



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Das Cores e das Peles
A construção de uma identidade múltipla

Eric da Costa Silva

Brasília DF

2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Eric da Costa Siva
090112083

Das Cores e das Peles
A construção de uma identidade múltipla

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas,
habilitação em Bacharelado – Interpretação Teatral,
do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Doutoranda Sônia Maria C. Paiva

Brasília DF
2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Eric da Costa Siva
090112083

Das Cores e das Peles
A construção de uma identidade múltipla

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes /CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, com nota final igual a _____ sob orientação da Profa.Doutoranda Sônia Maria Caldeira Paiva.

Brasília, _____.

Profa. Doutoranda Sônia Maria Caldeira Paiva - UnB
Orientadora

Profa. Doutora Felicia Johansson - UnB
Examinadora

Profa. Doutora Rita de Almeida Castro – UnB
Examinadora

dedico esta experiência às pessoas que sonham

em Memória

Deborah Christina da Costa Silva

irmã amada

e

Elida Maria da Costa

tia querida

Agradeço

A minha amada família

Minha Senhora Emília e suas crias Elida e Edvaldo Jr
a cria da cria, Anna Carolina e meu afilhado Samuel Blohem

Pour mon amour, mon soleil, Rhayssa Freire

As mestras

Alice Stefânia • Beatriz Lima (Béia) • Emília Stenzel • Felícia Johansson
Simone Reis • Sônia Paiva • Alice Maria A. Ferreira

Ao Laboratório Transdisciplinar de Cenografia

Ana Patrícia Meschick • Caio Sato • Elise Hirako • Flávio Café • Guto Viscardi
Júlia Gonzales • Leno Veras • Marcela Siqueira • Marco Porto • Raquel Rosildete
Sônia Paiva

Aos Andrônicos

Sinfonia para pressa e presságio

Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.
Soo na dúvida que separa
o silêncio de quem grita
do escândalo que cala,
no tempo, distância, praça,
que a pausa, asa, leva
para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala.

Paulo Leminski

RESUMO

O presente trabalho tem a intenção de apresentar as idéias, o imaginário e experiências vividas por mim durante o curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Nele discorro sobre meu encontro com uma nova linguagem, formada a partir da vivência laboral com a arte. Essa experiência fez surgir um novo corpo e uma mente pronta para o desafio de ser qualquer pessoa em qualquer lugar.

O teatro trouxe novas possibilidades e muito autoconhecimento. Ele fez emergir mais que um ator, trouxe a tona uma nova identidade em constante mutação: a de um arquiteto-ator-cenógrafo.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01 (PÁG. 14): Quadro *The Five Skins* (1972) do suíço *Friedensreich Hundertwasser* (1928 – 2000).

IMAGEM 02 (PÁG. 17): Quadro *White Painting* (1951) do norte americano *Robert Rauschenberg* (1925 – 2008).

IMAGEM 03 (PÁG. 17): Quadro *L'or de L'azur* (1967) do espanhol *Joan Miró* (1893 – 1983).

IMAGEM 04 (PÁG. 19): Desenho *Eric Costa* (2013) da brasileira *Sônia Paiva*. Elaborado durante aulas de Fundamentos da Linguagem Visual ministradas pela multiartista e educadora *Sônia Paiva* no Parque de Produções.

IMAGEM 05 (PÁG. 20): Espetáculo *A Descida de Dorotéia* baseado no texto de Nelson Rodrigues – Direção: Fernanda Jacob – Foto: Roberto de Ávila – Ator/Aluno na Foto: Eric Costa. Apresentação final da disciplina Direção do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ministrada pela professora Simone Reis durante o 2º semestre de 2011. Acervo pessoal.

IMAGEM 06 (PÁG. 22): Espetáculo *A Descida de Dorotéia* baseado no texto de Nelson Rodrigues – Direção: Fernanda Jacob – Foto: Roberto de Ávila – Atores/Alunos na Foto: Ana Paula Monteiro, Eric Costa, Luciana Matias, Rogério Luis, Tiago Medeiros e Wilson Granja. Apresentação final da disciplina Direção do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ministrada pela professora Simone Reis durante o 2º semestre de 2011. Acervo pessoal.

IMAGEM 07 (PÁG. 24): Espetáculo *(Re)Cruzada* baseado no texto Cruzadas de Michel Azama – Direção: Alisson Araújo – Foto: Roberto de Ávila – Atores/Alunos na Foto: Clarice Portugal, Eric Costa, Isabela Pina, Nitiel Fernandes, Pamela Alves, Pedro Silveira, Tiago Mundim e Wilson Granja . Apresentação final da disciplina Interpretação do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ministrada pelo professor Alisson Araújo durante o 2º semestre de 2011. Acervo pessoal.

IMAGEM 08 (PÁG. 24): Experiência com Sombra na Maquete durante os encontros do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília - LTC,

coordenação professora Sônia Paiva ocorrido no ano de 2012 – Foto: Eric Costa. Acervo LTC.

IMAGEM 09 (PÁG. 25): Exercício *Palhaços* – Direção: Denis de Oliveira – Foto: Roberto de Ávila. Apresentação final da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas – Palhaços do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ministrada pelo professor Dénis de Oliveira durante o 2º semestre de 2011. Acervo pessoal.

