uma cultura que sabe cozinhar do seu modo e comer o que traz e chega do exterior” (BARBA, 1994, p. 29, grifo do autor). Portanto, para a descolonização é necessário estar consciente daquilo que parece estrangeiro, reconhecê-lo em certa medida e selecionar os aspectos que irão permanecer ou serão menos evidenciados. Tais aspectos são “selecionados” de modo mais ou menos orgânico, a depender de cada contexto, e podem ser considerados como um modo de reflexão sobre os aspectos adequados ao contexto no qual está inserindo-se. A descolonização precisa de um processo de adaptação. Assim como na cultura, o corpo para a cena precisa adaptar-se continuamente a cada nova situação, dispõe-se integralmente e se sujeita à (co)regulação de seu contexto.

Se através de sua corporeidade o ator realiza o projeto semiótico para o espaço do jogo, a cena possui um corpo que difere do cotidiano. De certo modo, os princípios que estão presentes no trabalho do ator em diferentes culturas (BARBA, 2012), auxiliam a dilatar sua presença e criar o “corpo-em-vida”¹⁷. Tratando-se, então, da descolonização como um processo também cultural, trago à discussão uma breve definição de cultura pensada por Barba (1994), já que estamos dissertando sobre o corpo cênico e como o autor o percebe.

¹⁷ Trata-se de um corpo-extracotidiano, com energia expandida, energia dilatada para preencher o espaço cênico, e tocar o espectador.

A transição é uma cultura. Existem três aspectos que cada cultura deve possuir: a produção material através de técnicas, a reprodução biológica que permite transmitir a experiência de geração em geração e a produção de significados. Para uma cultura é essencial produzir significados. Se não os produz não é uma cultura. (BARBA, 1994, p. 18).

Portanto, se o teatro cumpre os três aspectos, para o autor os grupos de teatro também possuem uma cultura própria. Enquanto criam sua cultura, estão baseados em uma gama de princípios-que-retornam. A proposição de cultura em Barba vai de encontro à conceituação de Wagner (2002) e reitera aspectos levantados pelo autor norte-americano sobre metáforas e significados, e também se aproxima dos fundamentos de técnica e cultura apontados por Ingold (2000). Isso auxilia a responder à questão norteadora desta pesquisa, como técnica e significados transpassam gerações, logo os efeitos da colonização podem estar presentes em nós. A partir deste ponto passo a refletir sobre um corpo colonial e somente sobre um corpo colonizado.

Para Barba, grande parte das estéticas e métodos possuem alguns princípios em comum, e em cada contexto trabalham a seu modo, mas em sua maioria usam tais recomendações em seus processos para que possam atingir o corpo cênico que desejam. Entretanto, o que Barba (2012) sugerem como princípios teatrais, são indicações extremamente flexíveis e não obrigatórias. Os autores escrevem que

Os princípios-que-retornam não provam a existência de uma “ciência do teatro” ou de algumas leis universais. São apenas “conselhos particularmente bons”, indicações que têm uma grande chance de se tornarem úteis para a prática cênica.

Os “bons conselhos” têm essa particularidade: podem ser seguidos ou ignorados. Não são taxativos como as leis: podem ser respeitados com exatidão para depois serem infringidos e superados - talvez essa seja a melhor maneira de utilizá-los. (BARBA, 2012, p. 14).

De acordo com o autor, tais princípios auxiliam no trabalho do ator, na construção de um corpo cênico com as características que acreditam serem necessárias, e também numa espécie de desconstrução, que aqui compreendo como uma desconstrução do corpo cotidiano. Quando Barba fala dessa desconstrução, se refere à mudança do registro cotidiano ao extracotidiano. Nesse

ponto pretendo aproximar-me da ideia de um corpo descolonizado, em que o corpo cênico é construído e para isso é necessário desconstruir o corpo cotidiano.

Quando o ator está consciente de seu corpo e busca um novo estado, reconhecendo seu estado cotidiano, pode, neste processo, realizar a descolonização, quando realiza um percurso do corpo cotidiano ao cênico. Retomo que essa possibilidade estudada aponta para um modo de trabalho muito específico de teatro, que embora o diretor estudado analise diversos grupos, estou aqui analisando a sua pesquisa e não as companhias por ele pesquisadas. Busco compreender sua perspectiva sobre o estado extracotidiano do corpo como um passo a descolonização do corpo.

No princípio, todo ator que tenha escolhido esse tipo de teatro, deve adequar-se a ele e iniciar sua aprendizagem despersonalizando-se. Aceita um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição. A personalização desse modelo será o primeiro sinal de sua maturidade artística. (BARBA, 1994, p. 27, grifo do autor).

Para a descolonização é necessário assumir um novo perfil. O ator em cena realiza uma nova transição, seja na direção cotidiano-cena ou cena-cotidiano. Neste ponto, acredito que as teorias teatrais e pós-coloniais começam a dialogar. Os princípios da despersonalização das quais trata Barba e da descolonização sobre a qual enfoco neste trabalho, aproximam-se de proposições de desmontagem, em alguma medida, do sujeito. A despersonalização permite afastar certos aspectos e qualidades do seu corpo. Entretanto, diferenciam-se quando a proposição de Barba não questiona a possibilidade de que esses aspectos permanecem, e talvez se escondam, no corpo. Por outro lado, Quijano (2000;2005) não discute se o processo de descolonização pode acontecer, mas que poderia se desdobrar em uma (re)colonização. Barba (1994) já apresenta a possibilidade do ator se desvencilhar de características de seu corpo e retomá-las.

O ator do Pólo Norte é aparentemente menos livre. Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que define um estilo ou um gênero codificado. Este código da ação física ou vocal, fixado em uma peculiar e detalhada artificialidade (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou mimo) é suscetível de evoluções e inovações. No princípio, entretanto, todo ator que tenha escolhido esse tipo de teatro, deve adequar-se a ele aceitando um

tipo de pessoa cênica estabelecido por uma tradição. A personalização será o primeiro sinal de sua maturidade artística. (BARBA, 1994, p.27).

Para o ator um processo mais consistente e menos flexível permitiria ao ator um personalizar e despersonalizar mais eficaz.

Ao contrário do que parece à primeira vista, é o ator do Pólo Norte que tem maior liberdade artística ao passo que o ator do Pólo Sul permanece facilmente prisioneiro da arbitrariedade de uma excessiva falta de pontos de apoio. A liberdade do ator é mantida no interior do gênero ao qual pertence, e seu preço é uma especialização que torna difícil a saída do território conhecido. (BARBA, 1994, p.28).

Barba explica que o ator é capaz de vestir-se e desvestir-se. Acredito que no aprendizado das técnicas que moldam o corpo para a cena, é o momento em que o ator passa pelo processo de descolonização. Trata-se de um processo em que percorre o trajeto cotidiano-cena e cena-cotidiano, caminhando em ambas as direções, e pelo processo artístico pode induzir sua corporeidade para o percurso que desejar. Enquanto no processo de colonização a disciplina é em parte imposta, num processo como o proposto por Barba, o ator é conduzido a encontrar seu estado extracotidiano.

Assim como o estado cênico pode estar sobreposto ao cotidiano, apenas escondendo um estado colonizado e nos revelando a colonialidade do corpo, o processo pode também trazer à tona o corpo cotidiano, permitindo que o ator esteja mais consciente de seu corpo. Estando, então, em estado extracotidiano ou não, ele passa a se perceber mais, através de estímulos que recebeu durante seu treinamento.

Por outro lado, supor, como o próprio Barba (1994, 2012), que o ator deve se adequar aos princípios teatrais a que se destina, não poderia configurar também um processo de colonização? A resposta penderia para uma negativa se o pensarmos como resistência ou oposição ao biopoder.

Enquanto o corpo cotidiano sofre com as amarras impostas pela disciplina cotidiana, ainda que seja (co)regulador de seu meio, ele não é detentor de todo poder para escolher pelo meio, é como muitos outros corpos (co)participantes. Ao passo que ele altera o meio, outros indivíduos também estão (co)construindo o

meio. Com esse percurso pode-se perceber alguns desdobramentos possíveis para refletir sobre quanto e como a corporeidade atua ou sofre as influências de seu contexto.

A exemplo do que venho discutindo, exponho uma descrição que Eugênio Barba faz de seu grupo de atores e bailarinos.

[...] quando um de meus atores executava uma dança balinesa, entrava num outro esqueleto/pele que condicionava seu modo de erguer-se, deslocar-se, resultar “expressivo perante meus olhos. Logo se libertava deste outro esqueleto e entrava no esqueleto/pele de ator do Odin. Entretanto, ao passar de um esqueleto/pele a outro, apesar das diferenças de expressividade”, aplicava princípios similares. A aplicação desses princípios conduzia a diversas direções. Via resultados que não tinham nada em comum entre eles, exceto a “vida” os impregnava. (BARBA, 1994, p. 20).

O treinamento técnico para ator, dessa forma, passa a significar um novo modo de operar do corpo, no qual intencionalmente a corporeidade busca atingir outro estágio em relação ao cotidiano. Dessa forma, ele está consciente da transição que pode realizar, não importa agora o quão plena ela é, mas nos revela que de algum modo que o ator está a conduzir seu corpo, da mesma maneira em que um estado pode apenas esconder o outro.

A percepção de Barba, diante dos corpos de seus atores, indica que, de algum modo, os atores podem realizar dois processos, o de mudança do corpo cotidiano ao cênico e o do corpo cênico ao cotidiano, como processo artístico e de descolonização. Discutirei somente o último processo, não pretendo abordar o reverso, corpo cênico-corpo cotidiano.

Embora seja único, o corpo pode transitar de um registro ao outro, o que não impede que anule as experiências e construções anteriores, mas pode evidenciar ou camuflar seus aspectos. Apesar de não haver molde ou padrão para o corpo cênico, cada estética ou metodologia teatral pode pretender um horizonte, com características desejáveis, e que podem ser exploradas de distintas maneiras.

[...] o ator-dançarino, para viver teatralmente, também não pode apresentar ou representar o que ele é. Deve representar o que quer mostrar através de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e eficácia. Em outras palavras: deve abandonar seus automatismos.

As diferentes codificações da arte do ator e do dançarino são, antes de tudo, métodos para romper com os automatismos da vida cotidiana, criando equivalências para ela.

Naturalmente, a ruptura dos automatismos não é expressão. Mas sem a ruptura dos automatismos não há expressão. (BARBA, 2012, p. 24, grifos do autor).

A descolonização do corpo como um rompimento do estado cotidiano do corpo, ou seja, transitar do estado do corpo cotidiano ao estado cênico, seria então descolonizar o corpo. Já quando o corpo transita do estado cênico ao cotidiano podemos perceber que o processo pode ocultar sua colonialidade. Se o corpo cotidiano traz aspectos de uma colonização, ele ainda seria colonial. Descolonizar o corpo, então, nesse caso, seria poder conduzir seu corpo quando necessário a estados descolonizados.

Tal processo poderia ser apresentado pelo conceito de aculturação, como proposto por Barba quando se propõe refletir sobre o corpo extracotidiano, no qual sugere que as técnicas dos atores são incorporadas artificialmente para que o ator possa se dirigir de modo eficaz ao espectador.

A “técnica de aculturação” torna artificial (ou, como se costuma dizer, estiliza) o comportamento do ator-dançarino, mas ao mesmo tempo cria outra qualidade de energia. [...] É fascinante observar até que ponto eles conseguiram modificar a “naturalidade” transformando-a em leveza, como no balé clássico, ou no vigor de uma árvore na dança moderna. A técnica de aculturação é a distorção da aparência, do que aparece, para recriá-la sensorialmente de um modo mais real, fresco e surpreendente. (BARBA, 2012, p.229).

Em resumo, as propostas de Barba auxiliam a responder à questão norteadora desse trabalho quando evidenciam a possibilidade do corpo transitar por mais de um estado. Trabalhar com a possibilidade de um corpo cênico construído indica que o corpo cotidiano também teria tal possibilidade de trânsito. Então, se posso caminhar entre ambos, posso desconstruí-los, mas não invalidá-los. Isso significa que pela prática teatral de Barba a descolonização do corpo se daria ao passo que o ator alterasse seu registro cotidiano para o extracotidiano, através de métodos que o auxiliariam a perceber seus estados e peregrinar entre eles.

Os limites da minha proposição para a descolonização do corpo, segundo os princípios teatrais de Barba, são percebidos quando trago seu modelo

que aborda a experiência vivida. Tal experiência precisa ser compreendida e assimilada por aqueles que talvez nunca vivenciaram situação semelhante. Entretanto, estudar um profissional europeu para embasar nossas discussões sobre colonização/descolonização evidencia que o teatro possui em si transversalidade, não está restrito a uma região. Mas nos mostra um terreno árido que precisamos seguir com cautela para não nos sobrepormos ao outro, e sim estabelecer trocas.

Por fim, mas não menos importante, as relações entre descolonização e descolonialidade nessas práticas teatrais analisadas se configuram como um caminho possível para pensar as perspectivas pós-coloniais sobre o corpo. Da forma como o teatro proposto por Barba se aproxima de tais teorias, outras práticas também são possíveis. Por isso proponho discussões que embora naveguem por lugares semelhantes podem nos levar a outras marés. Por buscar outras perspectivas para compreender os processos coloniais me propus a inserir outro objeto, desta vez, um do qual fiz parte e está localizado num contexto latino-americano.

3. DESCOLONIALIDADE DO CORPO

Neste capítulo, dialogo com a noção de corpo cênico proposto por Juliano Casimiro (2011) e diretamente com a perspectiva da descolonialidade apresentada por Mignolo (2005). A noção de corpo atenso, proposta por Casimiro, é presente nos relatos do “Diário de Bordo”¹⁸, no qual compartilha sua pesquisa teórico-prática. Pretendo observar como o processo cênico pode contribuir para desvelar a colonização do corpo e proporcionar um corpo atenso (CASIMIRO, 2011) que comporte apenas as tensões necessárias para a cena.

A partir daqui reflito sobre o processo artístico do qual os atores do Eu-Outro NPC participaram durante o ano de 2011 para o espetáculo “Favores da Lua- O Prólogo”. A partir da noção de descolonialidade (MIGNOLO, 2005), acredito que a noção de corpo atenso sugerida pelo diretor do núcleo se aproxima da proposição de Mignolo. Encontro os seguintes pontos convergentes: a) a noção de corpo proposta pelo diretor pressupõe, na prática do núcleo, reconhecer suas tensões para poder explorá-las; b) o termo proposto por Mignolo indica a conscientização da colonialidade e a busca por uma identidade própria. Não pretendo categorizar o processo como descolonial, mas acredito na importância de reconhecer as contribuições que alguns estudos cênicos podem trazer para a compreensão de outras possibilidades do corpo. Seria uma medida descolonial, mas obviamente não excluí outras formas de práticas artísticas. Analisarei a seguir uma prática do núcleo.

É importante ressaltar que essa aproximação com os processos tomados aqui como descoloniais não foram assumidos ou desejados sob esse termo pelo diretor do núcleo quando da realização das atividades. O que ele pretendia naquele momento, segundo sua tese de doutorado (CASIMIRO, 2014)¹⁹ era desenvolver sua pesquisa artística explorando estéticas intimistas e a manipulação dos elementos técnico-artísticos (luz, som e cenário) dos espetáculos.

¹⁸ Os “Diários de Bordo” são os relatos e proposições escritas de Juliano Casimiro durante o processo artístico do espetáculo “Favores da Lua - O Prólogo”, do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica.

¹⁹ O diretor do Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica defendeu sua tese de doutorado no ano de 2014, no qual as práticas e discussões do núcleo foram seu objeto de estudo. Portanto, farei uma distinção entre o diretor Juliano Casimiro e o pesquisador.

Realizei entrevistas semi-estruturadas com quatro atores e ex-atores do núcleo que participaram do espetáculo. A consulta foi feita em duas etapas. A primeira foi realizada por meio de entrevista, em que solicitei aos atores lembrar o processo do qual participaram, retomando algumas discussões teóricas que tínhamos no núcleo sobre o caminho que cada um julgou percorrer para desvelar o corpo atenso. Depois, enviei um recorte dos diários de bordo para que lessem, a fim de reavivar as experiências passadas, e combinamos um intervalo de tempo para autorreflexão a partir dos recortes. Os trechos selecionados do diário de bordo se referiam a descrições de exercícios e seus resultados, realizados pelo diretor. Minha intenção era retomar a prática e a teoria, permitir que os atores pudessem lembrar das sensações e descobertas trazidas pelos exercícios e ensaios. Também precisávamos reviver debates e conceitos que nos foram propostos sobre o corpo cênico.

Na segunda etapa, formulei questões a partir de análise do diário de bordo e das partilhas²⁰ de cada um. As perguntas formuladas tinham por objetivo compreender a perspectiva de cada ator a respeito das noções e conceitos propostos e trabalhados no núcleo durante o ano de 2011.

Transcrevo, a seguir, as perguntas realizadas.

1. Tanto o corpo em estado de representação organizada, como em estado cotidiano não possuem estrutura rígida e imutável, mas ambos serão pensados aqui a partir de sua percepção atual, dialogadas com as práticas artísticas no Eu-Outro NPC sobre a noção de um corpo “ideal” pretendido à cena. Como você explicaria a construção do corpo cotidiano? Quais seriam as qualidades apresentadas por esse estado do corpo?

2. Depois de trabalhar com métodos que colocam o corpo como eixo de desenvolvimento, você pode dizer que a sua percepção sobre ações do estado cotidiano do corpo mudaram? Em caso positivo, quais foram essas mudanças?

3. Quais as descobertas e contribuições que o processo artístico vivido pelo Eu-Outro NPC trouxe para o estado cotidiano? Quando olhamos para

²⁰ As partilhas foram relatos que os atores enviavam ao final de cada ensaio. Parte delas foram postadas no blog http://euoutronpc.blogspot.com.br/p/partilha_22.html onde encontram-se acessíveis. As partilhas utilizadas para entrevista foram as que estão disponíveis na página do Eu-Outro NPC.

nosso corpo, alguns aspectos podem ser mais perceptíveis? O processo de construção do corpo atenso auxiliou você na consciência do seu estado cotidiano? Em caso positivo, de que forma?

4. Como ativar o estado extracotidiano do corpo? Antes de entrar em cena é realizada uma transição consciente do estado cotidiano para o extracotidiano do corpo?

5. Qual aspecto do estado cotidiano é similar ao do estado cênico? Ou o corpo cênico seria o mesmo corpo cotidiano, mas com suas potencialidades exploradas de forma distinta? As potencialidades de ambos e os mecanismos são os mesmos ou há outros?

6. De que forma o corpo se adapta ao espaço e ao jogo?

7. Quais recursos são necessários ao corpo cênico? Quais recursos o ator deve lançar mão para conhecer seu estado cênico e atingir certos princípios como dilatação e energia?

8. Sabemos que somos uma construção e que nossa visão de mundo se dá também pelas experiências passadas, mas você pode apontar um jogo que tenha proporcionado uma experiência reveladora no processo de construção do corpo cênico?

9. De que modo o treino, o ensaio ou os jogos podem afetar seu corpo? Como eles auxiliam na percepção dos estados do corpo?

10. Qual a importância do local do ensaio para a construção do corpo cênico?

11. Como você explicaria o corpo atenso trabalhado no Eu-Outro NPC?

A partir das respostas, procuro retornar ao debate com os autores com os quais venho trabalhando, em especial sobre a noção de descolonialidade. O diálogo é estabelecido também com autores não latinos, pois como comenta Mignolo (2005) não podemos anular as influências européias, que estão intrínsecas em nossos discursos. As teorias construídas na América Latina vêm em grande parte de modelos eurocêntricos. Não se pode excluir certas teorias, nem achar que podemos dialogar com elas sem duvidar de seus discursos e certezas.

A escolha de autores descoloniais, segundo Mignolo (2005), atua como resistência e fortalece o discurso descolonial. Minha opção por trazer autores europeus para ajudar a construir a noção de um corpo colonizado e colonial, é aproveitar um discurso já consolidado. Trato de investigar e debater com teorias ainda recentes no teatro latino-americano. Mignolo (2005) e Quijano (2000;2005) defendem que não podemos simplesmente ignorar toda teoria já construída, mesmo que seja eurocentrada e surjam através de uma perspectiva particular, nos auxiliou a inventar a nossa leitura de mundo.

Pensamento descolonial significa também o fazer descolonial, já que a distinção moderna entre teoria e prática não se aplica quando você entra no campo do pensamento da fronteira e nos projetos descoloniais; quando você entra no campo do quichua e quechua, aymara e tojolabal, árabe e bengali, etc. categorias de pensamento confrontadas, claro, com a expansão implacável dos fundamentos do conhecimento do Ocidente (ou seja latim, grego, etc.), digamos, epistemologia. Uma das realizações da razão imperial foi a de afirmar-se como uma identidade superior ao construir construtos inferiores (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero), e de expeli-los para fora da esfera normativa do “real”. Concordo que hoje não há algo fora do sistema; mas há muitas *exterioridades*, quer dizer, o *exterior construído a partir do interior para limpar e manter seu espaço imperial*. É da exterioridade, das exterioridades pluriversais que circundam a modernidade imperial ocidental (quer dizer, grego, latino, etc.), que as opções descoloniais se reposicionaram e emergiram com força. (MIGNOLO, 2008, p. 291, grifo do autor).

No entanto,

Creio que ficará claro para leitores razoáveis que afirmar a co-existência do conceito descolonial não será tomado como “deslegitimar as idéias críticas européias ou as idéias pós-coloniais fundamentadas em Lacan, Foucault e Derrida”. Tenho a impressão de que os intelectuais da pós-modernidade e os com tendências marxistas tomam como ofensa quando o autor mencionado acima, e outros semelhantes, não são venerados como os religiosos o fazem com os textos sagrados. *Eis exatamente por que estou argumentando aqui a favor da opção descolonial como desobediência epistêmica*. (MIGNOLO, 2008, p. 289).

A proposta de descolonialidade traz resquícios de uma colonialidade que não parece tão simples de ser removida e sugere que tanto colonialismo como colonialidade estão quase que intrínsecos no sistema-mundo.

Quijano (2000) cunhou o conceito de colonialidade como sendo uma prática de poder que ultrapassa o colonialismo, que permanece no sistema-mundo

mesmo após processos de independência e descolonização. O autor usa o termo para tentar explicar a modernidade como um processo diretamente ligado à colonização, ou seja, vinculado à experiência colonial. Com a independência da maioria das colônias européias, Quijano demonstra que as estruturas de subordinação e exploração são agora reproduzidas pelo sistema-mundo capitalista. Para o autor, o sistema atual seria também colonial-moderno. Sendo assim, o processo histórico iniciado no século XVI está atrelado à noção de colonialidade, integrando colonizadores e colonizados no sistema atual de modo a perpetuar os papéis dos participantes em uma relação explorador-explorado.

A colonialidade permanece nas práticas onde o poder está presente. Não se trata apenas de como a colonização que era uma relação entre colonizador e colônia, se trata de resquícios que permanecem intrínsecos na sociedade que foi colonizada. Hoje, a relação deveria ser entre descolonizado/mundo, mas embora um país não seja mais colonizado, ele ainda sofre as consequências de uma colônia. Seu povo e sua economia respondem ao capitalismo, que teve seu sistema construído após as colônias. Numa sociedade que funciona com aspectos advindos da colonialidade ela detém seus valores sustentados na relação de explorador/explorado. Um exemplo para se pensar essa relação é o que propõe Khatibi ao falar de exploração de territórios.

Tratar a ocupação territorial da monocultura de cana para produção de agrocombustíveis como resultante de uma colonialidade na apropriação da natureza é uma tentativa de clarificar a permanência de um padrão de poder com traços colonialistas, que continuamente se revigora, se modifica e se reatualiza, buscando manter a exploração dos territórios. Nesse sentido, conceber a existência de uma colonialidade na apropriação da natureza é caminhar na direção de um projeto de descolonização simbólica e material que indaga as formas hegemônicas de usurpação das riquezas territorializadas que, por sua vez, sustentou e segue sustentando a continuidade da modernidade ocidental. É realçar, portanto, a força de um pensamento outro, calcado no ideal da descolonialidade, que aciona a diferença colonial irreduzível para questionar os valores construídos como centrais. (KHATIBI, 2001 *apud* ASSIS, 2014, p. 617).

Se autores pós-coloniais ainda não conseguiram sustentar debates próprios nas mais diversas áreas, já são capazes de reconhecer a influência de um discurso eurocêntrico nelas. Mas será que existe um corpo que possa ter características originárias? Por características originárias compreendo como sendo

aquelas que não sofreram processos de imposição colonial e possuem uma identidade própria.

De acordo com Foucault (1987), toda sociedade domestica seus corpos através de punição ou vigilância. E partir de Wagner, compreendemos que toda cultura é invenção e transformação. Ou seja, não há origem, há transformação. Enquanto a descolonização suplanta a colonização, é possível perceber que ainda que a colônia deixasse de existir concretamente, nela vigorou traços do processo de colonização, ou seja, a colonialidade.

Com a descolonialidade, então, o que se pretende é construir perspectivas próprias. Como não é possível excluir as influências de uma colonização, o que se espera com a descolonialidade é encontrar uma identidade que não aquela imposta pelos europeus, ainda que suas influências permaneçam. Talvez, em um primeiro momento, acreditava-se que os aspectos econômicos, culturais e políticos se configurariam de forma autônoma nos países latino americanos após a descolonização. No entanto, isso não ocorreu e, de acordo com Mignolo (2005) tais aspectos respondiam aos interesses de países europeus. Pensar a descolonialidade é permitir a criação da cultura através de um processo mais autônomo e menos forçado pelo estrangeiro, o que não significa puro, mas consciente.

Se, como aponta Quijano (2000), o poder também é colonial, nossos corpos disciplinados também o seriam? Trago essa e outras perguntas para a reflexão. Reitero, estou discorrendo aqui sobre possibilidades de um fazer teatral muito específico, e acredito que essas contribuições das artes teatrais não são taxativas, mas auxiliam nos processos de evidenciação da colonialidade e da colonização que constituem também os corpos, inclusive de atores. Para professores, diretores ou alunos, considero interessante para pensar e atuar no teatro e em suas possibilidades de descolonização e descolonialidade de corpos.

Tratando os corpos colonizados e como corpos que sofrem a colonialidade, Mignolo (2008) explica que

Na América do Sul, na América Central e no Caribe, o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes. As memórias gravadas em seus corpos por gerações e a marginalização sócio-política a qual foram sujeitos por instituições imperiais

diretas, bem como por instituições republicanas controladas pela população crioula dos descendentes europeus, alimentaram uma mudança na geo- e na política de Estado de conhecimento. (MIGNOLO, 2008, p.292).

Na América, como em outros cantos do mundo, nossos corpos são diversos, os pensamentos descoloniais são plurais, e não cabe o universalismo, o universalismo descolonial é para que todas as identidades e epistemologias caibam no mundo. A perspectiva descolonial não pretende sobreposição, nela espera-se a equidade de mundos.

[...] a opção descolonial concede à concepção da reprodução da vida que vem de *damnés*, na terminologia de Frantz Fanon, ou seja, da perspectiva da maioria das pessoas do planeta cujas vidas foram declaradas dispensáveis, cuja dignidade foi humilhada, cujos corpos foram usados como força de trabalho: reprodução de vida aqui é um conceito que emerge dos afros escravizados e dos indígenas na formação de uma economia capitalista, e que se estende à reprodução da morte através da expansão imperial do ocidente e do crescimento da economia capitalista. Essa é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir.

Hoje, uma forma de pensamento descolonial que não confesse sujeição às categorias gregas de pensamento já é uma opção existente: re-ins-há uma lista de “outros textos brancos nacionalistas. (MIGNOLO, 2008, p. 297, grifo do autor).

Dessa forma, se a opção descolonial é um mundo da co-existência, no qual percebemos a colonialidade intrínseca e descobrimos como viver com ela, podemos pensar que corpos descoloniais podem co-existir. Eles podem perceber sua identidade e, sendo assim, os estados dos corpos também podem co-existir?

[...] Os conceitos na história da filosofia europeia são mono-tópicos e universais, não pluri-tópicos e pluri-versais. E por que os conceitos que são elaborados nos projetos descoloniais e em processo de pensamento descolonial são pluritópicos e pluri-versais? Porque a ferida colonial foi diversificada, empregando linguagem de Wall Street, por todo o mundo [...] tiveram que lidar, de uma forma ou de outra, com a cosmovisão monotópica da civilização ocidental encapsulada no grego e no latim, nas seis línguas modernas imperiais da Europa, e na subjetividade correspondente registrada na e através da expressão artística, na cultura popular, na comunicação de massa, etc. Eis porque a consciência mestiça é diversa e diversificada. E também eis porque qualquer projeto descolonial e qualquer opção descolonial precisou lidar com a epistemologia de fronteira e o pensamento de fronteira e duplas traduções como uma linha metodológica (peço desculpas pelo pleonasma e pela expressão redundante “caminho metodológico”. (MIGNOLO, 2008, p. 304).

A consciência mestiça (MIGNOLO, 2008), por exemplo, é um caminho desbravador para pensar os processos de invenção da cultura (Wagner, 2002), posso relacionar na criação de uma consciência descolonial. Pensar numa organização cultural pluri-versal significa ter numa sociedade uma série de leituras sobre a sua cultura ou as demais. A pliversalidade de um povo pode acarretar em uma leitura plural dos símbolos de um contexto similar como pensado por Wagner? Qual a contribuição do pensamento descolonial numa visão pluri-versal?

[...] Descolonial significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade. [...] Descolonial implica pensar a partir das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais. (MIGNOLO, 2008, p. 305).

Nesse sentido, como seria possível descolonizar os corpos? Como seria um corpo que pensasse/atuasse de uma maneira subversiva em relação ao seu sistema-mundo? De um lado, a descolonialidade ainda ocorre com seus percalços, sobre a qual nem sempre é possível separar o eurocentrismo, mas a sua busca está em pensar desde pontos menos europeus e/ou norte-americanos. Seria o corpo cênico essa outra perspectiva? Ou seria ainda um momento de reconhecimento da colonialidade presente no corpo cotidiano? A exemplo da influência europeia dentro do projeto descolonial, Mignolo apresenta a

Descolonização, ou melhor, descolonialidade, significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo). [...] o marxismo não pode desconectar no sentido da descolonialidade, porque ou não mais haverá marxismo ou será um novo projeto imperial que absorva, engula, silencie e reprima categorias de pensamento articuladas em línguas e cosmologias que não são o latim e o grego [...]. (MIGNOLO, 2008, p. 314).

Se a descolonialidade é um processo similar ao reconhecimento da colonialidade por estar limitada nas redes que se consolidaram por meio de um modelo de sistema-mundo eurocêntrico e pela violência da colonização. Sugiro pensar como um processo artístico pode ser utilizado para que o ator reconheça a

colonialidade de seu corpo. Não me refiro à desconstrução para buscar uma nova maneira de trabalhar o corpo, mas ao reconhecimento de aspectos de nosso corpo que são frutos de um cotidiano pautado também na colonialidade.

3.1 UMA BUSCA PELO CORPO ATENSO

A seguir, tratarei da experiência da produção de um espetáculo veiculado em 2011 no estado de São Paulo, organizado pelo diretor Juliano Casimiro, em que apresentou proposições sobre o corpo cênico. Reitero que a análise de documentos se dará por meio da exploração do diário de bordo disponível online na página do Eu-Outro NPC. Adicionalmente, utilizarei como instrumento de pesquisa entrevistas semi-estruturadas com participantes do núcleo de pesquisa cênica.

O Eu-Outro Núcleo de Pesquisa Cênica foi criado no ano de 2009, na cidade de Tatuí, interior de São Paulo. A atividade executada no núcleo busca atingir três esferas: artística, sociocultural e epistemológica. O trabalho artístico tem seu olhar voltado para a pesquisa teórico-prática de teatro, dança, música e outras áreas afins. Enquanto busca levar espetáculos com estéticas mais experimentais para o interior de São Paulo, fomentando público, procura valorizar os saberes populares e a formação de nova identidade cultural de seus integrantes. O núcleo promove a produção científica oferecendo cursos e realizando publicações no ambiente acadêmico. O diretor Casimiro experimentou com os membros do grupo a noção de corpo atenso, como pude vivenciar e revisitar por meio do diário de bordo. As análises e discussões estão primordialmente pautadas na ideia de Mignolo de que a colonialidade permanece em nosso contexto, assim como a descolonialidade auxilia o processo de reconhecimento dos modelos coloniais.

A primeira observação importante para me aproximar das intenções de Casimiro, no que se refere ao nosso recorte temático, é que ele parece, antes de tudo, buscar um corpo atento para as indicações e conduções durante a prática. Ou seja, um corpo ativo com seus sentidos abertos e prontos para dialogar com o outro. Um dos aspectos cruciais dessa busca é que o ator precisa voltar o olhar para seu corpo a fim de tirá-lo do automatismo. Assim como Barba (1994), Casimiro considera

que o ator precisa no mínimo intuir a sua condição para realizar o trabalho. O que significa dizer que precisa imaginar o caminho que deve percorrer para desvelar os automatismos de seu corpo. Seu olhar deve estar voltado ao seu estado. Isso implica na qualidade da presença do ator, como se pode observar no trecho transcrito a seguir:

Eu não devo realizar uma ação, eu devo ser essa ação escrita em um espaço definido. Como a ação acontece em mim, se eu estou em um espaço, ela acontece no espaço. Se eu estou numa relação, ela acontece na relação. Minha coluna é o espaço da minha existência. Minha coluna escreve para que a coluna do outro leia. Estar em cena, me parece, é estar com a coluna presentificada. Meu corpo ideal é minha coluna ideal. (CASIMIRO, 16 de out. de 2010).

Como se pode observar, o corpo é literalmente colocado como meio na condução dos atores, e não o discurso verbal, como se poderia esperar. No momento em que o ator disponibiliza-se para a proposta, ele está em diálogo intencional com seu corpo? Se sim, posso então iniciar uma trajetória refletindo sobre a descolonialidade. O primeiro passo seria dialogar com seu corpo, para então tomar consciência de suas amarras. Essa iniciativa seria o primeiro passo para acabar com o automatismo de que fala Foucault (1987) sobre a disciplina dos corpos e o biopoder.

Dessa forma, o ator além de estar atento ao seu corpo, busca uma consciência não cotidiana a respeito do seu corpo. E, assim, leva seu corpo para um estado extracotidiano. É nessa situação de extracotidianidade do corpo que o diretor Casimiro acredita que o ator possa tomar consciência de suas amarras corporais, não só para a cena, mas também e, principalmente, para a vida cotidiana. Se o ator passa a ter consciência de seu corpo, e talvez reconheça seus automatismos, estaria no rumo de experimentar um corpo descolonial.

No processo de construção do espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo”, Casimiro apresentou aos atores do núcleo a noção de corpo atenso para que fosse explorada. O corpo atenso busca ter o mínimo de tensões, colocando apenas as necessárias para a cena.

A busca pelo “corpo atenso”, que se configura, em resumo, como um corpo portador apenas de tensões necessárias à sua manutenção – todas as

outras tensões devem surgir na medida em que se apresentem imprescindíveis ou deliberadamente trazidas aos corpos; a emergência do ENTRE como qualidade estética das relações entre os corpos e as coisas, fruto das fricções entre as diferentes materialidades que compõem o jogo cênico. (SAMPAIO, 2014, p.116).

Portanto, no espaço de compartilhamento de experiências e informações, a prática teatral pode ser o jogo, onde as tensões necessárias ao corpo serão percebidas. Ou melhor, se partir de um corpo atenso, que possui apenas as tensões necessárias de sua biologia quando disposto à cena, sofrerá pressões das diversas materialidades do jogo, gerando novas tensões. No entanto, o ator deverá, de acordo com esta proposta, gerar apenas as tensões imprescindíveis para a cena.

Depois de constituído sobre as tensões necessárias, o “corpo atenso” deve ser friccionado com as outras materialidades da cena, a fim de que possa, efetivamente, construir sobre si as tensões necessárias ao jogo instaurado na criação (e não somente na sua própria existência). As tensões necessárias devem surgir, assim, na medida em que a ação cênica vai sendo composta e os corpos são assumidos como uma das materialidades dessa composição. Para nós, do NPC, toda vez que o corpo possuir tensões compatíveis com as exigências da ação e da significação estética vislumbrada, ainda que exista (necessariamente) tensão em sua dimensão biológica, ele será considerado por nós como “atenso”. (SAMPAIO, 2014 p.124).

Mas o corpo precisa, segundo o autor, estar em interação com o meio para que possa ser afetado e pressionado pelas materialidades da cena (ator, luz, som, cenário, etc.) para aí realizar as mudanças necessárias. Tensionar o que for preciso e relaxar o que não é necessário.

[...] todo o trabalho com pressão que estamos descrevendo se estrutura tanto no nível do contato entre corpos, entre materialidades, como também pela perspectiva da (co)presença (sem contato real), e que um e outro caminhos servem, em última instância, para revelar os seres que são corresponsáveis pelo surgimento do ENTRE a ser fruído e significado pelo espectador. Ou seja, as materialidades da cena organizam um projeto único de composição narrativa (narratividade), que, de alguma forma, revelam também os seus criadores. Sendo assim, cada uma das escolhas por materialidades e jogos de fricção específicos passa, prioritariamente, por uma relação de “observação” e interferência material e espaço-temporal, com fins da construção de imagens dispostas não linearmente. (SAMPAIO, 2014, p. 131).

Ao vivenciar o corpo atenso o ator se permite ter uma postura descolonial. Isto porque, quando o ator de algum modo retira tensões cotidianas para permitir que a cena mostre as tensões necessárias, está construindo um corpo que busca contrapor em sua prática o modelo construído pelo cotidiano.

Ou seja, o “corpo atenso” é contextualmente construído e só é possível ser efetivamente experienciado se o ser-ator se abre para a dimensão biológica da sua própria existência; todavia, esse existir nunca é independente das dimensões sociais e culturais do corpo. Essa abertura, portanto, é uma abertura do ser para o corpo-em-si. Como veremos adiante, mesmo que exista uma dimensão do ser-em-si, ela nunca está desvinculada de uma existência do ser-para-si. [...] Supomos assim que, à medida que ele se aproxima de sua organização biofísica, é remetido à sua existência sociocultural. Ainda que o acesso à dimensão biológica do corpo nunca seja dada ao ser direta e isoladamente, é só porque ela existe que qualquer outra dimensão do fenômeno humano pode acontecer. Em função disso, com o passar do tempo e das experimentações, a maior parte dos seres-atores percebeu uma considerável diminuição da distância entre o “corpo atenso” e o corpo cotidiano, relatando mudanças de tonicidade e percepção não no corpo em cena somente, mas também, e principalmente, no corpo em suas atividades cotidianas. (SAMPAIO, 2014, p.124-125).

Durante as entrevistas, constatei a recorrência dos atores em relacionarem a percepção do corpo atenso a do corpo cotidiano. Relembro discussões que se encaminhavam neste sentido durante as nossas trocas de experiências no grupo. Os quatro atores entrevistados comentaram que a partir do processo artístico passaram a prestar mais atenção em suas condições e estados físicos ao longo do dia, quando não estavam em cena, contaram que percebiam suas tensões, posturas, respiração. Observavam uma série de comportamentos e funções que nosso corpo executa, sobre as quais, antes, não tinham um olhar atento e consciente sobre eles.

Para dialogar com a noção de corpo atenso, Casimiro apresenta uma comparação deste corpo atenso à noção de um corpo cor-primária. O autor e diretor sugere que corpo terá seu estado formulado a partir das interferências por ele sofridas.

Em alguns momentos [...] comparamos o “corpo atenso” à ideia de uma cor primária. Cada ser-ator em criação e sob a perspectiva do “corpo atenso”, expõe uma base, um marco zero, para múltiplas interações criativas. Enquanto as cores primárias são apenas três, os “corpos atensos”,

enquanto pontos iniciais, são infinitos, mas cada um possui um repertório potencial finito de criação. (SAMPAIO, 2014, p. 127).

Casimiro apresenta a noção de corpo-cor-primária como a base para o corpo atenso. Essa ideia de corpo-cor-primária se refere a um corpo, de diferentes cores e nuances, que possui os elementos necessários para futuras combinações e que ganha suas tonalidades através do diálogo com os elementos e integrantes da cena. “[...] Esse corpo quando disponibilizado para o jogo de pressões sofrerá o impacto de novas tensões e relaxamentos que o possibilitarão à composição do dito corpo cênico, segundo os princípios com os quais trabalhamos.” (CASIMIRO, 18 de mai. 2011).

O autor ainda escreve que “[...] Um conjunto de cores primárias possibilitam qualquer coloração das cenas. Cabe ao diretor orientar a mistura das cores.” (CASIMIRO, 16 de out. de 2010). No trabalho com o corpo atenso, os automatismos não são evitados, pelo contrário, no estado de representação buscam-se caminhos para que se reconheça os automatismos e para que se permita uma construção identitária que, no mínimo, se pautar na admissão da existência da colonialidade que constitui o corpo. Se o corpo atenso varia a cada indivíduo, poderia então estabelecer e buscar seu modo originário de estar.

[...] um corpo que esteja posto nas suas tensões necessárias; não falamos, reitero aqui, de um corpo que se mantenha em um registro estritamente cotidiano, quanto à percepção, por exemplo, mas de um corpo que deveria ele mesmo estar lá, nas ações cotidianas. Por que na cena se deve ampliar os sentidos? Me parece mais lógico que pensemos pelo inverso: este corpo atenso de que falamos, e que pretendemos organizar com nossas atividades, considera a um só instante as dimensões do corpo de si, em seus aspectos físicos, mas também afetivo-cognitivos, e o outro como (co)construtor dessa dinâmica de ação simbólica, que, nos parece, é plausível para a cena e para a vida cotidiana. Quando digo outro, digo o outro como espaço, como iluminação, como sonoridade, mas também como outro-sujeito. Ou seja, o registro que buscamos para os corpos é potencialmente cênico e cotidiano ao mesmo tempo, dependendo, é claro, da inserção que fazemos dele em determinada cultura, se considerarmos a cena em seu funcionamento, como uma cultura interdependente e análoga àquela em que vivem os sujeitos em estado de não-atuação-cênica. (CASIMIRO, 21 de mai. de 2011).