IMAGEM 10 (PÁG. 25): Espetáculo *Todas Temos a Mesma História* baseado no texto de Franca Rame e Dario Fo – Direção: Sônia Paiva e Flávio Café – Foto: José Furquim – Atores/Alunos na Foto: Eric Costa, Júlia Gonzales. Apresentação final da disciplina Direção do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ministrada pela professora Simone Reis durante o 1º semestre de 2013. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia.

IMAGEM 11, 12, 13 e 14 (PÁG. 26 - 27): Experiência com Máscara, Luz e Corpo durante os encontros do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília - LTC, ocorrido no ano de 2013 – Fotos e Acervo LTC.

IMAGEM 15 (PÁG. 28): Quadro *Pissing Boy With Sky* (1952) do suíço *Friedensreich Hundertwasser* (1928 – 2000).

IMAGEM 16 (PÁG. 31): Produção da Tela para sombra e vídeo durante os encontros do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília - LTC, ocorrido no ano de 2012 – Foto: Sônia Paiva. Acervo LTC.

IMAGEM 17 (PÁG. 31): Maquete Eletrônica da proposta para o abrigo do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília - LTC, ocorrido no ano de 2013 – Maquete: Eric Costa. Acervo LTC.

IMAGEM 18 (PÁG. 32): Experiência Luz, Sombra, Vídeo e Espaço – durante os encontros do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília - LTC, ocorrido no ano de 2012 – Fotos: José Furquim. Acervo LTC.

IMAGEM 19 (PÁG. 35): Pranchas de figurino da personagem *Maria dos Botões* do projeto *Simplicidade: O Imaginário de Um Grande Coração Vermelho* baseado nos

textos infantis da poetisa goiana Cora Coralina feito em 2010 – Orientação: Sônia Paiva – Grupo: Eric Costa, Marcela Siqueira, Pedro Antônio Vianna Batista, Pedro Henrique de Moura Santos – Desenho: Pedro Vianna. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília – LTC.

IMAGEM 20 (PÁG. 35): Pranchas de figurino da personagem *Aninha* do projeto *Simplicidade: O Imaginário de Um Grande Coração Vermelho* baseado nos textos infantis da poetisa goiana Cora Coralina feito em 2010 – Orientação: Sônia Paiva – Grupo: Eric Costa, Marcela Siqueira, Pedro Antônio Vianna Batista, Pedro Henrique de Moura Santos – Desenho: Pedro Vianna. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília – LTC.

IMAGEM 21 (PÁG. 36): Maquete física do cenário do projeto *Simplicidade: O Imaginário de Um Grande Coração Vermelho* baseado nos textos infantis da poetisa goiana Cora Coralina feito em 2010 – Orientação: Sônia Paiva – Grupo: Eric Costa, Marcela Siqueira, Pedro Antônio Vianna Batista, Pedro Henrique de Moura Santos – Produção: Grupo. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília – LTC.

IMAGEM 22 (PÁG. 36): Maquete eletrônica do projeto *Simplicidade: O Imaginário de Um Grande Coração Vermelho* baseado nos textos infantis da poetisa goiana Cora Coralina feito em 2010 – Orientação: Sônia Paiva – Grupo: Eric Costa, Marcela Siqueira, Pedro Antônio Vianna Batista, Pedro Henrique de Moura Santos – Maquete: Eric Costa. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília – LTC.

IMAGEM 23 (PÁG. 36): Local da exposição da Mostra das Escolas da 12^o Quadrienal de Praga 2011. Foto: Eric Costa. Acervo Pessoal.

IMAGEM 24 (PÁG. 36): Stand do Brasil na Mostra das Escolas da 12^o Quadrienal de Praga 2011. Foto: Júlia Gonzales. Estão na Foto: Marcela Siqueira, Ana Rein e Eric Costa. Acervo Pessoal.

IMAGEM 25 (PÁG. 38): Foto dos integrantes do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília – LTC. Sônia Paiva, Eric Costa, Julia

Gonzales, Marco Porto, Patrícia Meschiki, Raquel Rosildete. Foto: José Furquim. Grupo. Acervo LTC.

IMAGEM 26 (PÁG. 41): Maquete física para estudo do espaço do Parque de Produções onde acontecem os encontros do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília – LTC local em foi encenado o espetáculo *Alice e as Quatro Quedas* baseado no texto *Alice no País das Desventuras* de Franca Rame e Dario Fo – Maquete e Foto: Eric Costa. Acervo LTC.

IMAGEM 27 (PÁG. 41): Ensaio do espetáculo *Todas Temos a Mesma História* baseado no texto de Franca Rame e Dario Fo – Direção: Sônia Paiva e Flávio Café – Foto: José Furquim - 2013. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia.

IMAGEM 28 (PÁG. 41): Ensaio do espetáculo *Alice e as Quatro Quedas* baseado no texto *Alice no País das Desventuras* de Franca Rame e Dario Fo – Direção: Sônia Paiva e Eric Costa – Foto: José Furquim - 2012. Acervo Laboratório Transdisciplinar de Cenografia.