É nessa direção do destensionamento do corpo em direção ao cotidiano que considero este processo artístico como sendo um processo

descolonial. No entanto, é preciso reiterar que o condutor do grupo não aponta em seus relatos o corpo cotidiano como um corpo colonizado, muito provavelmente porque esse não era um tema de interesse explícito na época das proposições das atividades que me servem de ilustração. Por um lado, o corpo atenso é singular, e nesse sentido, é original. Por outro, ele está para que se construa sobre ele, então de alguma forma o corpo atenso abre espaço para que o corpo em estado descolonial possa permitir a construção do corpo cênico ideal para o contexto.

O Corpo “Atenso” e o corpo comum têm um limiar de separação muito tênue, mas é importante não os aceitar como o mesmo. O corpo “atenso” deverá sempre estar em cena, já que se constrói sobre ele. O corpo cotidiano deverá estar em cena só quando a cena comportar. (CASIMIRO, 16 de out. de 2010)

Um dos caminhos adotados pelo diretor para se chegar ao corpo atenso foi trabalhar com a vertigem. Para Casimiro, ao diminuir o controle racional sobre o corpo, alguns automatismos e linhas de força que agiam sobre o corpo se tornavam evidentes como pode ser observado na seguinte passagem do diário de bordo:

Os relatos foram no sentido de que dessa maneira as tensões dos corpos ficam ainda mais evidenciadas. Esse ponto me interessa muito. Será que a vertigem pode ser um caminho de descoberta das tensões e aí resultaria um trabalho intenso para se chegar a um corpo atenso? Elton, por exemplo, deixa evidenciar sua tensão nas pernas. Relato de mais de uma pessoa do grupo. Aninha, logo após o giro, coloca uma tensão no rosto que rapidamente é identificada por alguém (não me lembro quem foi). (CASIMIRO, 13 de nov. de 2010).

Nos exercícios de vertigem, os atores eram conduzidos a esse estado girando sobre si ou ao intensificar uma das linhas de força ao caminhar, podiam ressaltar as laterais, frente/atrás ou em cima/ em baixo. Cito a seguir um exemplo de exercício de vertigem registrado no diário de bordo. “Vertigem pelo giro (com e sem linhas de força de caminhada). Gira-se o máximo que der e depois sai em caminhada experimentando linhas de força da caminhada.” (CASIMIRO, 13 de NOV. de 2010). Os estudos da vertigem parecem ter se tornado muito importantes para os atores, já que nas entrevistas todos eles se referiram a essas experiências

para a montagem do espetáculo. Talvez a importância percebida pelos atores vá ao encontro da proposta de Sampaio.

A vertigem, de certa forma, impede que o ser-ator construa o ser-da-cena completamente sob os cuidados da razão. Ao confundir os próprios sentidos, no giro frenético, por exemplo, o corpo passa a se revelar ainda mais no turbilhão de sensações e na tentativa biológica de se (re)equilibrar. As tensões desnecessárias tendem a ficar consideravelmente mais evidentes para os olhos do observador e, assim, na condução, o orientador tem mais acesso aos passos a serem dados em busca do “corpo atenso”. (SAMPAIO, 2014, p. 132).

No decorrer dos trabalhos, os atores perceberam nessa(s) atividade(s) seus pontos de atração, assim como muitos relataram perceber suas tensões com maior ênfase. Por pontos de atração me refiro a uma força propulsora na caminhada, poderia ser uma caminhada que possui um fio de tensão que conduz o corpo do ator, na época alguns atores relataram sentir uma força maior que conduzia seu andar. Poderia ser, por exemplo, para cima que durante a caminhada puxava seu corpo para cima amplificando um andar leve que parecia deslizar pelo chão. No entanto, com essa atividade não estávamos desconstruindo o corpo, e sim desvelando algumas de suas características, ou seja, tornando a colonialidade evidente e abrindo caminhos para a descolonização, que é, em grande medida, uma iniciativa pessoal e não está vinculada com a cena a ser criada.

A construção do corpo atenso é possível também por meio de outras naturezas de jogo, tais como o exemplo a seguir:

Corpo Ideal: Caminhem! Esse é o corpo que vocês julgam ideal para a cena? Se sim, reparar qual é esse corpo. Se não, como chegar ao corpo ideal? Realizar a passagem de um a outro – passo-a-passo! O que realmente é necessário nesse corpo ideal? Parte do grupo declarou que com o passar do tempo de exercícios a diferença se torna quase imperceptível. O limiar entre o corpo atenso e o corpo cotidiano se tornar mais tênue, por exemplo, para o Jeziel, segundo ele mesmo. Há diferença, certamente, em relação à tonicidade e à percepção. Essa diferença foi relatada nos exercícios abaixo;

Corpo atenso: Busca do corpo atenso em atividades cotidianas: Sentar, lavar, deitar, caminhar. Descobrir a coluna desse corpo atenso; [...]. (CASIMIRO, 05 de fev. de 2011).

Para que os jogos sirvam de suporte, o ator precisa de algum modo considerar-se elemento do jogo, precisa estar aberto às dinâmicas estabelecidas para que possa ser (co)autor do jogo.

[...] Eu prefiro dizer que a adaptabilidade é o fator que permite a existência dessa estrutura especulativa a que nos dispomos enquanto pesquisa cênica. Só há a possibilidade dessa investigação ser validada porque não trabalhamos do ponto de partida de um processo normativo e tampouco desejamos estruturar um. Ao propor a investigação coletiva de um corpo atenso, pensamos na ideia de se construir individualmente, e segundo características específicas a cada corporeidade, um caminho de se entender praticamente a existência cênica dessa “atensão corpórea”. (CASIMIRO, 22 de jan. 2011).

Ainda que discutamos sobre uma estrutura corpórea, esclareço que não se trata de uma forma rígida, este corpo atenso ou cor-primária possui suas variações em cada corporeidade. Trata-se de um horizonte almejado pelos atores, mas que tanto percurso como ponto de chegada será individual a depender de seus trajetos no jogo e na cena. Os integrantes e ex-integrantes que foram entrevistados comentaram que a construção do corpo cotidiano, para eles, era social e cultural. Para eles, o indivíduo não percebe seu corpo no decorrer desse estado apreendido, como observamos na fala de Thiago de Castro Leite²¹.

O corpo cotidiano é formado e organizado a partir das experiências que temos no dia a dia. Ou seja, tudo aquilo que fazemos e experienciamos ao longo de nossos dias configura nosso corpo. Como se esse corpo fosse resultado de nosso simples viver e se relacionar com as coisas do mundo e com as outras pessoas que nele também habitam.

[...]

Sem dúvida, nós não somos dois seres, o ser cotidiano e o ser ator. Somos um só. A questão é que quando nos lançamos na experiência teatral, experimentamos possibilidades que em nosso cotidiano, muitas vezes deixamos de lado. Na medida em que nossa percepção na prática teatral se amplia, nossa percepção no mundo também. Se nosso corpo cotidiano é resultado de tudo que nos ocorre, as experiências vivenciadas na pesquisa teatral também afetará esse corpo.

[...]

Acho que principalmente a percepção de um espaço tridimensional. Digo isso porque frequentemente só nos atentamos aquilo que está em nossa frente, diante dos olhos. O fato de enxergarmos com os olhos, muitas vezes, limita todas as outras formas de vermos o mundo, de sentirmos as

²¹ Os nomes dos atores foram mantidos porque parto nesta pesquisa de documentos públicos já compartilhados com nomes originais dos autores, não infringindo assim qualquer conduta ética em pesquisa.

coisas. Como se a prática teatral na busca por um corpo cênico abrisse poros, ativasse canais de percepção que devido as demandas do dia a dia ficam tapados. (INFORMAÇÃO VERBAL).²²

Após passar pelo processo artístico, os atores começaram a atentar-se para o corpo durante seu dia-a-dia, reconhecendo um pouco mais suas tensões, movimentos e ações. Não comentam perceber necessariamente alguma mudança física, mas uma atenção maior voltada para seus próprios movimentos, posturas ou estados energéticos. Quando começaram a construir este corpo em estado de representação, relataram reconhecer micro movimentos que antes não reconheciam. Janaína Sizinio (2016) comentou que prestava mais atenção inclusive em sua respiração, que por muitas vezes não executava a respiração diafragmática, necessária ao trabalho do ator.

Elton Pinheiro (2016) disse que descobriu uma série de tensões em seu caminhar que antes não percebia. Janaína Sizinio (2016) relatou que, após alguns exercícios, passou a perceber-se mais durante seu cotidiano. Nenhum relatou buscar estar com o corpo em estado de representação, mas passaram a observar-se de uma forma que não costumavam fazer. Nas entrevistas, muitos consideraram que o jogo permitia chegar ao estado cênico do corpo dentro do processo analisado nessa pesquisa. A partir dos relatos e da minha experiência no coletivo posso dizer que meu corpo precisa do outro. Se tenho um corpo atenso ou cor-primária é a interação que vai ditar as tensões e misturas de cores necessárias à cena. Portanto, é um corpo que busca a interação.

Para os integrantes e ex-integrantes do Eu-Outro NPC, o corpo cotidiano se dá pelas vivências do dia-a-dia. Para Lúcia Spivak (2016), “o corpo cotidiano não se constrói, ele se dá naturalmente”. À medida que em seu dia-a-dia os atores retomam lembranças dos ensaios, eles buscam que seu corpo de algum modo se acomode de modo similar ao que descobriram em seus treinamentos. A atriz relata que trabalhar com o grupo fez com que alinhasse seu corpo de forma diferente em relação a seu cotidiano. Nesse sentido, somos o resultado de nossas experiências, logo, o estado cênico, enquanto experiência, reverbera em nós, seja

²² Informação verbal concedida por Thiago de Castro Leite, no dia 10 de novembro de 2016, em entrevista.

cotidiana ou cenicamente. Todos os entrevistados confirmaram ter um momento anterior à representação, no qual acreditam ativar o corpo cênico, cada um procurou um caminho. Através de uma maior concentração, eles se propuseram a fazer uso de seu corpo com outra forma de atenção. Uns relataram meditar; outros, realizar exercícios energéticos como saltos, agachamentos e abdominais.

As entrevistas e análises do diário de bordo me ajudaram a responder à questão norteadora deste trabalho, pois os entrevistados e as entrevistadas passam a perceber o corpo cotidiano de outra maneira e a estarem mais atentos em si, o que facilita o caminho para desvelar aspectos coloniais presentes em cada um. A importância desse tipo de pesquisa realizada pelo núcleo no âmbito das discussões propostas nesse texto são esclarecedoras para seguirmos refletindo sobre a concepção de um corpo cotidiano e seus automatismos. O tema da descolonialidade assim está implicado nas práticas do grupo na medida em que o ator reconhece e percebe seu corpo cotidiano. Como o exemplo da reflexão sobre sua respiração, no relato feito pela atriz Janaína, à medida que participava do processo criativo se apropriava das informações. Ou em como Thiago passou a sentir-se mais presente em seu estado cotidiano.

Essas experiências possibilitam o avanço das discussões sobre as teorias e o debate pós-coloniais para as artes cênicas, e permitem que as pessoas tomem consciência, controle de seus corpos e desenvolvam suas qualidades e potencialidades. No próximo capítulo, levarei a discussão ao ambiente escolar, visando contribuir para a formação do sujeito, ao possibilitar outras formas de relação com o mundo.

4. O CORPO COLONIZADO NOS PROCESSOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS – A colonialidade na relação professor-aluno

Dando continuidade às discussões realizadas no capítulo anterior, neste capítulo pretendo refletir sobre práticas artístico-pedagógicas como processos que podem estimular e/ou revelar certos aspectos do corpo colonial, a partir da minha experiência como condutora no ensino de teatro. É importante frisar que a proposta que apresento traz uma reflexão desenvolvida durante minhas aulas de teatro. Não é e nem pretendo que seja uma fórmula para o fazer artístico-pedagógico. Prossigo o debate com as teorias pós-coloniais, buscando apresentar momentos das práticas artístico-pedagógicas em que o corpo pode ser/estar descolonizado e/ou descolonial. O primeiro ponto de partida é considerar a colonialidade do corpo do aluno, como discutida nos capítulos anteriores.

As discussões que foram construídas até o momento me auxiliam a compor este último capítulo para refletir as diferenças entre corpo cênico e corpo cotidiano. No primeiro capítulo, apoiada nos autores que se propõem estudar o corpo em seu caráter cultural e seus processos de (co)construção com o meio, desenvolvi a ideia do corpo colonizado. Após a primeira fase desta pesquisa apresentei ao leitor a possibilidade do corpo em um estado não cotidiano, encarando essa transição como um processo de descolonização. O terceiro capítulo demonstra como o processo artístico pode reverberar no estado do corpo, possibilitando estados que se diferenciem do cotidiano. O enfoque é refletir como, na prática teatral, o processo artístico pode evidenciar ao ator/aluno suas amarras, possibilitando reconhecer as diferenças e tornar consciente em seu cotidiano, percebendo a colonialidade que o habita. Finalmente, a proposta do último capítulo é refletir sobre o processo de condução, isto é, como perceber e se relacionar com o corpo colonizado dentro da sala de aula.

Conceber o corpo como construção cultural além de biológica me permitiu considerar que o corpo responde e atua em relação ao biopoder (Foucault, 1987). É possível sugerir, a partir das teorias pós-coloniais, que é possível trilhar um caminho contrário, especialmente quando aceitamos que o poder está presente não

somente nas instituições e no Estado, mas também nas relações sociais, como observou Foucault.

Considero o corpo como (co)regulador de seu meio e que sofre os desdobramentos dessa prática, mas também atua conjuntamente com o poder. Um exemplo dessa via de mão dupla poderia ser a relação/professor aluno, na qual os corpos são (co)regulados, mas que o professor pode solicitar, induzir e condicionar o aluno na execução das atividades caso queira ou caso não esteja atento para este ponto. O professor pode disciplinar o aluno e também ser disciplinado pela relação estabelecida em sala e pela instituição de poder que é a escola.

Minha proposta, neste capítulo, é apresentar uma reflexão sobre a condução de exercícios na aula de teatro, onde os alunos possam reconhecer a colonialidade em seus corpos, e não reforçá-las por meio da reprodução de técnicas (INGOLD, 2000, buscando perceber se a condução não reitera a colonialidade presente nos corpos. Quijano (2005) e Mignolo (2005) apontaram a dificuldade em desenvolver projetos pós-coloniais livres de toda colonialidade que nos permeia, pois somos frutos destes projetos e nossas concepções foram construídas e influenciadas por aspectos anteriores a nós, somos provenientes de uma cultura que nos antecede.

Proponho refletir como as aulas de teatro podem fazer com que o aluno perceba as amarras cotidianas que o cercam, auxiliando-o a tomar consciência da colonialidade nele presente. Como se pode apontar caminhos para construir um estado diferente do corpo cotidiano? Ou seja, quais seriam atitudes de descolonização para começar a pensar e a experienciar um corpo descolonial? Ao descobrir outro estado do corpo que não o do corpo cotidiano, quem sabe o aluno poderia também descobrir um estado que estivesse livre dos entraves coloniais?

Os exercícios que serão apresentados servem para apoiar a pesquisa, não os apresento como sendo atividades chave para promover a descolonização, apresento a modo de ilustração. Depois de pensar os aspectos que se enquadram nas teorias pós-coloniais por meio das artes da cena, espero trazer o debate para a sala de aula e mostrar possíveis caminhos para que o aluno se descolonize e/ou perceba aspectos presentes em seu corpo frutos de uma colonização. Vale ressaltar e reiterar que considero que a diferença entre o corpo

descolonizado e o corpo descolonial se dá no seguinte sentido: enquanto o corpo descolonizado pode mudar de estado energético, construindo outro estado que não o de seu corpo cotidiano e permitindo tal mudança, o corpo descolonial revela aspectos de suas amarras coloniais, mas que não necessariamente pode se desvincular delas.

O corpo descolonizado, se pensado a partir de Quijano (2005), é o corpo que se ausenta do estado colonizado. Assim como a descolonização, para o autor, é um processo que permite outra forma de operar o mundo, mas carrega traços da colonização, o corpo descolonizado transforma seu estado, consciência e mecanismos de sua operação para outro nível, mas não exclui as propriedades de uma colonização provenientes do biopoder (Foucault, 1987). Ele é capaz de exteriorizar e/ou interiorizar outro estado, mas isso não elimina a colonialidade presente, apenas disfarça. Em certa medida, o corpo descolonizado pode ainda ser um corpo colonizado, nosso olhar colonizado poderia criar uma ilusão sobre a experiência como sendo descolonial.

Por outro lado, mas ainda em diálogo com as teorias pós-coloniais, Mignolo (2005) aborda questões referentes à descolonialidade, que segundo o autor se trata da percepção de uma colonialidade presente nas instituições e relações sociais, econômicas e políticas, e pressupõe a tentativa de anular ou minimizar os vestígios coloniais, buscando uma identidade própria. Sustentada pela perspectiva de Mignolo (2005) entendo o corpo descolonial como capaz de reconhecer aspectos coloniais que o constroem. Nesse sentido, o corpo descolonial é capaz de perceber suas amarras e talvez diminuí-las ou afrouxá-las.

Duas das perguntas que me movem sobre as práticas artístico-pedagógicas que desenvolvo são: Como recebo e facilito o trabalho para um aluno que tem seu corpo colonizado? Como eu, professora e diretora teatral, reconheço as potencialidades do meu aluno? Sendo o seu corpo colonial ou não, não cabe a mim enquanto professora, conduzi-lo à descolonização e/ou à descolonialidade. Talvez me caiba apenas dar ao próprio aluno oportunidades e possibilidades de sentir e perceber como ele está de algum modo implicado pelas e nas relações de colonialidade, deixando a ele a tarefa de decidir como lidar com o colonialismo que é desvelado nele próprio. Nessa direção, pretendo evidenciar momentos nos quais, na

minha prática docente, pude perceber aspectos que acredito serem frutos da colonização e/ou da colonialidade.

A colonização foi um processo de exploração, controle e extração dos recursos naturais. Através da conquista houve um controle do conhecimento e da subjetividade, onde a questão modernidade/colonialidade levou a um controle da existência. E retomando Foucault, o controle dos corpos atua em várias instâncias, nas relações entre sujeitos e instituições. Logo, a escola é um espaço disciplinar, e um processo que busque evidenciar as amarras do corpo teria que descobrir mecanismos para isso dentro de um espaço que propõe o oposto. Como professores poderiam apontar caminhos que evidenciassem a colonialidade do corpo para o aluno, se o olhar do professor e o espaço de compartilhamento em que a relação professor-aluno se estabelece são colonizadores?

Quijano (2000) aponta que o europeu era considerado o auge do desenvolvimento humano e por acreditarem estar acima dos demais, sentiram-se na obrigação moral de catequizar o restante do mundo. Com tal processo as particularidades dos povos latino-americanos foram cada vez mais desvalorizadas, convergindo a um padrão único de conhecimento.

A escola pode ser catequizadora, primeiro porque traz um modelo europeu de educação, as formações dos professores brasileiros vêm de uma academia moldada pelos padrões franceses de universidades. Então, mesmo que o professor possua em si traços de uma colonização, estaria agindo como resistência, o que para os autores pós-coloniais já seria uma forma de descolonialidade.

Para prosseguir, esclareço alguns pontos fundamentais para percorrer esse caminho reflexivo. Parto do princípio de que a condução em sala de aula não estabelece uma relação unidirecional, em que um sujeito transfere conhecimento ao outro. A condução é uma das atividades que propicia o estabelecimento de espaços de compartilhamento, permitindo aos corpos interagirem e disponibilizarem na relação com o outro, seus desejos e expectativas.

Assim, o professor deve escutar o aluno, pois a escuta conduz a prática. Como explicitado no primeiro capítulo, o corpo é (co)construtor de seu meio, logo, a relação entre professor/aluno é bidirecional. Mas para que haja interação,

não é apenas o outro que mobiliza seu corpo, o contexto²³ também atua sobre o corpo, assim como é afetado por ele. O contexto ao qual o aluno está inserido é também uma construção.

Então, considero o/a aluno/a e a/o professor/a a partir de suas dimensões biológicas, sociais e culturais. Quando estão em interação na aula, a construção do conhecimento emerge do encontro e do atrito entre as dimensões do aluno com a do condutor, carregadas de suas experiências anteriores e suas expectativas. Nessa relação, professor e aluno se colocam disponíveis para a interação, em que existe escuta de ambas as partes para que possam dialogar, eles processam a informação com o conhecimento prévio e um retorno ao outro (SIMÃO; SAMPAIO, 2014).

Dessa forma, carregam suas experiências anteriores e seus desejos atuais. No entanto, se considero as informações prévias como um processamento de uma perspectiva gerada também pela colonialidade, nessas condições o olhar do professor deveria estar atento e cauteloso para não reproduzir ações e comportamentos coloniais em relação ao corpo. Isto é, caso a proposta seja conduzir a aula e o aluno por um prisma pós-colonial. Por essa razão,

O Condutor, nesses termos, deverá se atentar não só para os objetivos da atividade proposta, mas também, e, talvez, prioritariamente, às dimensões biológicas e culturais do corpo, já que a primeira estabelece os limites e potencialidades das ações, e a segunda permite a veiculação de conhecimentos e de significações de experiências anteriores. (SIMÃO; SAMPAIO, 2014, p.165).

As experiências anteriores, se dialogadas com as teorias pós-coloniais (QUIJANO, 2005 e MIGNOLO, 2005) trazem ao aluno aspectos de sua colonialidade. Se, como observado por Ingold (2000), as técnicas são apreendidas, os alunos aprenderam a sentar, caminhar e deitar nas culturas onde foram criados (MAUSS, 1974).

Portanto, as dimensões culturais do corpo devem ser consideradas nas conduções artístico-pedagógicas. É importante lembrar Foucault (1987) e

²³ Contexto, aqui está apresentado conforme explanado no primeiro capítulo por Greiner e Katz (2005). Contexto é o meio em que o sujeito está inserido, seguido por um dado espaço/tempo, por uma cultura, biologia e fisicalidades determinadas.

reconhecer que professores também reproduzem a colonização, afinal o poder é inerente às relações sociais. Por meio de práticas nas instituições de poder, como a escola, o professor verticaliza sua relação com o aluno durante o exercício, impondo o processo de desenvolvimento pessoal de cada indivíduo e, caso não reflita conscientemente sobre tal prática, pode reafirmar a colonialidade das relações entre ele e o aluno.

Se considero que o professor carrega em si vestígios coloniais, e se ele não se dispõe a realizar um processo de descolonialidade, estaria reforçando a prática colonial durante a aula. Para que a sala de aula seja um espaço de compartilhamento que permita a descolonização e descolonialidade dos corpos e para minimizar os efeitos da colonialidade nas relações pedagógicas, é preciso que o professor esteja aberto ao desenvolvimento dos processos aos quais me refiro.

Como inicialmente visto neste trabalho, somos parte da colonização, o meu corpo, por exemplo, é colonial, e sofre e atua a partir de uma colonialidade. Compreendendo o corpo cotidiano como colonizado e disciplinado pelo poder, inicio a análise de uma perspectiva pedagógica. Um aspecto que considero relevante é oferecer a possibilidade de que o aluno possa compreender a colonização que o seu corpo vive, e possa também evidenciar as amarras da colonialidade na qual está atado o condutor das atividades. Ambos são como motores dos desvelamentos no/do corpo colonial do outro, na mesma medida em que são (co)construtores de contextos nos quais se torna possível lidar com esses aspectos coloniais da existência.

Por outro lado, a prática na direção da descolonização também pode carregar em si uma armadilha: estabelecer os padrões de individuação para o outro ou mesmo a obrigatoriedade de rompimento com a dimensão colonizada do corpo. Na esteira dessa preocupação, acrescento uma questão pertinente: Como trabalhar sem que o corpo seja novamente colonizado? Essa foi a minha primeira inquietação durante as reflexões deste capítulo. No entanto, o que inicialmente poderia parecer contraditório foi sendo revelado coerente. Percebi que a proposta de trabalho corporal durante as aulas de teatro permite que o corpo esteja disposto à negociação, mesmo antes de dimensionar os possíveis resultados decorrentes.

Não considero tal processo como colonizador, pois é, justamente, um processo de consciência e, portanto, de resistência diante da colonização. O treinamento ou jogos para atores poderia ser entendido como outra prática de disciplina. Mas quando coloco meu corpo no jogo, percebo parte das mudanças, me abro a elas e vivencio meu corpo de um modo não cotidiano. O fator resistência surge ao contrapor a disciplina e a colonização da cotidianidade atua de modo avesso ao modo hegemônico, ainda que um outro modelo possa emergir da prática. Ou seja, permite que os alunos escutem o corpo e, ainda que tenha colonialidade em sua pronuncia, nas aulas de teatro, seu corpo é estimulado a experienciar um estado extracotidiano através dos exercícios, em que experimenta situações não cotidianas e outras formas de comportamento.

Atuar de modo avesso ao modo cotidiano ou considerado em certos contextos como sendo o modo hegemônico significa se opor ao cotidiano e agir em forma de resistência, possibilitando outros modos. Uma das questões sobre as quais refleti durante minhas aulas era: meus alunos estão realmente conscientes do que estão fazendo? Agora percebo que não há medição suficiente e nem importa seu resultado, o que interessa é que os alunos estão experienciando seus corpos de outro modo. Cada um criará sua própria percepção a partir de suas experiências anteriores e da ação atual. Talvez, com novos estímulos e experiências futuras, o indivíduo possa ter diferentes percepções das experiências anteriores e revê-las com novas vivências.

A informação pode também agir como uma ação colonizadora, quando chegamos com um estereótipo frente ao aluno que está em meio a sua criação. Podemos, se não formos cautelosos, induzir a produção artística sem que o aluno descubra as possibilidades de estados extracotidianos. Como professora, estaria apenas reforçando a continuidade da colonialidade de forma discreta no aluno. É importante proporcionar práticas que não reforcem a colonização como prática ou que ao menos reconheçam momentos onde o corpo colonizado se destaca durante as aulas, oportunizando um novo olhar do aluno.

Reitero que este capítulo não busca ditar uma metodologia ou ideologia para a pedagogia do teatro. Parece-me contraditório acreditar em uma prática docente que, construída a partir do diálogo com os alunos, respeitando a

relação eu-outro como um processo de (co)regulações de conhecimento, apresente-se inflexível.

Reconhecer tensões e estereótipos na sala de aula é um dos primeiros fatores que nos saltam aos olhos durante as propostas artísticas. Os estereótipos, por exemplo, como já observei, podem vir construídos ou serem apreendidos em aula. Professores e alunos podem auxiliar nesse modelo de criação, ainda este não seja o objetivo. Como então conduzir a um conhecimento de corpo sem que seja forjado? É muito comum o professor utilizar exemplos, o que pode gerar modelos a partir deles e atrapalhar a descoberta do aluno, oferecendo a ele um padrão. A descoberta é bem diferente de um exemplo entregue.

A seguir, descrevo algumas práticas a partir de minha experiência como docente e condutora. Durante as aulas, sentamos em roda e como recorrente na educação infantil, as crianças sempre sentam-se de pernas cruzadas. Essa forma de se comportar, a partir de uma colonialidade, está presente muitas vezes desde o início de nossa aula. Enquanto professora, reforço a disciplina por inúmeros motivos, pois um corpo disciplinado é mais fácil de ser conduzido, mas busco também ser (co)construtora de uma relação bidirecional. Como docente, também percebo algumas características e respostas recorrentes, mesmo em turmas distintas, com relação aos mesmos exercícios.

Registro duas ilustrações de minhas vivências:

- Macaquinho chinês: é um jogo em que um grupo de crianças se posiciona em uma extremidade da sala e um mestre na extremidade oposta. Este escolhe um animal para que todos imitem e possam caminhar imitando-o. O grupo que imita o animal caminha até o mestre apenas quando este não estiver olhando. Sempre que olhar, todos devem congelar o movimento e, caso observe alguém se movimentando, pede ao aluno que se moveu que retorne ao ponto de partida e reinicie o jogo. O objetivo é chegar o mais rápido ao mestre sem ser pego e imitar o animal sugerido.

Conforme observei, na maioria das vezes, algum aluno tenta definir como todos devem caminhar, quando acha que alguém não imitou o animal como deveria. Rapidamente observo todos caminhando do mesmo modo, e muitas vezes não precisam da intervenção de nenhum colega, pois o estereótipo de certo animal

já foi estabelecido entre eles. Penso que tal prática de grupo evidencia as relações de colonialidade no momento em que as crianças de alguma forma buscam distinguir quem atingiu ou não o modelo estipulado por eles. Uma das minhas funções como professora, a partir da prática pós-colonial, poderia ser a de estimular que cada aluno possa realizar o percurso do jogo imitando o animal como ele acredita estar comunicando da melhor forma como ele percebe os movimentos de tal animal.

- Marinheiros da Europa: neste jogo o grupo de alunos é dividido em duas equipes que podem escolher um objeto para imitar de forma coletiva. Os integrantes devem fazer de conta que são o objeto. Enquanto uma equipe imita tal objeto, a outra tenta adivinhar qual é. Quando conseguem adivinhar, correm na direção dos adversários antes que cheguem ao pique (ponto de chegada pré-estabelecido). Este é um jogo no qual as crianças buscam estabelecer um padrão de movimento corporal, mesmo que não tenha sido solicitado, e quando procuram um modelo, alguns tentam determinar o que está certo ou errado, como devem ou não representar tal objeto. Eles repetidamente escolhem um líder e imitam sua ação na demonstração do jogo. Por exemplo, quando precisam imitar um liquidificador e sentem a necessidade de acordar entre si como irão reproduzir tal objeto.

Acima, cito dois exemplos similares de práticas que mostram um possível reflexo da colonização, onde os alunos, muitas vezes antes de experimentar outras possibilidades, se limitam a reproduzir e copiar as mesmas projeções. O que não é necessariamente um problema, mas tais observações nos servem para refletir. Ao executar os jogos, as crianças discutem entre si como compor os animais e objetos. Imaginam sempre haver um modelo assertivo. Neste caso, repetidas vezes é preciso que o condutor enfatize que cada aluno pode fazer do seu modo, e talvez encontrar uma forma coletiva em que a diversidade esteja presente e que cada um a sua maneira contribua interagindo com o outro, e assim o trabalho coletivo tenha mais significados e mais possibilidades para quem os assiste. Talvez múltiplas e diferentes formas de compor animais ou objetos comuniquem mais e melhor. Aqui há um paralelo com o primeiro capítulo desta dissertação. As crianças estariam construindo sua comunicação por meio da mediação criativa proposta por Wagner (2002).

Por outro lado, há crianças que direcionam a maneira de representar dos colegas, o que significa que existem as que não respondem da mesma maneira que os demais, ou seja, crianças que usam a criatividade fora de certos padrões hegemônicos ou dominantes. As que atuam de modo diferente dos colegas estão distantes do estereótipo? Ainda que não tenha resposta a essa pergunta, considero que é possível perceber que cada um tem seu caminho para criar, para atuar e por isso o ponto de chegada não será o mesmo para todos. As experiências serão distintas porque as experiências anteriores também o foram.

Prossigo com as reflexões. Existem desvios já esperados para os padrões estabelecidos? Ou seja, será que também o jeito diferente de ser já não está incluído nas amarras da colonialidade? Como lidar com a experiência desviante? Não necessariamente porque um aluno está fazendo o exercício diferente dos demais, ele está fazendo diferente de si, ele pode estar reproduzindo a sua colonialidade. Ou seja, provavelmente ele não está experimentando algo novo, do mesmo modo que seus colegas também não estão. Por outro lado, está dando oportunidade que outro que perceba, desde outro ponto, que há outras formas de movimentar-se como tal animal ou de ser tal objeto.

Ao mesmo tempo que percebemos a busca por padrões, quando um ou outro aluno encontra um caminho diferente dos demais, sua experiência é extremamente visível para o professor e para os demais alunos. O que se move diferente permite que ocorra os colegas questionem o estado corporal, estimulando a percepção sobre o corpo e revejam sua organização corporal como dos demais.. O que falte, talvez, seja repensar os jogos propostos na sala de aula para que o aluno possa passar por outras experiências, para descolonizar-se. Talvez não baste a oposição de um aluno em relação a vários, como condutora posso oferecer que a aula de algum modo mostre que outros caminhos são possíveis. De modo algum vou escolher pelo aluno, mas posso mostrar leques de caminhos possíveis.

Com base na reflexão proporcionada pelas entrevistas com os atores e ex-atores do Eu-Outro, penso que os alunos não estão atentos ao estado de seus corpos. Trabalhamos técnicas de respiração durante alguns jogos em sala de aula e percebi como era difícil para eles aprender outra maneira de inalar e expirar. Muitas vezes é importante desenvolver uma postura de prontidão, manter os

pés paralelos e os joelhos semiflexionados. Os alunos precisam parar e pensar para executar. Ao final do ano letivo, com a experiência de sala de aula e dos jogos, os alunos adquirem a postura pró-jogo. Nos exercícios, os alunos compõem outra forma de caminhar, respirar ou sentar. Desse modo, estariam de alguma maneira descolonizando-se? Ainda que estejam buscando um padrão para a representação, observei que nos jogos, eles já conduzem seus corpos de forma não cotidiana. Sua ação seria, portanto, descolonizada?

O simples ato de respirar, como relatado, pode mostrar ao aluno que é possível refletir e tornar-se mais atento a uma ação comum sobre a qual ele/ela nem sequer havia antes prestado atenção. Perceber a maneira como respiro e descobrir que posso inalar e expirar de forma que aproveitem melhor o ar dos meus pulmões, é uma forma de perceber a colonialidade do cotidiano presente em meu corpo. A sala de aula pode promover uma experiência diferente para que o aluno encontre outras possibilidades que não as já apresentadas a ele em outros espaços.

Durante minhas propostas de exercícios, percebo de forma recorrente uma necessidade de explicar ou até mesmo jogar com os alunos para que possam ver como “deveríamos” atingir o objetivo do jogo. Imagino que este olhar de fora é um olhar colonizador e colonizado. A colonialidade que habita em mim tenta direcionar o outro por um caminho muito específico. Desta forma, faço o inverso da proposta, estaria ditando moldes sem permitir a reflexão do outro diante da situação com a qual o aluno por si pode resolver. Portanto, de que modo a pedagogia teatral pode ser descolonizadora? Compreendo que pode ser descolonizadora quando o aluno encontra seu caminho, reconhece seu corpo e com ele se (re)constrói a partir de sensações e novos conhecimentos. O professor facilita seu caminho, dando suporte e conduzindo as etapas, não limitando e modelando rigidamente as possibilidades para a execução. O importante é que o aluno atinja o objetivo de algum modo, percorrendo o seu caminho é o aluno, criando sua experiência e encontrando suas possibilidades.

Os exercícios propostos podem facilitar o processo desde que o incentivem a encontrar mecanismos ou trajetórias para a realização do exercício, e que esses meios o desloquem de seu estado cotidiano. Para que o condutor não seja colonizador, talvez possa mediar o processo e apontar caminhos possíveis, para que

o aluno escolha como quer prosseguir. O caminho apontado deve ser, antes de tudo, o da experimentação. Quanto maior o número de experiências possibilitadas que distanciem o corpo das experiências vividas pelo corpo no cotidiano, maior a gama de possibilidades que o aluno poderá acessar. Por se tratar de um processo artístico-pedagógico direcionado a jovens e crianças não busco conduzir os alunos ao corpo atenso como proposto por Casimiro (2011), mas mostrar que outros estados são possíveis e que através dessa descoberta eles podem reconhecer a colonialidade presente em seus corpos.

Para acrescentar mais uma observação, recorde de outra atividade, muito comum nas aulas de teatro, que desenvolvi com meus alunos: os exercícios que exigem caminhadas em determinado espaço. As caminhadas podem ter como objetivo ocupar o espaço, trocar olhares, objetos ou gestos uns com os outros enquanto se caminha, ou novas maneiras de caminhar. Muitas vezes, durante este exercício, sugeri que a caminhada poderia ser realizada com as mais diversas partes do corpo. Por exemplo, ao caminhar apoiados nos joelhos ou no quadril é comum que a postura permaneça na vertical. Porém, se a condutora a orienta que caminhem com ombros ou com as costas, provavelmente experimentarão caminhar com os corpos na horizontal. Depois de algum momento, começam a surgir torções e outros apoios do corpo darão ao aluno formas distintas de se deslocar no espaço. Eles não induzem mais as formas intencionalmente, passam a responder a uma necessidade do corpo em se (re)organizar a partir de uma nova estrutura estimulada por outro apoio que não o cotidiano.

Se for solicitado que usem as mãos ou os cotovelos, a maioria costuma ficar nos quatro apoios, mas sempre me questionei porque não tentam caminhar com quatro apoios com as costas viradas para o chão, por exemplo. É muito raro encontrar uma criança que rompa com uma forma cotidiana de caminhar. Na maioria das vezes, é preciso que o condutor peça diretamente para que caminhem com as costas para baixo para perceberem que outras maneiras e posições corporais são possíveis. Talvez a dificuldade desses alunos em encontrar outras formas de realizar ações cotidianas seja devida a sua permanência no registro cotidiano do corpo, se conseguissem extrapolar esse estado para o extracotidiano poderiam descobrir novas qualidades corporais. Como observado ao

longo da dissertação, o corpo cotidiano utiliza o mínimo de esforço para realizar suas ações, e essa poderia ser uma resposta sobre o motivo pelo qual os alunos precisam ser conduzidos a outro estado energético (BARBA, 2012) para romper com o estado cotidiano.

Dialogando com a idéia de técnica do corpo, e analisando exercícios em que os alunos são colocados em propostas que buscam utilizar o corpo de um modo não cotidiano, percebo que é recorrente a necessidade de orientar o aluno para que use partes do corpo como costas, cotovelo, quadril, e não apenas as extremidades, pés e mãos, como costumam fazer. Afinal eles não estariam realizando ações cotidianas que exigem um menor esforço e não pressupõe uma técnica apreendida social e culturalmente como sentar ou caminhar. A proposta é que o aluno explore os movimentos nunca antes experimentados, pelo menos que nunca tenha feito de forma “atenta ao corpo”.

Para exemplificar a situação acima apontada, descrevo mais dois exercícios comuns em minhas aulas. No primeiro jogo, os alunos trabalham em duplas e são solicitados a ocupar o espaço do outro. O primeiro aluno realiza um movimento e congela a ação e, então, é a vez do segundo aluno ocupar os vãos deixados pela ação congelada. Assim que o segundo finalizar o seu movimento, também congela sua ação para que o primeiro novamente volte a tentar preencher o espaço deixado livre pelo outro. Essa dinâmica de preencher-congelar-preencher vai se desenrolando até que o condutor peça para terminar ou desenvolva outra atividade. Neste jogo, é comum que os jogadores usem as extremidades do corpo, por isso, como professora, preciso solicitar que utilizem outras partes do corpo.

Outra atividade bastante comum que desenvolvo em minhas aulas de teatro é o jogo do espelho. Os alunos são divididos em duplas e cada uma escolhe quem vai ser o jogador A (espelho) e o jogador B (espelhado). Os jogadores se posicionam um de frente para o outro. Eles precisam agir como se estivessem frente a um espelho: o jogador A propõe o movimento e B o imita da melhor maneira possível, tentando manter a dimensão, o tempo e a precisão proposto por A. Um comando comum neste jogo é para que o jogador A realize movimentos pouco comuns a B e que tente tirar o outro de sua zona de conforto, propondo ações que gerem dificuldades. Ou seja, que estimulem à maior uso de energia. O jogador pode

propor um movimento de desequilíbrio, maior alongamento ou torções, estimulando o jogador B a agir de um modo com o qual não está acostumado.

A partir das explanações realizadas neste último capítulo reforço a articulação dos jogos teatrais nos processos de descolonização e descolonialidade do corpo retomando os autores pós-coloniais anteriormente mencionados. Quijano (2005) propõe uma perspectiva universal da América Latina na busca de uma identidade, nesse sentido qual seria o corpo descolonizado do aluno? Ainda que acredite não ser possível buscar uma identidade anterior, já que as atuais e futuras descobertas do aluno estarão embasadas também nas experiências passadas. Por outro lado, Mignolo (2005) aponta a uma identidade pluriversal e, neste sentido, posso projetar que cada aluno possui uma identidade própria, cada corpo será diferente do outro em suas tensões ou estados.

Casimiro (2011) relata nos “Diários de Bordo” que cada ator revela tensões em locais diferentes do corpo, o que aponta a uma multiplicidade de corpos. A descolonização não busca pureza e sim um processo mais autônomo do corpo, a partir de maior consciência de seu estado. No entanto, a diversidade não parece ser um de seus aspectos centrais. Considerando a diversidade de corpos, me parece mais interessante buscar a sua descolonialidade, que não só percebe os automatismos do corpo, mas revê sua particularidade.

Na sala de aula há uma pluriversalidade de colonialidades, os contextos e experiências que cada aluno carrega faz com que o caminho que ele deva percorrer conhecendo seu corpo seja único, mas uma razão para que como professora não devo induzir o aluno a um ponto e sim mostrar que existem caminhos diversos a percorrer e que o lugar onde ele está não é o único.

Nos processos de montagem de espetáculo, é muito comum a interferência do professor e /ou assistentes no processo de criação do aluno. Isso se dá por diversos motivos. Algumas vezes, como docentes, temos prazos determinados por calendários escolares, em outras, percebemos a insegurança das crianças e queremos ajudá-las para que possam sentir-se seguras e confiantes em sua apresentação.

Em muitas outras ocasiões, não temos paciência para respeitar os avanços algumas vezes lentos de nossos alunos. Nessas situações exemplificamos

como deveria ser a personagem ou uma ação: um palhaço deve sentar assim ou um senhor não pode mover-se tão rápido. Com essas indicações, estamos passando por cima da construção da experiência pela própria criança e a colocamos como observadora de um dado externo. Estamos impondo nossas experiências e perspectivas. Desse modo, não estamos colonizando a prática artística de nosso aluno?

Hoje, como docente, passei pela escola, graduação e outros espaços de educação não-formal. Por isso, questiono meu olhar e reflito sobre minha prática, tentando também descolonizá-la. Se sou fruto de uma colonialidade, o quanto minha condução também não é colonizadora? Essa dissertação busca contribuir para a descolonialidade de nossas próprias práticas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo está em constante regulação, com sua cultura, técnica, contexto e com outros corpos. Ele se revisita na medida em que (co)regula e/ou é (co)regulado e está, portanto, em constante aprendizagem.

O corpo cotidiano, como refletido ao longo dessa pesquisa, pode ir para a cena quando requisitado, mas é importante que o faça de modo intencional. O corpo colonizado pode estar em estado de representação, a depender da prática cênica em que está inserido e se não o percebemos a partir de perspectivas pós-coloniais. Os processos cênicos que conduzem as práticas de ator são mecanismos que atuam para que possa aprimorar suas técnicas para um melhor resultado artístico. No entanto, o processo artístico pode auxiliar na compreensão e reconhecimento de um corpo cotidiano que foi domesticado e disciplinado pelas diferentes formas de poder e biopoder que sobre ele atuam.

Porém, ainda que o processo artístico revele traços de uma colonialidade e possibilite um aprendizado desde outra perspectiva, como um professor/diretor pode conduzir o aluno/ator a experienciar um processo descolonial ou descolonizador? Sugiro ser de extrema importância que, caso se pretenda realizar uma condução que busca resultados pós-coloniais, o condutor precisa voltar o olhar para si.

Os processos trabalhados ao longo dessa dissertação buscaram reconhecer as amarras do corpo e buscar maneiras para que possam ser percebidas e vivenciadas no próprio corpo. No entanto, além das práticas artísticas, pensar também por um viés pedagógico possibilita nos aproximar de corpos que não costumam estar num estado extracotidiano, o que nos abre a outra forma de pensar a condução, pois as metodologias se diferenciam no ensino com crianças e nos processos de pesquisa e criação de atores profissionais.

Esta pesquisa contribui com um novo diálogo, aproxima as artes cênicas às teorias pós-coloniais, um projeto interdisciplinar que traz aspectos do corpo cênico, que há muito é explorado nos estudos teatrais, mas que ainda não

estabelecia um diálogo próximo com conceitos como os de descolonização e descolonialidade.

Se o rumo das práticas artísticas ou pedagógicas tangem as discussões pós-coloniais em suas propostas, o caminho percorrido pelo corpo permite uma constante busca e descoberta do outro e de si. Talvez essa seja a maior contribuição dos processos (des)coloniais/(des)colonizatórios do corpo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Wendell F. T.. Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo. 2014, vol.27, n.72, pp.613-627. ISSN 0103-4979. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-49792014000300011>>. Acesso em: 20 de set. de 2016.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o julgamento de Deus**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b75.pdf>>. Acesso em 25 de jul. 2016.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Campinas-SP: Editora Hucitec - Unicamp, 1994.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola - **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário da Antropologia Teatral**. Campinas-SP: Editora Hucitec - Unicamp, 2012.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1992.

CASIMIRO, Juliano. **Diário de bordo**. EU Outro Núcleo de Pesquisa Cênica. Disponível em: <<http://www.euoutronpc.blogspot.com>>. Acesso em: 18 de set. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1987.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O Corpo em Crise: Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London: Routledge, 2000.

KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2005. P. 125-134.

_____. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine (Org.). **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 121- 132.

LEITE, Thiago de Castro: entrevista concedida em: 10 de nov. de 2016

LEITE, Thiago de Castro: entrevista concedida em: 10 de dez. de 2016

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais. Sociologia e antropologia v. 2.** 1974, p. 209-233.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. **CLACSO**, Buenos Aires, p. 34-54, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf>. Acesso em: 26 de abr. de 2016.

_____. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>. Acesso em: 26 de abr. De 2016.

PINHEIRO, Elton: entrevista concedida em: 12 de nov. de 2016

PINHEIRO, Elton: entrevista concedida em: 12 de jan. de 2017

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: **CLACSO**, p. 121-151, jul. de 2000. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> >. Acesso em: 28 de mai. de 2016.

_____. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: **CLACSO**, p.116 -142, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 26 de abr. de 2016.

_____. “Bien vivir”: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder. In: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: **CLACSO**, p. 846-859, 2014a. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507045047/eje3-10.pdf>>. Acesso em: 28 de mai. de 2016.

_____. Dominación y cultura: (notas sobre el problema de la participación cultural). In: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: **CLACSO**, p. 666-690, 2014b. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506061427/eje3-1.pdf>>. Acesso em: 28 de mai. de 2016.

_____. Estética de la utopía. In: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: **CLACSO**, p. 732-741, 2014. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507094828/eje3-5.pdf>>. Acesso em: 28 de mai. de 2016.

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. **As artes cênicas e o construtivismo semiótico-cultural em psicologia**: diálogos a partir da experiência corporal-estética em composição poética cênica. São Paulo: 2014 (Catálogo USP)

SIMAO, M. F.; SAMPAIO, J. C. C.. O corpo nos processos de condução artístico-pedagógica: uma busca pelo corpo-em-interação. **Revista Expressão**. Santa Maria, v. 1, p. 155-166, 2014.

SIZINIO, Janaína: entrevista concedida em: 8 de nov. de 2016.

SIZINIO, Janaína: entrevista concedida em: 10 de dez. de 2016.

SPÍVAK, Lucía: entrevista concedida em: 10 de nov. de 2016.

SPÍVAK, Lucía: entrevista concedida em: 15 de dez. de 2016.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2002. 256 p.

WALLERSTEIN, I. **El moderno sistema mundial: la agricultura capitalista y los origins de la economía-mundo europea en el siglo XVI**. México: Siglo Veintiuno, 1979. v. 1.

ANEXOS

ANEXO A- DIÁRIO DE BORDO

02/10/2010 – Substantivo Verbo Substantivo-Verbo – Zonas de Tensão

Me parece que nesse dia eu comecei os trabalhos reais com o EU-OUTRO Núcleo de Pesquisa Cênica.

Isso porque escolhi um jeito de trabalho, uma função pra esse trabalho, e uma maneira de me aproximar daquilo que desejo para daqui um, dois, cinco anos...

Exercícios:

- Corpo Ideal: Caminhem! Esse é o corpo que vocês julgam ideal para a cena? Se sim, reparar qual é esse corpo. Se não, como chegar ao corpo ideal? Realizar a passagem de um a outro – passo-a-passo! O que realmente é necessário nesse corpo ideal?

Por que o corpo ideal da Larissa tem o queixo para frente?

Por que alguns corpos ideais possuem braços destacados do corpo?

Por que quando falamos em corpo ideal tanta gente coloca tensão?

O corpo ideal não deveria ser o corpo “Atenso” ou “Atento”?

Qual o limiar entre o “corpo comum” e o “corpo cênico”?

- Ímã corpo/chão, corpo/corpo: Seu corpo é atraído pelo chão, com uma grande força, mas você pretende ficar em pé. Depois seu corpo é atraído por outro corpo e você arrasta o que for necessário para chegar a ele.

Qual a verdadeira ação que se realiza nesse exercício?

A Lucía coloca o medo antes da ação. Nesse caso, como age o corpo dela?

Como estar pronto para receber o corpo do outro ao mesmo tempo em que se está pronto para ser atraído ao corpo do outro? Que ambiguidade é essa e como ela tem um paralelo com a cena?

Esse desprendimento de energia leva a outro estado de corpo ideal?

- Zonas de tensão: Estabelecemos as intensidades para ações, considerando zonas progressivas de tensão de um ponto a outro.

Como a contradição das zonas de tensão pode gerar diferentes respostas das colunas?

De onde e para onde são realizados os movimentos nas áreas mais e menos tensas?

Por que para o Thiago chegar a um estado de hipertensão é mais fácil do que chegar a um pleno relaxamento?

- Ensaio “Favores da Lua: O Prólogo”

Fizemos um passadão mais técnico do que supunha.

Sinto ainda que o envolvimento nesse tipo de trabalho diminui. Será que ainda não se compreende a importância das ações de apoio?

16/10/2010 – Substantivo-Verbo Verbo-Substantivo – Zonas de Tensão

Eu não devo realizar uma ação, eu devo ser essa ação escrita em um espaço definido. Como a ação acontece em mim, se eu estou em um espaço, ela acontece no espaço. Se eu estou numa relação, ela acontece na relação. Minha coluna é o espaço da minha existência. Minha coluna escreve para que a coluna do outro leia. Estar em cena, me parece, é estar com a coluna presentificada. Meu corpo ideal é minha coluna ideal.

Exercícios:

- Queda total e em partes: Caminhem! Perde-se a vida! Movimentos no chão! Reconstituam-se! Levantem! Caminhem! Perdem-se as pernas! Movimentos no chão! Reconstituam-se! Caminhem! Perde-se a vida!...

Perder a vida e perder as pernas parece em um primeiro momento que é entendido por eles como a mesma coisa.

A tentativa de construir uma ação leva o olhar pra dentro?

- Corpo ideal: Caminhem! Esse é o corpo que vocês julgam ideal para a cena? Se sim, reparar qual é esse corpo. Se não, como chegar ao corpo ideal? Realizar a passagem de um a outro – passo-a-passo! O que realmente é necessário nesse corpo ideal? Escrever na coluna e com a coluna a mudança de um corpo a outro. Dilatar a mudança. Minimizar a mudança.

- Pré-expressividade – a cor primária, a base de um corpo “atenso”. Um conjunto de cores primárias possibilitam qualquer coloração das cenas. Cabe ao diretor orientar a mistura das cores. Como o espaço, o figurino e a iluminação podem ser também primárias numa cena?

- Camila faz um esforço para se atingir a pré-expressividade, o que a distancia cada vez mais da mesma;

- A força motriz da caminhada do Thiago é para cima e a do Daniel é para trás. Que jogo cênico interessante eles conseguem? Será que esse já é um indício do porquê do Thiago chegar a estados de tensão facilmente e o Daniel chegar a estados de relaxamento com a mesma facilidade?

- Enfoque da caminhada do Elton está nas pernas. Há sempre muita tensão.

- Por que após exercícios como flexão e abdominal o corpo chega a um estado de relaxamento interessante na caminhada? Há algo na concentração de energia que possa, pelo seu inverso, auxiliar no relaxamento do corpo “atenso”?

- Aninha rapidamente localiza a tensão no rosto, em especial na boca. Por quê?

- O Dado resulta a tensão na voz, que para ele parece se confundir com uma “voz dilatada”. Como conduzir o corpo dele para um corpo que só aceite uma voz limpa?

- Coluna animal / Coluna animal em zona de tensão: Iniciar a escritura de uma coluna animal, modificar as zonas de tensão! Reconhecer no corpo as zonas de tensão. Desenvolver tensão/relaxamento.

Após o trabalho com a coluna do animal um processo de auto-reflexão se deu com o grupo. Desgaste físico-emocional me parece ser a condição que se construiu.

- Ensaio: “Favores da Lua: O Prólogo”
Não conseguimos realizar o ensaio devido a condições de espaço e de pessoal.

O Corpo “Atenso” e o corpo comum têm um limiar de separação muito tênue, mas é importante não os aceitar como o mesmo. O corpo “atenso”

deverá sempre estar em cena, já que se constrói sobre ele. O corpo cotidiano deverá estar em cena só quando a cena comportar.

Tivemos uma grande e proveitosa conversa sobre a ética da relação com o Núcleo e sobre o respeito moral com o tempo de cada um que ali está. Falamos sobre o nosso futuro projeto e sobre as perspectivas em relação ao Núcleo. Falamos também sobre um comportamento reconhecido como padrão da Geração Y, que abarca quase todos os integrantes do Núcleo.

Personagem (Substantivo) – Ações que dão forma à personagem (Verbo); As ações da personagem no meu corpo “atenso” (verbo) – Eu, ator, como o presente das ações, como a existência palpável de um campo acional (Substantivo). As cenas, por essa perspectiva, seriam a subjetivação das ações objetivadas em determinadas corpos e contextos.

Sobre o espetáculo Favores da Lua:

Os corpos de Cena precisam ser a tridimensionalidade, as torções, a harmonia da dualidade. As cenas são, desse modo, tridimensionalidades, torções e harmonias da dualidade em relação. A relação é a ação não substantivada da cena; ela se dá por meio de corpos que substantivaram ações, que já foram ações externas ao meu corpo, como um campo de reconhecimento acional de uma personagem, que já foi, simplesmente, uma personagem em seu sentido nominal.

23/10/2010 Substantivo-Verbo, Verbo-Substantivo – Zonas de Tensão

Pintar com o corpo cor primária tem pressão, para escrever na cena tem pressão. Mas o Corpo é atenso. Um objeto simples em cena também deve ser objeto cor primária, também atenso. Meu corpo cor primária, outros corpos cores primárias e objetos cores primárias devem se misturar com maiores intensidades aqui e ali para que se diversifiquem ao longo do espetáculo; suas cores serão captadas em diferentes vibrações - “tensidades”, pelos meus sentidos, e os primários deverão se misturar a tal ponto que só reste a opção do preto: todas as cores, todas as “tensidades”! Black Out!

Acordamento: Bernard!

Exercícios

- Coluna que Mastiga: Levar um pedaço de pão! Mastigar o pão em diferentes velocidades! Engolir! Realizar o mesmo com a Coluna! Outro como pão!

Parar uma ação não significa travar uma ação;

Não se deve mandar toda a energia para o lugar em que acontece prioritariamente a ação

Por que o corpo do outro na mastigação amplia a quantidade e talvez qualidade de movimentos?

Exercício do chute – ansiedade da Monique;

- Pressionar Vs Tencionar: tencionar o corpo o máximo possível! Relaxar! Tencionar! Relaxar! Tencionar! Relaxar! Pressionar o corpo do outro! Relaxar! Tencionar o próprio corpo! Relaxar! Tencionar o corpo do Outro...

O corpo relaxado ainda tem energia que circula até a ponta dos dedos (Lucía, Larissa)

Aninha, como é ter um corpo relaxado?

Jeziel, qual a diferença no corpo entre um corpo atenso e um corpo cotidiano?

- Corpo ideal/Pressionar o Espaço: Caminhem! Esse é o corpo que vocês julgam ideal para a cena? Se sim, reparar qual é esse corpo. Se não, como chegar ao corpo ideal? Realizar a passagem de um a outro – passo-a-passo! O que realmente é necessário nesse corpo ideal? Escrever na coluna e com a coluna a mudança de um corpo a outro. Dilatar a mudança. Minimizar a mudança. O Corpo ideal (Corpo atenso) pressiona o espaço em todos os sentidos.

Como a pressão exerce influência sobre as ações do corpo ideal?

Como a pressão de um corpo ideal, de uma iluminação, de um objeto cênico interfere no corpo ideal (“atenso”) do outro?

- Coluna animal / Coluna animal em zona de tensão: Iniciar a escritura de uma coluna animal, modificar as zonas de tensão! Reconhecer no corpo as zonas de tensão. Desenvolver tensão/relaxamento. Não fizemos!

- Ensaio: “Favores da Lua: O Prólogo”

O Objeto manipula minha coluna ideal. A luz é um objeto cênico. Xícara também manipula a coluna. Meu corpo procura a luz. Essa é a pressão que

ela exerce sobre mim. Se meu corpo manipula o objeto ele não é necessário em cena. Thiago precisa se aproximar da linguagem que os exercícios estabelecem para levar para cena. Camilinha ainda necessita exercitar a precisão. Andreza precisa dar mais material para que os meninos joguem em cena. Felipe precisa brincar com estados energéticos em cena. Daniel precisa construir melhor as passagens. Bolo deve investir nas torções, o corpo dela responde bem às torções. Por que será?

30/10/10 Substantivo-Verbo Verbo-Substantivo

- Acordamento

Jogo: olhar de pedra: Não pode chegar ao final do caminho. Escolhe uma pessoa para quem você não pode olhar. Olhou para a pessoa você pára. Descobriu quem é a pessoa você pára, se não for, você pára.

Por que quando se tem um objetivo de ganhar a velocidade dos passos aumenta?

Que tipo de atenção se constrói em um jogo como esse?

Cena do artista plástico.

Substantivo: Artista Plástico;

Verbo: ?

Verbo em meu corpo atenso: ?

Substantivo: eu sou o verbo: ?

Variações de tensão e pressão

Jeziel a ação se configura pela expressão da face e muito menos na coluna;

Marina já tem uma coluna que responde no dia a dia? O Verbo cotidiano dela já é cênico. (Daniel Idem);

Monique e Felipe se arrumam muito durante os exercícios;

Andreza é sempre pró-forma (será que vem da dança?)

Boa parte das ações acabam no efeito vinólia.

Dado trabalha o corpo em blocos e com grande ênfase nas pontas.

Há qualquer coisa aí, nesse exercício, que ausenta a agressividade.

Monique apresenta estados de flacidez. Será que o que falta nela é um trabalho melhor com o centro de gravidade?

Qual é o foco de quem está sendo manipulado?

Elton tem uma tendência às extremidades.

Simão a voz de cama ou uma película entre ele e as coisas, cenas, objetos, pessoas... falta atrito no contato, falta pressionar e ser pressionado.

Bernard ultrapassa o ponto de chegada da ação. Parece que ele não tem muito claro, exatamente o que é esse ponto de chegada.

Quero ver a aninha longe do instinto maternal nos exercícios.

Substantivar um verbo talvez possa ser o ato e o efeito de... em cena!

Ausentar intencionalmente algo talvez seja aumentar sua presença;

- Coluna animal / Coluna animal em zona de tensão: Iniciar a escritura de uma coluna animal, modificar as zonas de tensão! Reconhecer no corpo as zonas de tensão. Desenvolver tensão/relaxamento.

Ninguém se sentiu confortável para ficar com os apoios. As colunas ainda não estavam suficientemente desenvolvidas para isso.

Marina coloca grande tensão nesse exercício;

Como impedir que o cansaço leve a uma diminuição na percepção?

- Ensaio Favores da Lua: O Prólogo

06/11/2010 – Substantivo- Verbo Verbo – Substantivo –Tentativa de passagem nas cenas do Favores

- Condução do Bernard sem a minha presença;

Retorno absolutamente positivo do trabalho que ele realizou;

- Pelo que eu entendi, ele enfatizou o retorno aos originais – Ótimo! Conversamos depois sobre as camadas desse dito original: Por um lado tem os textos do Baudelaire, mas também tem a chave de leitura: imagens do Gauguin e tem as nossas escolhas em relação ao material. Nesse momento, fala-se efetivamente dos Originais (Baudelaire lido pelas imagens do Gauguin resultando em um recorte intencional)

13/11/2010 – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo: Vertigem;

- Caminhada com ênfase em linhas de ação (frente, trás, cima, baixo). Colocando uma corda imaginária em uma das dimensões do corpo (frente, trás, cima, baixo). Variar velocidades e olhar para diferentes lugares (frente, trás, baixo, embaixo das pernas/trás, cima). Descobrir que essa ação menos intensa também pode ser vertiginosa. No momento em que se está neste estágio de vertigem parece-me que este estar passa a um ser a vertigem. Será real?

Cada um deles sentiu intensificar a linha de maior força durante a caminhada. Como isso é determinante para se descobrir o corpo atenso (não cotidiano)? É necessário realizar intervenções em que ordem nas linhas de força da caminhada para se chegar a um corpo cor primária?

- Vertigem pelo giro (com e sem linhas de força de caminhada). Gira-se o máximo que der e depois sai em caminhada experimentando linhas de força da caminhada.

Os relatos foram no sentido de que dessa maneira as tensões dos corpos ficam ainda mais evidenciadas. Esse ponto me interessa muito. Será que a vertigem pode ser um caminho de descoberta das tensões e aí resultaria um trabalho intenso para se chegar a um corpo atenso? Elton, por exemplo, deixa evidenciar sua tensão nas pernas. Relato de mais de uma pessoa do grupo. Aninha, logo após o giro, coloca uma tensão no rosto que rapidamente é identificada por alguém (não me lembro quem foi).

- Vertigem pelo giro com pressão no corpo do outro. Gira-se e depois pressiona-se o corpo do outro como caminho de se dominar a vertigem.

Rafaele e Thiago sentiram a internalização do giro e nesse momento relataram uma dominação interna da força do giro. Não sei dizer se nesse momento eles sentiram, ainda que não entendam a razão, a substantivação do verbo. Ao internalizar eles são capazes de nos levar, em algum grau, à vertigem. Fiz uma proposta de que então eles girassem e sem o apoio do corpo do outro parassem, olho a olho, e fizessem a pressão à distância. Outras pessoas tentaram, mas a sensação descrita por eles não foi a mesma descrita pelo resto do grupo. Talvez

pelo fato de que eles tenham vivenciado aquele estágio anterior, não relatado por outra dupla.

- Ensaio Favores da Lua: O Prólogo

Turmas divididas em dois grupos, uma ensaiava a cena do vidraceiro, a outra do artista manipulando a obra. O Simão não conseguiu realizar a cena. Deve estar cansado. Prestar atenção no rendimento dele. Caso ele venha a apresentar novas cenas de cansaço como essa, pensar em como conduzi-lo a se utilizar em trabalho do cansaço. Acabei por trabalhar a cena do Pão. Duas indicações da cena como o Bernard havia mexido me levaram a conduzir o trabalho: A primeira delas é que o pão aparecia mais e a segunda era que traços da ideia original reapareciam como o foco no comer e não no brigar. Assim, reorganizei a cena a partir de 3 princípios, que acho que acabei por não esclarecer como devia a eles: O Pão é o objeto que os manipula. A partir da manipulação feita pelo pão, os corpos se pressionam em cena, a pressão entre os corpos é em si vertiginosa, antes de mais nada, para a presença da personagem da Aninha, que precisou, portanto, ser ressignificada. Olhando como diretor, a cena intensificou seu poder de presença de forma inacreditável.

Reflexão: Talvez aqui eu já seja capaz de realizar uma primeira reflexão importante:

- Um corpo cor primária dialoga com a ideia/material original, se fricciona com ele e nos propõe uma primeira coloração em cena. Os elementos da cena se friccionam em um movimento vertiginoso que coloca cada um dos elementos, inclusive os corpos disponíveis à vertigem. A vertigem possibilita que os objetos de cena, quaisquer que sejam, movimentem os corpos, esses corpos passam a ser a ação mobilizada em última instância pelas ações, ou seja, substantivação. Por ser cíclico, esse último reorganiza a fricção com os originais... Se o que acontece em cena acontece na plateia, e isso dito assim, sem contexto e sem maiores explicações pode soar estranho, esse pode ser o caminho para o teatro que eu acredito/gosto plenamente de fazer. O Favores me parece uma demonstração quase inconsciente da teoria que aqui vem se construindo. Estou absolutamente feliz com essa reflexão, com esse corpo emergido da prática e da pesquisa teórica. Agora resta investigar ainda mais os elementos aqui apresentados.

20/11/2010 Substantivo- verbo verbo – substantivo: encontro teste

Testaremos nesse encontro ir direto para as cenas do espetáculo e ver o que conseguimos construir diretamente nas cenas. Veremos como conseguimos realizar as discussões até agora apresentadas no trabalho com um espetáculo já levantado. Veremos tudo que devemos evidenciar, retirar e mudar.

Reflexão: Passamos por um período intenso de pesquisas práticas e reflexões, ao mesmo tempo em que realizávamos substituições no elenco a todo instante e cena. Pode parecer coincidência, mas o estado de vertigem foi me dominando aos poucos e eu mesmo consegui pequenos insights de substantivação do próprio espetáculo como diretor e condutor.

Continuaremos essa pesquisa em 2011, com algumas localizações teóricas e com a montagem do novo espetáculo.

Passamos por uma série de apresentações e situações que prefiro não descrever ou relatar aqui, com exceção de uma situação:

Há que se ter um respeito com os espaços que nos são cedidos. Há que se ter muito profissionalismo para que a seriedade do trabalho não signifique rigidez de comportamento. Há que se ter uma visão do todo, para entender que cada uma das nossas ações, ainda que isso nos incomode muito em alguns instantes, reverbera em todos do Núcleo e na existência do próprio Núcleo. Juliano (Itapetininga) obrigado por nos permitir compreender na prática certos discursos que vínhamos fazendo ao longo da existência do Núcleo.

22/01/2011 – Bases Organizacionais do ano de 2011

- Conversa sobre o mapa das ações que desenvolveremos em 2011: Manutenção do “Favores da Lua – O Prólogo”, início de um novo projeto de espetáculo teatral, de um espetáculo de dança e de um curta. Discussões sobre as questões éticas que envolvem o projeto “Narrativas Pessoais”, inserção de novos membros e apresentações do quadro teórico que embasará as discussões dos sábados pela manhã.

- Teoria: A passagem de uma poética do trágico como doutrina normativa para uma filosofia especulativa, tendo no iluminismo o divisor de águas.

- O Daniel, a partir dessa base, iniciou uma conversa sobre a necessidade de adaptabilidade do entre-jogo substantivo-verbo verbo substantivo, o qual pesquisamos. Eu prefiro dizer que a adaptabilidade é o fator que permite a existência dessa estrutura especulativa a que nos dispomos enquanto pesquisa cênica. Só há a possibilidade dessa investigação ser validada porque não trabalhamos do ponto de partida de um processo normativo e tampouco desejamos estruturar um. Ao propor a investigação coletiva de um corpo atenso, pensamos na ideia de se construir individualmente, e segundo características específicas a cada corporeidade, um caminho de se entender praticamente a existência cênica dessa “atensão corpórea”

- Isolamento muscular com tensão e relaxamento: (Dedos dos pés, nádegas, ombros, joelhos e olhos) Investigamos as possibilidades iniciais de cada corpo de isolamento das estruturas musculares por meio de quadros de tensão e de relaxamento.

Quase que coletivamente, percebeu-se a impossibilidade de realização plena do exercício. Será que realmente há uma impossibilidade colocada aí? De que depende esse isolamento?

- Saudação à Maria: A partir de uma imagem de Gauguin, compreender qual é a dança que se realiza na Saudação que o quadro propõe. Dividir a atenção em 3 faixas: pés, quadril e seios/peito.

Na grande maioria dos casos a facilidade está no isolamento dos pés; possivelmente por ser uma extremidade.

Larissa atenta para o fato de João, por conta de uma quantidade menor de movimentos, conseguir evidenciar os seios. No relato dela, ele chega a parecer ter seios.

Estar em Saudação seria nesse caso o segundo Substantivo do que se pretende. Quem se aproxima mais, desse estar em saudação é : Bernard, Lucía, João e Daniel.

O que falta para realizar a passagem do estar saudando para o estar em saudação?

Obra de Guaguin: Substantivo;

Compreender o movimento que está na obra, saudação: verbo;

Entender aquele movimento no meu corpo: Verbo;

Estar em saudação: Substantivo.

Quando digo estar em saudação quero dizer, eu não posso reconhecer a ação e se a reconheço, ela precisa estar em segundo plano, eu preciso ler o substantivo, eu preciso perceber a saudação muito antes do saudar.

29/01/2011 – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo – do cotidiano ao cênico

- Teoria: O Trágico em Schelling e em Hölderlin; conversas a partir da doutrina normativa de Aristóteles; talvez de todos os comentários, o mais importante tenha sido o do Daniel, quando ele relata que conseguiu fazer relações diretas entre o que estávamos discutindo naquele momento com o trabalho dele na área de audiovisual. Encanta a mim a ideia de que as reflexões talvez sejam as mesmas, mas respeitando-se suas particularidades.

- Canto com a Lucía; Lu começou a falar da respiração intercostal, fez escala e brincou com a ideia de uma música de marinheiros. Comentou da falta de articulação do Daniel e pediu que o Elton atentasse para o que havia sido trabalhado no momento de cantar (marinheiro). Dado reclamou de dores na garganta após os exercícios; parece-me que houve uma grande confusão entre mar/marinheiro, campo/índios; alguma confusão entre lavadeiras e marinheiros, que fique clara a diferença. Os marinheiros estarão em cena, mas não as lavadeiras. Os marinheiros dão base ao oráculo.

- Corpo atenso: Busca do corpo atenso em atividades cotidianas: Sentar, lavar, deitar, caminhar. Descobrir a coluna desse corpo atenso; não conseguimos realizar;

- Corpo atenso e vertigem: Realizar o exercício anterior após processos de giro e vertigem; não conseguimos realizar;

- Ferroviária com retenção e amplificação das ações, em frequência e dimensão; sentar na ferroviária, ou reter a ação ao mínimo ou ampliá-la ao máximo em frequência e dimensão; não conseguimos realizar.

- Saudação à Maria; Por que ao pedir para dar um zoom na saudação a velocidade da saudação também aumenta? Tamanho de movimento (amplitude) e velocidade, para esse grupo está diretamente relacionado; quase todas as saudações são destinadas ao chão. Jeziel tanto no encontro passado como nesse propõe um desvinculo com a forma como se encontram as mãos nas imagens originais: proposta ou equívoco/desatenção?

- Coro de Marinheiros; Não conseguimos realizar.

- Primeira brincadeira com o espetáculo de dança: Bailarina que monta a lanterna – Diário de Bordo; quando se pensa que a luz movimenta meu corpo, algumas iniciativas, dos três grupos, foram no sentido de construir movimentações robóticas, quando deveria ser exatamente o contrário. Qual a corporeidade de quem manipula a lanterna? O grande problema ainda está na quantidade de movimentos e na precisão deles. Tanto quando na saudação de Maria, aqui eu preciso ver a bailarina e não os movimentos de compor a bailarina! A luz que pressiona, da forma como foi elaborada por eles, restringiu a movimentação, quando deveria ser exatamente o contrário. A pressão da luz é capaz de amplificar o rol de possibilidades. A pressão coloca em movimento e não restringe o movimento.

05/02/2011 – Substantivo-Verbo Verbo-Substantivo: corpo atenso na passagem verbo-verbo

Teoria: O Trágico em Hegel, Solger, Goethe, Schopenhaur, a ideia de inscrição de regime de linguagem em Benjamin e as normativas aristotélicas; conseguimos desenvolver uma boa discussão sobre a presença do ausente e sobre a desconstrução como caminho da construção, princípio da vertigem, seja no texto, seja no corpo;

Canto com Lucia; Jeziel relatou que sente “falta de ar” enquanto conversa e nada. Lucia sugeriu que as pessoas façam, no mínimo, dois minutos de exercícios de respiração; deve-se tentar alterar a entrada e a saída de ar? –

pergunta do Bernard. Eu sempre vou expirar considerando-se que fica uma parte do ar que é residual.

Corpo Ideal: Caminhem! Esse é o corpo que vocês julgam ideal para a cena? Se sim, reparar qual é esse corpo. Se não, como chegar ao corpo ideal? Realizar a passagem de um a outro – passo-a-passo! O que realmente é necessário nesse corpo ideal? Parte do grupo declarou que com o passar do tempo de exercícios a diferença se torna quase imperceptível. O limiar entre o corpo atenso e o corpo cotidiano se tornar mais tênue, por exemplo, para o Jeziel, segundo ele mesmo. Há diferença, certamente, em relação à tonicidade e à percepção. Essa diferença foi relatada nos exercícios abaixo;

Corpo atenso: Busca do corpo atenso em atividades cotidianas: Sentar, lavar, deitar, caminhar. Descobrir a coluna desse corpo atenso; anotações no exercício anterior;

Corpo atenso e vertigem: Realizar o exercício anterior após processos de giro e vertigem; anotações no exercício anterior;

Ferrovária com retenção e amplificação das ações, em frequência e dimensão; Sentar na ferroviária, ou reter a ação ao mínimo ou ampliá-la ao máximo em frequência e dimensão; Janaína passou absolutamente mal após o exercício; João declarou passar mal com a vertigem; a instauração de uma atmosfera cênica é automática quando eles entram em vertigem. Por quê? O que acontece com o tônus muscular em estado de “pós-“vertigem? Quais caminhos podem nos levar a esse corpo que está internamente desestabelecido e na tentativa de se re-estabelecer acaba por se tornar um corpo com pouca tensão e grande qualidade cênica?;

Encontros: Níveis de pressão e vertigem (verbo encontrar); o grupo tem grande dificuldade de se atingir uma movimentação frenética, bem como quase não atinge precisão em relação ao início e ao final da ação. Como ter precisão sem cair numa velocidade reduzida? Os corpos entram em contato deixando partes sem contato, parece que para algumas duplas há um contágio e os corpos quase se tornam uma massa só! Como investir na pressão sem que os corpos precisem estar totalmente em contato, ou, se quer, em contato físico?

Bailarina que monta a lanterna – Diário de Bordo; não fizemos!

Coluna Animal; não fizemos

12/02/2011 – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo: corpo atenso, pressão, dualidade e tridimensionalidade

Teoria: Compreensão de uma análise do Szondi; discutimos a dimensão da tragédia na obra Otelo em comparação com duas cenas do Favores: Natureza e Mulher selvagem; levantamos questionamentos a respeito da Ausência como Presença e da Destruição da Ideia como caminho para a constituição da linguagem poética; organização dos conceitos de autodivisão e de conciliação; destino e amor; dever e querer;

Canto com Lucía; a tentativa de realizar uma respiração em que não se mexe o tórax leva determinada tensão a esse tórax; a respiração indica seus caminhos de trabalho com a voz; alguns, incluindo-se o Felipe, ainda que afinados, não percebem a afinação; Larissa trava no trabalho com voz em público;

Verbalização: pressão, dualidade e tridimensionalidade – Caminhos para a atensão – Percepção e Tonicidade; Jeziel precisa entender melhor o trabalho com a pesquisa em ação sem representação; após sequência de verbos, todos os corpos atingem uma tonacidade interessante para a cena, e, ainda que cansados, nenhum possui grandes tensões; por questão de tempo, nem todos fizeram o exercício completo; a parte das 10 ações nos cubos não foram feitas por todos; Felipe testou ações do espetáculo – boa percepção de um momento para explorar as ações; Marina, mais uma vez demonstra um corpo com grande resposta (coluna e músculos) – falta para ela saber garimpar a significação desse corpo em atividade; fizemos uma volta às pesquisas do Áppia; isso me levou a visitar alguns textos, após o ensaio, e a entender uma possibilidade de caminho para o espetáculo Favores da Lua: O Diário de Bordo;

Experimentos: Favores da Lua – O Prólogo; com o trabalho que realizamos de experimentação a partir do diário de bordo, as composições da cena do Favores da Lua - O Prólogo acabaram por serem revistas; trabalhamos um pouco sobre a ideia de pressão entre os corpos e da vertigem como caminho para a construção das cenas, compreendendo como os corpos podem, pela pressão que exercem entre eles, gerar a vertigem;

Experimentos: Favores da Lua – O Diário de Bordo; não trabalhamos diretamente, mas indiretamente no 1º exercício;

Experimentos: O Touro Branco; não fizemos, mas estamos trabalhando o espetáculo durante o trabalho com a Lucía;

19/02/2011 – Substantivo-Verbo Verbo-Substantivo – Experimentos da pressão – corpo-corpo, corpo-espaco, corpo-sonoridades, corpo-luz;

Teoria – discussão a partir de 5 artigos em diálogo com as teorizações visitadas nos encontros anteriores; Levantamos questões comparativas entre a teoria aristotélica sobre a tragédia e a perspectiva de Platão; transitamos entre Nietzsche, Wagner e Áppia; discutimos as normatizações aristotélicas a partir de Pavis; concepção de mito e seu emprego na tragédia clássica e na moderna; noção de espírito e de verdade na obra trágica grega;

Canto com Lucía; sonorização: coro de marinheiros/oráculo; entre som e corpo os movimentos são produzidos racionalmente. Onde reside essa dificuldade? Pensar no bocejo com movimentação. A transição para a cena dos marinheiros aumentou a tensão do canto e tudo que havia sido discutido até então, parece que foi esquecido;

- Experimentações: Favores da Lua – O Diário de Bordo, 1º, 2º e 3º Atos; começamos a composição das cenas dos 3 atos; ficou evidente com o trabalho com os cubos a necessidade de se compreender o “objeto que me movimenta”; mais uma vez me parece que precisão sem tensão e relaxamento com precisão são grandes dificuldades desse grupo;

- Experimentações: Favores da Lua – O Prólogo; discutimos a relação corpo-espaco intensamente e na prática; ao tentar dominar o espaco meu corpo é pressionado por ele e quase que naturalmente se torna tridimensional; dividir a cenas em moléculas e estruturá-las com começo meio e fim, com funções, tornou a cena inicial muito maior e melhor do que o que se via antes; o Dado possui grande dificuldade de não indicar a próxima ação; acabamos sempre por saber qual será o próximo passo do Dado; Thiago ainda me parece trabalhar mais com tensão do que com pressão, em especial nos trabalhos que estamos realizando nessa

primeira cena; a cena inicial, que antes era composta por homens e mulheres, agora possui apenas uma mulher, a Larissa, isso me gerou uma necessidade de repensar o espaço sonoro da cena; outros corpos – outras pressões corpos-sonoridades.

26/02/2011, 05/03/2011, 12/03/2011 e 19/03/2011 Substantivo-Verbo Verbo-Substantivo – Experimentos da pressão – corpo-corpo, corpo-espaço, corpos-sonoridades, corpo-luz;

Todo o trabalho desses 4 dias serviu como uma verticalização dos temas que vimos discutindo; como precisávamos realizar substituições nas cenas do Espetáculo “Favores da Lua - O Prólogo”, toda e qualquer investigação esteve profundamente atrelada a ele. Com a volta aos textos originais do Baudelaire, veio à tona uma questão emergencial: quanto do autor e quanto da adaptação estão na obra vista pelo espectador? De certo modo, essa relação conflituosa disparou um universo possível de trabalho sobre as cenas. Quanto aos atores, o que se evidenciou nesses dias de trabalho foi a urgência de compreensão da movimentação/ação humana como fruto de uma necessidade sem resolução pelo plano das ideias. O dever e o querer impuseram um jogo dialético que está na concretude do corpo do ator em diálogo com a materialidade da cena e só atinge a perspectiva do subjetivo quando encontra o espectador. Os cubos de diferentes tamanhos produzem alicerces muito diversos para pés com 30, 35 cm que tentam preenchê-los por completo. Meu corpo encontra pedaços de materialidade e esse encontro precisa ser uma explosão externa de possibilidades, que só depois poderá ser significada internamente, e, de dentro, romperá um vulcão dos mais ferozes para propor novas relações de compartilhamento do espaço. Ao compartilhar eu ocupo e sou ocupado. Meu corpo só é tridimensional porque o todo que o toca e se entrega ao toque é tridimensional por excelência. A tentativa de realização da ação é o caminho mais curto me parece para o fracasso dessa ação. Mas como deixar-se em composição? Como perder o eixo em cena, para que o espectador seja capaz da construção? Como querer resolver menos? Como querer a exposição de um corpo que nem se sequer deve agir, mas ser em ação? Volto à questão que me move nesta pesquisa: Se minha coluna me permite a vida no âmbito cotidiano com a

simplicidade de viver, e reconheço nos momentos mais significativos os instantes em que a ação não parte de mim, mas está em mim enquanto compartilho algum espaço, como entender esse processo na preparação de atores? Colocar o ator iluminando a cena e arrastá-lo com uma voracidade à cena do outro, ao jogo com o outro, à circulação de energia que o outro precisa. É preciso compreender a dinâmica, em cena, de objetos que são em si toda a potencialidade da cena. É gigantesco observar um corpo em estado de ação quando encontra o outro. Mas por que ainda é tão difícil estar em estado de ação quando se pretende a emissão de um texto? Que venham os ensaios gerais da próxima semana e as apresentações a partir do dia 02/04/2011 – 2ª temporada do nosso querido prólogo.

26/03/2011 – Ensaios Gerais do “Favores da Lua – O Prólogo”

Nesse sábado fizemos ensaios gerais do espetáculo “Favores da Lua – o Prólogo”. Acabamos por discutir em paralelo o que significa o termo PROFSSIONALISMO. O que implica ser profissional no comportamento em trabalho de cada um dos participantes do Núcleo? Quanto à pesquisa de linguagem, acho que não investimos efetivamente em nenhuma novidade, apenas demos o tempo para a decantação cênica dos elementos que vimos pesquisando. Essa decantação se faz necessária. O espetáculo amadurece a cada vez que nos dedicamos a esse tempo de simplesmente realizá-lo. Claro que as discussões teórico/práticas dos encontros anteriores amparam as construções cênicas que fizemos. Talvez uma importante descoberta desse processo foi o valor que atribuíamos a um elemento cênico, a xícara. Se dar conta disso nos levou a revisar as cenas em que ela aparecia e as possibilidades de utilização desse objeto em outras cenas. Nesse sentido acho que o que mais me agradou foi a verticalização da expressão: “é o objeto que manipula o corpo do ator” . Nesse caso a expressão se aplica também ao espetáculo. Uma xícara movimentou nossa sedimentação.

02/04/2011 – Gravação de Algumas Cenas do Espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo”

Gravar onze cenas do espetáculo nos fez fortalecer a ideia de se gravar um curta sobre essa pesquisa de linguagem no segundo semestre. Do encontro anterior, com o trabalho com a xícara, parte do roteiro a ser desenvolvido já foi vislumbrado. Enquanto adaptávamos as cenas para o vídeo, pudemos perceber o quanto o espetáculo é minuciosamente sensível. Efetivamente, não realizamos grandes avanços objetivos em relação ao espetáculo, porém, criamos um novo envolvimento e reflexão sobre as cenas que o compõem, pensando a função de cada uma delas em relação à dramaturgia do espetáculo como um todo.

16/04/2011 – Discussão sobre a experiência de (re)estreia do espetáculo Favores da Lua – o prólogo

Este encontro foi basicamente destinado a conversas sobre a experiência da (re)estreia do espetáculo Favores da Lua – o prólogo. Janaína relatou a necessidade de atentarmos para a função real dos ensaios de um espetáculo; já que falamos de jogar com o espaço, de construir a significação pela materialidade externa, que os ensaios sejam para nos organizar uma estrutura a partir da qual jogamos: atores, espaço, elementos cênicos e público. Conversamos ainda sobre as dinâmicas administrativas do Núcleo, tão necessárias para sua manutenção. Estamos pensando em estratégias que não tornem o trabalho administrativo tão desgastante e em iniciativas que nos ajudem com o prazer de administrar.

Quanto à discussão teórica, nos ativemos em perceber o lugar da imaginação na nossa prática, na nossa pesquisa de linguagem. Conversamos sobre os limiares da seletividade do encenador e da seletividade do ator como um possível campo para o fortalecimento da imaginação em ambos. Falamos sobre a necessidade de se entender imaginação em uma dinâmica dual: imaginação retrospectiva e imaginação prospectiva.

Parece-me que trabalhamos nesse processo com a materialidade, com a externalidade, de uma imaginação prospectiva, que está implicada na ação seletiva. A experimentação cênica certamente inclui uma faceta da imaginação retrospectiva, mas ela não pode

ser o motor e tampouco o sustentáculo da criação cênica. Lembrando sempre que estamos falando do nosso jeito de pensar e de fazer “cena”.

Caberá ao encenador compreender as dificuldades que deverá lançar ao ator em cena, e não somente em exercícios, para que esse, ao transpor as dificuldades, signifique a ação e as micro-ações no sentido que se pretende para o espetáculo. Uma dificuldade ao ser superada exige que se construa outra. Desse modo, cabe ao encenador construir dificuldades e ao ator superá-las. A seletividade está em reconhecer quais caminhos poderão levar à significação que se espera para determinada cena. Esse jogo será vivo, desde que encenadores e atores saibam o porquê do jogo e se permitam prospectivamente construir caminhos lúdicos.

Ou seja, a dificuldade deve ser posta em cena. Cada conquista requer verticalização e é por ela que se tem a complexificação do espetáculo enquanto obra. Mas essa pesquisa em direção à dificuldade, no sentido com que trabalhamos, não exige, em hipótese alguma, auto-penetração (do ator). E a imaginação no trabalho do ator, portanto, está a favor da seletividade, a imaginação a favor do extravasamento de limites, o que coloca o encenador em um constante movimento de ressignificação da cena enquanto proposição.

Nesse sentido a exterioridade é responsável por qualquer movimento interno. Esse movimento interno pode ser acolhido pelo ator em seu trabalho e de alguma forma alterará o jogo externo com o objeto. Mas há que se lembrar que o jogo é exterior e passa ao largo de qualquer tentativa de interiorização. Ou seja, para nós haverá sempre uma materialidade disparadora.

Assim, o trabalho com os objetos estará no ato de reconhecê-los e de (re)significá-los, nunca em criá-los. Na dinâmica com que pensamos a relação ator-objeto, ao ser movimentado pelo objeto o ator o está significando e o reconhecendo naquele contexto específico.

Essa discussão, é claro, não se encerra nas palavras aqui escritas, mas aos poucos, postaremos nesse Diário de Bordo outras palavras que se aglutinarão a essas e as modificarão e, quiçá, um dia poderemos falar que temos algo efetivo para dizer!

23/04/2011 – Ação e Microação – O estado de cena: linhas de impulso

Discussão teórica: A personagem (Drama Burguês); Talvez essa tenha sido a melhor discussão teórica que fizemos até agora; colocamos em questão o fato de cada cena, no sentido histórico, organiza uma espécie de micro cultura que dialoga diretamente com a macro cultura, ou a cultura dos Sujeitos. Nesse sentido a cultura dos atores, das personagens, impulsiona por um lado e limita por outro as possibilidades de trato do ator com essa unidade: a personagem. Nesse sentido, o trabalho com as ações e mais especificamente com a coluna está implicado no tipo de cultura (cênica) com a qual lidamos. Se não realizamos uma pesquisa cênica que considere a cultura da personagem, mas sim a cultura do ator e, portanto, das suas ações simbólicas, ainda assim não podemos esquecer que a personagem existe, pelo menos, em dois espaços: o do texto escrito e na construção de significados realizada pelo espectador.

Canto com Lucía; desenvolvemos algumas atividades em relação a pulso; parte do grupo ainda apresenta dificuldades em se manter em um pulso mais constante; alguns, como a Marina, declaram, inclusive, não perceber a diferença entre estar no pulso e não estar nele. Que tipo de trabalho podemos realizar para que essas dificuldade seja sanada? Ou como levar essa dificuldade para a cena de forma que ela se torne produtiva?

Microação nos contatos; Preenchimento da ação; Grupo dos policiais; grupo dos ladrões, uns prendem, outros matam. Como se prende? Como se mata? O contato deverá estabelecer o funcionamento do jogo. Por que para os atores do núcleo estabelecer o jogo é tão mais difícil do que resolver um jogo? As iniciativas nessa proposta, de um modo geral tendem a dois caminhos: fixar regras ou declarar o contato; instaurar o jogo e construir se tornaram quase impossível para esse grupo em uma primeira realização da proposta. Dado evidencia o desejo de vitória, João vai rapidamente para o contato, sem que ele se faça necessário; Daniel e Felipe por vezes se ausentam completamente da atividade; grande parte dos jogos que se iniciam são infantis; por quê?

Impulso na ação; Linhas de força da caminhada; mais uma vez trabalhamos as linhas de ação como meios para se atingir o estado da vertigem; os corpos estão respondendo cada vez mais rápido em jogos como esse; é impressionante reparar as diferentes entre os corpos pré e pós vertigem; ainda

assim, para alguns, esses jogos são aniquiladores; os deixam em estados de quase improdutividade por longos períodos; quais as diferenças entre esses e os outros corpos? Ainda assim, instaura-se uma energia cênica no corpo cotidiano; se é que podemos chamar esse registro de corpo cotidiano. Continuaremos as investigações nesse caminho. Cada vez mais ele me parece um propício eixo de investigação. Quem sabe o espetáculo de dança não possa nos levar a uma verticalização cênica desses jogos e atividades...

Ensaio cena a cena do Favores da Lua – O Prólogo; um passado muito ruim; era como se o espetáculo não estivesse ali, mas sim um bando de confusões. Tivemos público, uma pessoa, mas muito interessada, ao fim a declaração veio no sentido de que se para mim havia sido muito ruim, para ela tinha sido muito bom. Para minha surpresa a cena que mais agradou foi a do Felipe. Ingenuamente, já que era uma pessoa conhecida, eu esperava que essa fosse uma cena que gerasse algum desconforto.

30/04/2011 – Apresentação em Capela do Alto

Durante a viagem fizemos uma conversa sobre as ausências em relação a algumas atividades do Núcleo; falei sobre meu cansaço de cobranças; ainda acho que as pessoas se manifestam menos do que deveriam, não em palavras, mas em ações;

Chegamos em Capela do Alto, o ambiente me lembrou antigas atividades que desenvolvi em áreas mais afastadas dos centros urbanos; além de algumas atividades práticas que se alicerçavam em uma filosofia do espetáculo (círculos de atenção e de energia, por exemplo), realizamos um passado não completo, além de algo que me pareceu apropriado: atividades cênicas de descontração. Talvez o clima tão positivo em que estávamos antes do início da apresentação venha exatamente, mas não só, desses momentos de descontração. Devo repetir mais vezes; por outro lado, fico pensando nos limites desse tipo de trabalho e como perceber os limites de cada um dos integrantes em relação a esse tipo de trabalho; dar um tempo para que cada um individualmente entrasse em jogo de apresentação, para depois ir trazendo cada um deles, um a um, até que

formássemos o coletivo para o último aquecimento, também foi bastante positivo e repercutiu não só em cena como nas próprias falas dos atores sobre o dia de trabalho. Um outro ganho desse dia foi realizar o aquecimento pré-apresentação aos olhos e ao sabor do público, a conexão espetáculo-espectador me pareceu garantida naquele momento.

A apresentação certamente foi a melhor que já fizemos desde a estreia do espetáculo Favores da Lua – O Prólogo; não porque tudo estava suficientemente bom e no seu rendimento máximo, mas porque nosso público nunca jogou tão intensamente conosco como nesse dia. Uma maioria avassaladora de homens na plateia e, ainda assim, tivemos a sensibilidade à flor da pele, da nossa pele e da pele deles. A não necessidade de compreensão racional desse público muito específico conduziu a sensibilidade a níveis bastante intensos; risos, falas, celulares, timidez, sorrisos, olhares. Eles comentavam o espetáculo, durante o espetáculo, e isso compunha uma cena que era nova também para nós; eles torciam para que alguns atores, como Daniel e Janaína, voltassem a cena; eles se questionavam, uns aos outros, sobre o que viam: “É de verdade?”; eles procuravam a cumplicidade entre eles e com os atores com o olhar e com sons; eles me agradeceram ao final e mal sabiam que eu, naquele momento, estava louco por agradecer um a um da melhor forma possível, mas me contive com um muito obrigado a cada um que passou por mim na saída. Se alguém teve audácia de dizer um dia que esse espetáculo é para “iniciados”, para intelectuais, para..., é porque não foi público nesse dia ou não pode ver o que nós vimos desse público. Resta saber: quando a gente se encontrará novamente?. Plagiando o próprio espetáculo: “O PÚBLICO QUER MAIS!”

07/05/2011 – Adaptação do espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo”

Adaptação do Espetáculo: devido à saída de um dos atores do Núcleo, precisamos adaptar algumas cenas do espetáculo para as próximas apresentações. Impulsionado pela entrada de uma nova corporeidade/subjetividade em cena, e frente a algumas dificuldades/ características específicas do ator Wellington (Capela), utilizei da proposta do figurino para conduzir a cena para um

trato que me pareceu proveitoso para o espetáculo como um todo. Ainda que tenhamos na coluna o sustentáculo da ação, nesse caso, da caminhada, ela se manifesta e dialoga com o espaço a partir de outros pontos do corpo, algumas vezes, extremidades. Valorizar o que o figurino já evidenciava do corpo, partes em exposição direta, alterou o modo de caminhada do ator, que em hipótese alguma abandonou sua estrutura inicial de caminhada, mas ressignificou seu modo de ocorrência. Ou seja, ele parte da sua estrutura cotidiana, a reconhece, entende os limites dela para a cena, compreende a proposta material do figurino e se vale disso para chegar a um estado de corpo e de caminhada que parece justo à cena. Dessa experiência, uma pergunta surge: e quanto aos outros atores, como eu estou estimulando a utilização do figurino como um dos instrumentos da ação? Uma nova meta de experimentações surge a partir dessa questão. Lidamos muito tempo com a sonoplastia e a iluminação como geradoras de pressão; neste momento se faz necessário pensar o figurino como instrumento da ação cênica. Bernard fez uma das substituições de cena, e ver o rápido resultado positivo atribuído ao trabalho dele, me fez pensar no que havia alterado no trabalho desse ator desde que começamos nossas experimentações. Para o tipo de trabalho cênico que fazemos, Bernard me parece muito mais disponível e com resultados muito mais interessantes do que no início desse trabalho. Neste sentido fico curioso e interessado em investigar mais minuciosamente o processo de crescimento deste ator, em especial, para, quem sabe, poder compreender melhor o caminho, em si, que proponho para a preparação de atores.

21/05/2011 – Da ação no espaço para a ação cênica – Dançar o espaço.

Discussão Teórica – O Privado e o público; a separação do sujeito da representação do objeto representado - A partir das concepções de Peter Szondi sobre o Drama Burguês, discutimos questões relacionadas à emersão desse e o surgimento e fortalecimento do chamado Drama Familiar; mais uma vez voltamos às questões referentes a personagens e o trato com o texto...

Dançando o espaço – a descoberta do corpo atenso que dança o/no espaço – Numa simples caminhada o corpo pressiona e é pressionado pelo espaço;

alguns rapidamente se sentem impulsionados a realizar outras ações - ações complementares para a caminhada; a abertura para o espaço era o foco do estabelecimento dos jogos; o outro ocupa esse espaço tanto quanto eu o ocupo, e nessa coabitação somos, eu e outro, balizados pelo espaço; se no início só meus pés tocam a concretude material dele, com o tempo todo o corpo está friccionado na relação; mais uma vez, instaurar o jogo era o objetivo da atividade; não instaurar regras, mas instaurar um campo de jogo; volto a notar, e dessa vez jogando com eles, num sentido mais estrito do termo, que deixar o jogo se instaurar por necessidades que não as racionais é uma das grandes dificuldades do grupo; em outro sentido, os jogos instaurados são repetidos, quase que incessantemente, sem que se permita seu desenvolvimento, ou mesmo, seu esgotamento. O que quero dizer é que os jogos são tão minuciosamente calculados por alguns, que em pouco tempo são nada mais do que partituras vazias ou em esvaziamento. Ainda assim, um dos pontos fortes da atividade foi perceber que esses corpos com os quais eu trabalho já possuem um registro bastante positivo em relação à nossa pesquisa de um corpo atenso..., de um corpo que esteja posto nas suas tensões necessárias; não falamos, reitero aqui, de um corpo que se mantenha em um registro estritamente cotidiano, quanto à percepção, por exemplo, mas de um corpo que deveria ele mesmo estar lá, nas ações cotidianas. Por que na cena se deve ampliar os sentidos? Me parece mais lógico que pensemos pelo inverso: este corpo atenso de que falamos, e que pretendemos organizar com nossas atividades, considera a um só instante as dimensões do corpo de si, em seus aspectos físicos, mas também afetivo-cognitivos, e o outro como (co)construtor dessa dinâmica de ação simbólica, que, nos parece, é plausível para a cena e para a vida cotidiana. Quando digo outro, digo o outro como espaço, como iluminação, como sonoridade, mas também como outro-sujeito. Ou seja, o registro que buscamos para os corpos é potencialmente cênico e cotidiano ao mesmo tempo, dependendo, é claro, da inserção que fazemos dele em determinada cultura, se considerarmos a cena em seu funcionamento, como uma cultura interdependente e análoga àquela em que vivem os sujeitos em estado de não-atuação-cênica. Nesse sentido proporei para a próxima semana, uma investigação que segue essa linha de pesquisa: investigaremos ações para o

espetáculo “Favores da Lua – O Diário de Bordo” a partir do corpo cênico (atenso) em jogo construído para o espetáculo: “Favores da Lua – O Prólogo”.

Quanto às apresentações na Uniso, deixo aqui uma pergunta: apresentar no período da manhã nos fez perceber uma suavidade dos corpos, sem que para isso necessitemos de pouca energia; teria isso alguma relação com o estado de relaxamento natural dos corpos bem cedo, o que favorece o trabalho que vimos fazendo na busca desse corpo atenso?

28/05/2011 – Corpo Atenso – o Pé Pressiona, a Coluna Age

Discussão Teórica – O Contexto na Forma do Drama Burguês – Seguimos com as conversas sobre o drama burguês; nosso foco esteve em entender como a passagem de uma esfera do público para o privado sustentou um modo de se pensar e de se produzir cenas no contexto do drama burguês do séc. XVIII; uma das questões que nos colocamos foi: houve um afastamento da ideia de catarse ou uma alteração do estatuto e da função dessa dentro dos propósitos morais do Drama Burguês? Recorrendo à ideia de profissão como chamamento, como algo que está para além das intenções de acúmulo de capital, e à necessidade de uma ascensão da vida intramundana, acabamos por tender à segunda opção em relação à catarse. Num outro sentido, conversamos sobre a influência de um pensamento corrente: família patriarcal e o cumprimento das condições por parte dos integrantes de uma família, como sustentáculos da ideia de catarse que então se desejava.

Canto com Lucía – Trabalhamos a ideia de um corpo que age e, portanto, possui determinada sonoridade; nesse sentido os exercícios caminharam para a compreensão de que se o corpo está em ação, a voz, as sonoridades, se não sofrerem nenhuma tipo de manipulação, também estarão. Tanto quanto um corpo deve ser receptivo cenicamente a um outro corpo, um corpo deve ser receptivo em igual proporção a um outro corpo/sonoro.

Os Favores da Lua – do Prólogo ao Diário de Bordo – Essa atividade teve por objetivo a compreensão de que a forma como meus pés pressionam o espaço de apoio (chão, cubos...) e são pressionados por ele, potencializa uma

qualidade de ação a partir da minha coluna; ou seja, a pressão de apoio é ela mesma um estímulo para a pressão que meu corpo faz no espaço. A investigação partiu de um campo seguro, “Favores da Lua – O Prólogo”, para um espaço de negociação e construção, “Favores da Lua – O Diário de Bordo”; nesse contexto que construímos a primeira cena do espetáculo de dança. Há aqui um trabalho anterior, que não está citado, que é o reconhecimento do corpo atenso; esse corpo quando disponibilizado para o jogo de pressões sofrerá o impacto de novas tensos e relaxamentos que o possibilitarão à composição do dito corpo cênico, segundo os princípios com os quais trabalhamos.

04/06/2011 – Apresentação em Itaquaquetuba – Da pressão dos pés à ação da coluna – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo

Discussão Teórica – Seguimos com nossas conversas a respeito do Drama Burguês; o que se tentou articular é a ideia de uma pedagogia da moral e de um estado, de uma condição, que alimentam as ações das personagens e sua moralidade; partiu-se da ideia de Diderot de que todo homem nasce bom, mas encontra na sociedade sua corrupção; nossa conversa tentou responder, no âmbito das personagens, “como compreender esse paradoxo?”;

A coluna como alavanca da ação – Efetivamente desenvolvemos exercícios em que a coluna era a alavanca para a ação de lançar; minha coluna alavanca o lançamento da coluna do outro; nesse caso específico, trabalhamos com foco na pressão entre colunas como meio de se construir o caminho de projeção do corpo do outro no espaço, e, portanto, da verbalização da minha coluna a partir do ato de lançar, ou seja, do lançamento. Em paralelo, tentou-se compreender a relação entre a pressão que os pés realizam e sofrem em relação ao apoio como estruturador da qualidade da coluna como motora da ação e, por desdobramento, da própria ação, neste caso, de lançar. Diferentes pressões exercidas e sofridas em relação aos apoios organizam a coluna do Sujeito de forma com que ela mesma pressione o espaço diferentemente, de acordo com a (re)equilibração dos arcos corporais. Quando uma parte do meu corpo toca algo, ela deverá realizar a pressão possível (devido à organização da coluna) em relação a esse algo, ao mesmo tempo

em que a pressão sofrida percorrerá o corpo até reestruturar a coluna do agente. Cada pressão tem nela mesma o tempo potencial do contato, que se respeitado, se ouvido, não esvaziará a ação e não a deixará incompleta ou abandonada.

Ensaio “Favores da Lua – o diário de bordo” – Mantivemos a atenção na primeira composição (ou primeira cena); Thiago precisa efetivamente entender o que significa, nesse estudo da Luz que pressiona o corpo, ter seu corpo sob uma constante luz em oposição a partes do corpo que recebem a pressão da luz de modo pontual e descontínuo; ainda que a luz esteja direcionada à face da Larissa, ela deverá compreender que só se chega plenamente a um olhar, quando se entende, lá na base, que pressão seus pés exercem e sofrem sobre o/do solo; Daniel deverá investigar de forma mais vertical a pressão como impulsionadora da ação, e não a ação como algo pré-definido; Janaína e Leila precisam entender o tempo da cena;

Apresentação “Favores da Lua – o prólogo” – Nosso público mais jovem até então; baixa temperatura e ainda assim corpos bastante prontos à cena: o que efetivamente, então, a temperatura ambiente faz com meu corpo? Se em Itapetininga o calor foi a “desculpa” para um estado de corpo cênico considerado inferior, como justificar essa relação entre o corpo dos atores (bastante eficaz) e o frio em Itaquaquecetuba (considerando-se que era uma temperatura realmente baixa)? Thiago, não sei se conscientemente, regulou rapidamente seu volume de voz, após a primeira fala, para amplitude do espaço que fazia com que os sons se “perdessem” em parte. Será que essa percepção veio da atenção atual desse ator para as questões vocais? As sombras, que inicialmente compunham a encenação, e que se perderam por conta da variedade dos espaços, estiveram absolutamente presentes na apresentação em Itaquaquecetuba; e mais uma vez eu me certifico de que com a presença delas o espetáculo parece mais completo. Uma boa apresentação, com uma energia centralizada, mas com movimentos centrífugos dos atores em cena e centrípetos dos atores em volta das cenas. Como investir intensamente nessa relação centrípeta/centrífuga? Foi a questão que ficou para mim desta apresentação. Que dinâmicas podem ser promissoras para esse investimento? Será que esta é uma percepção apenas sensível? Ou ela pode ser construída intencional e racionalmente?

11/06/2011 – Apresentação em Itu - Da pressão dos pés à ação da coluna – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo

Discussão Teórica – Fizemos o fechamento do livro sobre o Drama Burguês; conversamos sobre a privatização da vida e as implicações dessa para a relação palco-plateia; repensamos a clausula do estado nas dinâmicas nobreza-comédia e sociedade-tragédia; nesse sentido discutimos se a proliferação das personagens cômicas, de diferentes classes sociais, potencializa o drama burguês; recapitulamos a noção de conteúdo precipitado. O drama burguês está colocado sob a necessidade de uma ação simples, sustentada pela violência das paixões. Como pensar o realismo em Diderot em relação com o drama histórico em Stanislávski? Essa foi uma questão que ficou como link para fazermos a transição de um drama burguês para o drama moderno. Discutimos, também, o diálogo entre a ironia trágica e o drama burguês.

Da pressão dos pés à ação da coluna – escolhe-se um ponto no corpo; será como se uma corda presa àquele ponto puxasse o corpo pelo espaço. Ao ser puxado pelo espaço, o corpo organiza o contato com o solo de forma diferente dos momentos de caminhadas cotidianas. Entretanto, não se quer construir uma caminhada grotesca, ao contrário, ainda que se alterem os pontos de apoio, a coluna será passível de reorganização e o que se terá é um caminhar orgânico, atenso (originalmente). Nesse estado, o ator não estará realizando um outro caminhar, será ele todo esse outro caminhar, em que tanto os apoios estão alterados quanto a organização da coluna, e portanto, dos arcos corporais. A Andreza rapidamente compreende o funcionamento dessa dinâmica e a leva para a cena. A passagem que ela faz em cena, caminhando com a lanterna azul se amplia em qualidade. A presença dessa atriz se torna prazerosa para os sentidos. Talvez essa tenha sido a primeira vez em que um exercício repercute tão rapidamente em cena. Por outro lado, Daniel e Leila não conseguem evitar que seus corpos evidenciem o ponto escolhido, mais do que a organização corporal já o faz. Isso torna o trabalho deles frágil. Neles a caminhada se tornou não-crível.

Força Centrípeta – Força Centrífuga – Dados os questionamentos do encontro anterior, decidi trabalhar com os conceitos de forças centrípeta e

centrífuga. Revisitei o espetáculo para compreender em que momentos essas forças apareciam e cheguei à conclusão de que a dinâmica iluminação (já que são os atores que a fazem em volta da área de apresentação) e atores (apresentação) se constitui entre forças centrípetas (iluminação) e centrífugas (atuação), dada a composição do espaço cênico. Conscientemente os atores investigaram entre centro e periferia do espaço de representação como seus corpos se organizavam para cumprir com suas funções de atores e de iluminadores. Há nesse exercício uma reflexão bastante importante para o espetáculo “Favores da Lua – o prólogo”, que é a respeito do jogar coletivamente ainda que as cenas sejam bastante individuais. Um ator, em força centrífuga (da cena para o público), isoladamente compõe sua cena; entretanto, um conjunto de outros sujeitos iluminam em força centrípeta (da periferia do palco para o ator em cena) e coletivamente o ator em cena. Em conversa posterior com o elenco, parece que essa compreensão foi bastante intensa e produtiva para a realização do espetáculo.

Apresentações do espetáculo “Favores da Lua – o prólogo” – desta vez fomos obrigados a efetivar nossa pesquisa de linguagem entre a cena e o espaço, os atores e o espaço. Se em princípio o espaço em que aconteceriam as apresentações era muito bom, percebemos com a primeira apresentação que a luz utilizada era excessiva para as cores e dimensões do espaço, que o chão de madeira fazia um grande barulho e que os cubos deslizavam quando os atores desciam deles. Entre a primeira e a segunda apresentação, precisamos, efetivamente, ouvir esse espaço e entrar em diálogo com ele; agora tínhamos menos lanternas, outro caminhar em torno da cena, outras pressões ao descer do cubo e outros tempos de cena, para dar conta das mudanças nas dimensões do espaço de atuação. Essa experiência me fez voltar para um questionamento feito por uma das atrizes do Núcleo, Janaína, em sua partilha semanal, sobre a verdadeira razão dos ensaios para uma pesquisa que se dispõe a experimentar diferentes espaços. Os ensaios estão para que se disponibilize ao jogo e não para que se fixem regras e percursos. Os ensaios são para as descobertas de possíveis micro jogos que compõem o macro jogo (espetáculo).

18/06/2011 – Substituição de ator – Espetáculo “Favores da Lua – O prólogo”

Discussão teórica – O Drama Moderno – para que possamos adentrar os estudos do drama dito moderno, achamos interessante retroceder historicamente e compreender, antes, o que é tido como o drama em sua forma pura, absoluta. Conversamos também sobre a teoria dos gêneros e sobre as implicações do pensamento renascentista para a constituição de uma determinada forma de se pensar e se fazer “DRAMA”. Nesse sentido, conversamos sobre a dimensão do diálogo na constituição dessa forma absoluta de drama e seus desdobramentos.

Canto com Lucía – Pulso e Timbre. Os exercícios que fizemos estiveram voltados para reconhecimento de timbres e de pulsos. E as discussões desdobradas foram no sentido de compreender como uma cena precisa dos diferentes timbres e pulsos para se compor. Conversamos sobre um fato constante no grupo que é a alteração de timbres e volume de voz quando se entra em cena. O ator sempre possuirá um rico material vocal. Ele precisa reconhecê-lo e trabalhar dentro das suas possibilidades saudáveis. Não há para que realizar alterações vocais exageradas na cultura da cena com a qual trabalhamos. O repertório de cada um é suficiente para fornecer materiais de significação para o espectador.

O Ensaio – Aproveitamos a necessidade de substituição de um dos atores, Darlison, para pensar em cada cena individualmente. O que fizemos foi atentar para as mudanças que cada uma delas sofreu durante esse longo período de apresentações e refletimos sobre as mudanças que se tornaram frutíferas e as que excluía escolhas importantes que haviam sido feitas anteriormente. Alteramos uma das cenas, a cena da pomba-gira, para que a atriz, Andreza, pudesse dominar a cena mais intensamente e propor uma nova composição de cena em que ela, a atriz, fosse o elemento central.

23/06/2011 - O Substantivo TIMBRE – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo

Discussão Teórica – Na sequência sobre as questões do Drama Moderno, conversamos sobre a possibilidade de diálogo entre a crise do drama apresentada por Szondi e as questões da temporalidade, aqui pensada no âmbito das relações das personagens com o presente. O presente que estamos

considerando é o momento em que a ação acontece no texto dramaturgico. Entretanto, essa ação é apresentada no fazer teatral por ator(es), o que gera uma meta-reflexão: como a perspectiva da temporalidade na cena, da personagem, baliza a apresentação cênica do ator e seu percurso para se chegar a uma apresentação cênica justa e orgânica da relação temporal (presente-personagem/futuro/passado)? Achamos que aqui existe um ponto de tensão bastante importante para as teorias de preparação do ator: as questões sobre a temporalidade. Se por um lado as relações entre presente passado e futuro constituem um importante “organizador” das “etapas” do drama e das correntes estéticas, cada uma dessas relações é potencializadora de um percurso específico de composição cênica e do vir-a-ser do ator.

Canto com Lucía – A Lucía continuou a realizar trabalhos sobre pulso. Marina apresentou uma interessante melhora na compreensão e na percepção do pulso. Felipe e Welinton precisaram de uma atenção especial. Novamente, voltamos a conversar sobre as proposições de pulsos no espetáculo Favores da Lua – O Prólogo. Parece que alguns dos atores já começaram a refletir sobre implicações dessa atenção especial ao pulso para a composição das cenas, em especial o Thiago. No trabalho sobre emissão sonora (ALTURAS), Thiago foi sinalizado sobre a grande tensão na região do pescoço enquanto fala/canta. Ele declarou não haver se dado conta disso até o presente momento. Mais uma vez penso nas questões do corpo atenso: uma estrutura físico-vocal como a do Thiago precisa ser trabalhada não para significar, mas para deixar de produzir tensões desnecessárias e até prejudiciais ao seu funcionamento, não só em cena, como no cotidiano. Ou seja, aquele que o Thiago achava ser o corpo atenso dele, seguramente não o é simplesmente pela tensão detectada. Ou seja, o trabalho que o Thiago deverá fazer em si e para si está voltado para o reconhecimento dessa tensão e para seu satisfatório relaxamento. O Substantivo Corpo do Thiago no momento precisa passar por uma interferência acional (verbo) até se ter um novo registro, agir com esse corpo em estado considerado atenso (Verbo), ainda que se descubram posteriormente novas tensões desnecessárias, para que finalmente ele seja confortavelmente esse corpo em estado atenso (Substantivo). Essas considerações exigem duas explicações: 1 – Não só o corpo do Thiago passa por

essa situação, mas foi nele que o reconhecimento se deu neste encontro; 2 – A relação que aqui se pensa é análoga à apresentada anteriormente quando se falava sobre o trabalho do ator na composição cênica: Substantivo - Verbo Verbo - Substantivo; o que se está fazendo aqui é compreender essa investigação a que nos propomos (Substantivo - Verbo Verbo - Substantivo) por outras perspectivas e por analogias.

Ouvir o Timbre – Passamos um bom tempo da nossa tarde realizando exercícios de escuta dos timbres individuais; não diria que estávamos trabalhando sobre timbres, mas simplesmente ouvindo-os, reconhecendo-os, vendo suas qualidades e limitações. Tentamos conduzir esse momento de forma que os atores/sujeitos pudessem se sentir o mais confortável possível. Temos conversado cada vez mais intensamente sobre o ator servir a cena, ainda que com suas limitações; queremos entender um ator que leve para a cena não só suas qualidades, mas também seus limites corpo-vocais e que os torne esteticamente importantes e justos à composição do todo. Nossa pesquisa sobre a materialidade da cena como significação afetivo-cognitiva nos impulsiona a questionar a materialidade do ator na mesma ordem. Talvez, por hora, possamos pensar os atores como peças multifacetadas que se encaixam diversamente e significam por suas combinações (e as combinações dessas com os elementos “Técnicos”). E nesse sentido, precisamos saber com que gama de encaixes estamos trabalhando. É importante frisar que para nós essas ditas materialidades são (re)organizáveis em seus contornos. O trabalho com cada micro-cultura cênica ajustará os contornos das materialidades e exigirá um outro registro de corpo atenso, orgânico à composição do todo cênico. Aqui nos cabe uma pergunta: E a volta? Quanto dos trabalhos com uma determinada micro-cultura é responsável pela “identidade” corpo-acional dos sujeitos em trabalho?

16/07/2011 – Apresentação de “Favores da Lua – o prólogo” em Sorocaba (18, 19 e 20/07 – apresentações em São Paulo)

Discussão Teórica – Ainda sobre a crise do drama moderno, conversamos sobre o diálogo como recurso de salvamento da estrutura dramática;

nesse sentido, debatemos sobre a constituição intersubjetiva do diálogo e a necessidade de manutenção dessa mecânica; em contrapartida, analisamos, ainda que brevemente a passagem do diálogo para a conversação. Conversamos, também, sobre a aproximação do drama, enquanto naturalista, do romance, a partir da concepção de Szondi de que “a categoria central do naturalismo é o meio: a síntese de tudo que é alienado do homem, sob cuja dominação a subjetividade dramática acaba por cair” (p. 118).

Exercício 1 (Sorocaba) – Alguns dos elementos centrais da montagem foram usados como aquecimento para o grupo antes da apresentação de sábado. A ideia central era tornar o aquecimento eficaz, prazeroso e direcionado aos interesses do espetáculo. A relação que o exercício (derrubar o outro da cadeira pelo campo de visão) estabelecia era entre apoio, torção e corpo em movimento.

Exercício 2 (São Paulo) – Jogamos um duro ou mole pelo espaço da plateia do teatro. Além do aquecimento objetivo, estávamos investigando a relação de atenção compartilhada e como ela direciona o trabalho do grupo em criação. Nos foi surpreendente perceber que após o jogo, a música inicial do espetáculo, cantada por todos, foi executada de maneira bastante produtiva, como não se via fazia algum tempo. O exercício foi proposto depois de refletirmos teoricamente sobre a necessidade de um espaço ativo de compartilhamento para a nossa estrutura de criação.

Exercício 3 (São Paulo) – Propus ao Thiago que tentasse construir uma relação palco plateia, no sentido do “palco italiano”, para que ele reconhecesse diferenças entre as passagens mais épicas e mais dramáticas da permanência dele no espetáculo. O ator em questão, ainda que compreenda teoricamente a diferença entre o épico e o dramático, ambos pensados sob a estrutura dramática, tem dificuldades em compor essas diferenças nas cenas. A passagem para uma outra relação palco/plateia evidenciou, em princípio, a ausência de relação entre o ator, o espaço e o público, já que a alteração não produziu diferenças na sua forma de estar em cena, e aqui acreditamos no rompimento no espaço de compartilhamento. Não que o exercício tenha aberto um caminho de trabalho, ao contrário, ele serviu para evidenciar para o ator, e não menos para o grupo, aquilo que se apresenta para mim com um problema a ser resolvido.

Apresentações – Depois de dias com um número grande de apresentações, percebi que a precisão que o espetáculo tinha no começo está se perdendo... As cenas começam a se mesclar demais. E ainda, que a estrutura original pensada a partir do Gauguin, respeitando as transformações naturais do espetáculo em temporada, talvez não caiba mais na concepção atual, ainda que tenham sido disparadoras da criação inicial. Talvez para mim isso nem seja uma dúvida, mas valeria a pena recuperar um diálogo mais intenso com Gauguin? Digo que talvez não seja uma dúvida, porque acho que deve haver certa escuta para os caminhos que a temporada leva o espetáculo, ainda mais quando se gosta desses caminhos, mesmo quando eles nos distanciam do ponto de origem.

23/07/2011 – Apresentação em Sorocaba do espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo”

Discussão Teórica – Conversando sobre as tentativas de salvamento apresentadas por Szondi para a crise do Drama Moderno, aproximamos o espetáculo “Favores da Lua – O Prólogo” da estrutura das peças de um só ato. Discutimos a diferença entre o trato com uma cena com conflito já instaurado e outra que necessita ou serve à instauração de um conflito. “Favores da Lua – O Prólogo” é, tanto quanto os dramas de um ato só de que aqui se trata, um espetáculo constituído por partes de um drama que se erigem em sua totalidade. As situações apresentadas no espetáculo citado são sempre limites, sempre a situação anterior à catástrofe. A ideia que permeia essa comparação/aproximação é a utilização do tempo, como o tempo que não pode ser preenchido por uma ação que leve a situação a outra dimensão que não àquela contra a qual o homem si vê incapaz de lutar. Mas deve-se atentar que nesse caso não se trata de destino, mas do homem e de sua alienação. Se trata, portanto, do homem em sua impotência. E cada cena do “Favores da Lua” se finda quando se reconhece a catástrofe.

Exercício 1 – Como se conseguir uma emissão sonora orgânica e coerente com a encenação? Como levar o ator a ouvir seu próprio texto e jogar, em curso, com o significado do que diz? Essas foram as questões que me levaram a investir na compreensão dos textos do espetáculo por parte dos atores. Outra vez o

trabalho foi realizado, com maior ênfase, com o ator Thiago. Antes de tentar alterar o modo de se dizer o texto fez-se necessário que houvesse a compreensão de dois fatos: 1 – O Thiago havia construído uma métrica textual tão rígida que, independente das alterações corpo/cênicas que propuséssemos nada alterava no seu texto emitido em cena; 2 – Os atores, talvez pelo tempo em que estão em trabalho com o espetáculo, já não se dão conta mais das razões de se dizer determinados textos. O Exercício foi simples: compreender o porquê das pausas, das diferenças na velocidade e das variações de alturas na fala cotidiana, para que depois, em uma tentativa de aproximar o texto cênico de uma estrutura mais orgânica, o significado desejado pudesse ser alcançado a partir da estrutura de emissão (do cotidiano ao cênico, reorganizando o que se fizesse necessário devido à transição).

Apresentação em Sorocaba – O Exercício anterior começou a gerar frutos, em especial para o ator Thiago; alguma naturalidade podia ser percebida na emissão sonora/cênica do ator. Outro dos avanços do espetáculo foi recuperar os limites de cada uma das cenas do espetáculo, de acordo com o que foi apresentado na discussão teórica do mesmo dia;

Apresentações em Tietê (24/07/2010) – Fizemos duas apresentações neste dia em Tietê. Foram as duas melhores apresentações do espetáculo até então. Parece que os trabalhos a partir da compreensão das peças de um só ato e os exercícios sobre a composição sonora/textual do espetáculo estão gerando frutos importantes. Outro aspecto que creio que possa ter ajudado à sintonia apresentada pelo elenco foi deixá-los por 90 minutos trabalhando juntos e sem a minha presença sobre o espetáculo; essa ação tão próxima do momento de apresentação me soa como um caminho para que o envolvimento deles com o espetáculo se estruture intensamente, já que eles estão por conta e estão direcionando suas atenções quase que exclusivamente para a estrutura criativa.

24/09/2011 – Substantivo – Verbo Verbo – Substantivo – O Corpo-Interação

Discussão Teórica – Conservamos a respeito das diferenças entre a perspectiva analítica e a perspectiva sintética de construção da lógica cênica.

Falamos sobre a transição do pensamento de um corpo-biológico em ação para um corpo-social que ao se friccionar com o OUTRO (corpo, espaço, sonoridade) gera um ENTRE, que seria o substantivo interessante à cena. Conversamos sobre aproximações e distanciamentos entre o realismo e o naturalismo. Iniciamos um estudo sobre o contexto histórico junto ao qual emergiram as pesquisas de Stanisláski e de Meierhold.

O Outro da ação: caminhada – O grupo caminha e sua atenção deve estar voltada para o preenchimento total do espaço; para a distribuição harmônica dos corpos pelo espaço; de tempos em tempo, um objeto é abandonado pelo orientador em direção ao chão. Os atores devem conseguir pegar o objeto antes que ele toque o chão. A suposição que temos aqui é a de que se a ocupação do espaço for efetivamente plena, o objeto terá poucas chances de chegar ao chão sem ser tocado antes por um dos atores. Entretanto, dificilmente os atores conseguem efetivamente manter o foco de atenção na caminhada e rapidamente esta passa a ser um segundo plano da ação, quando deveria ocupar o primeiro plano. A cena, como a vejo, deve ser o lugar em que a realização plena de uma ação possibilita outra, que efetivamente interessa para a “significação”. Entretanto, a composição da primeira ação, neste caso a caminhada, não só possibilita ou impossibilita a segunda, como também baliza, de alguma forma, os meios e qualidades de ocorrência dessa.

Perspectiva analítica da ação de caminhar – Decomposemos o caminhar em etapas e averiguamos todas as tensões empregadas no ato. Cada ator investigou, pela exploração e amplificação, as tensões em diferentes partes do corpo, com foco inicial para os pés. Pretendemos com esse trabalho compreender as pressões e tensões efetivamente necessárias para o caminhar separadas daquelas que o compõem por repetições cotidianas. Ainda estamos investigando a noção de corpo atenso.

Perspectiva sintética da ação – Análogo ao que fizemos com as partes do corpo em suas subdivisões realizamos com o corpo como unidade frente ao confronto de si com objetos reais durante ações. Evitando-se as extremidades, em especial as mãos, a tentativa foi de explorar o jogo entre impulso e coluna na realização de uma ação; mais uma vez amplificamos as tensões e pressões

exercidas pelo corpo no trato com a materialidade das ações. Ainda não conseguimos chegar com os corpos dos atores à construção de um ENTRE, que seja, em si, mas interessante que o próprio corpo em ação, ainda que dependa dele para existir.

Canto com Lucía – O foco deste novo momento de trabalho vocal (canto), devido ao número menor de participantes e com vistas aos futuros projetos do Núcleo, está mais voltado para questões de afinação e musicalidade. Falamos com o Welinton a respeito da diferença entre dificuldades reais quanto à afinação e dificuldades geradas por medos e pré-concepções sobre seu rendimento vocal, que nos parece ser mais próximo da realidade corpo/vocal dele.

Ensaio - Favores da Lua – O Prólogo – Com a reestruturação do Núcleo de Pesquisa, motivo pelo qual ficamos sem produzir diários de bordos e partilhas, decidimos remontar o espetáculo com apenas 6 atores, número consideravelmente menor que o da montagem original que ficou mais de 1 ano em cartaz. Os atores, que, com exceção da Ana Antunes, já faziam parte do elenco anterior, estão ainda tentando transitar entre a sensação de substituição, que efetivamente não é o caso, e a construção de novas propostas cênicas. A ideia de substituição que permanece neste momento do trabalho faz com que a criação esteja mais voltada a um tipo de caricatura ou até mesmo sátira da montagem anterior.