IMAGEM 29 (PÁG.43): Espetáculo *Tito Andrônico* texto de *William Shakespeare* – Direção: Felícia Johansson– Atores/Alunos na Foto: Paulo Vinícius Gandra, Eric Costa. Apresentação final da disciplina Diplomação em Interpretação Teatral do Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília ministrada pela professora Felícia Johansson durante o 1º e 2º semestre de 2013. Foto: Mariana Krischiner. Acervo pessoal.

IMAGEM 30 (PÁG. 45): Experiência Luz, Sombra, Vídeo, Corpo e Espaço – durante os encontros do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília - LTC, ocorrido no ano de 2012 – Fotos: José Furquim. Acervo LTC.

IMAGEM 31 (PÁG. 47): Foto de Eric Costa tirada por Emilia Maria da Costa na viagem ao Rio de Janeiro em 1979. Acervo da Família.

STORYOARD (Sumário)

ARGUMENTO (Introdução)	12
PRÓLOGO: O Pintor das Cinco Peles	13
ATO I – PRIMEIRA PELE : A EPIDERME	14
CENA 1: A Cor dos Meus Sonhos	14
CENA 2: Minha Epiderme	18
ATO II – SEGUNDA PELE: O VESTUÁRIO	19
CENA 1: Vestimenta	19
CENA 2: Corpo	21
CENA 3: Espaço do Teatro	23
CENA 4: O Espaço e o Corpo	24
CENA 5: Vestido mas sempre Nu	26
ATO III – TERCEIRA PELE: A CASA	27
CENA 1: A Minha Casa	27
CENA 2: Interseções	29
CENA 3: Arquiteto-Ator-Cenógrafo	31
ATO IV – QUARTA PELE: A IDENTIDADE	33
CENA 1: Quadrienal de Praga	33
CENA 2: Laboratório Transdisciplinar de Cenografia	36
CENA 3: Experimentando Franca Rame e Dario Fo	38
CENA 4: Tito Andrônico	41
CENA 5: Identidade	44
ATO V – QUINTA PELE: A TERRA, A NATUREZA, O UNIVERSO	46
CENA 1: O Olhar Múltiplo	46
REFÊNCIAS	48
REFÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	48
BIBLIOGRÁFIA	49

“No momento, minha paleta se degela e a aspereza do início desapareceu.”

Vincent Van Gogh

ARGUMENTO (Introdução)

Esta monografia é um relato descritivo e interpretativo das minhas observações, vivências e experiências no curso de Artes Cênicas. É um estudo etnográfico no qual a perspectiva do etnógrafo se funde com a do etnografado. Para apresentar este trabalho busquei representar a escrita no formato de *script*, roteiro, de modo a aproximar o imagético das minhas lembranças ao conteúdo dos registros fotográficos, filmados, desenhados e escritos na tentativa de conseguir um olhar antropológico sobre mim mesmo.

(...) as ‘imagens sobre si’ se produzem através dos outros e em um processo, eminentemente, relacional, fazendo com que as imagens de si afetem e sejam afetadas pelas imagens dos outros sobre si. Assim, auto-imagem é por definição uma imagem em transformação, o que acentua o seu ‘devir-imagético’ (GONÇALVES e HEAD, 2009, p.20).

O partido deste texto tem características ficcionais, pois se apóia no trabalho do artista plástico norte americano Robert Rauschenberg e no do escultor e pintor espanhol Joan Miró para fazer menção a um momento pelo qual eu me encontrava quando ingressei nas Artes Cênicas. Além disso, a monografia foi pensada e escrita em camadas – cenas - inspiradas na Teoria das Cinco Peles, criada pelo multiartista austríaco Friedensreich Hundertwasser. Contudo, essa linha ficcional e imagética não desmerece o caráter etnográfico do trabalho, foi apenas a forma que encontrei para registrar um momento, o modo que encontrei para construir e registrar minha auto-imagem.

“Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos” (BACHELARD, 2003, p.31). Neste trabalho procuro fazer um simples relato dos meus campos encontrados. E, a partir desse relato, discorrer sobre como venho buscando o meu lugar e o meu olhar, e de como o curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília representou uma mudança.

PRÓLOGO: O Pintor das Cinco Peles

Nascido em 1928 em Viena, capital da Áustria, Friedensreich Hundertwasser desenvolveu seu trabalho baseado na reconstrução do modo de ver a vida. Isso fica explícito em suas pinturas, roupas, maquetes, projetos arquitetônicos, edificações, textos e palestras. Em suas expressões artísticas, literárias e acadêmicas o artista defende o meio-ambiente, a sustentabilidade e acredita que a arte é o caminho que nos conduz à beleza.

É conhecido como “médico da arquitetura”, por propor uma reestruturação da arquitetura, que deve ser sustentável e completamente integrada à natureza. Acredita que é essa integração que pode levar o homem a alcançar uma vida mais harmoniosa e feliz. A arquitetura deve oferecer áreas para interação entre os usuários dos espaços e integração homem-natureza, um bom exemplo são os terraços, jardins e as coberturas verdes. Assim, o indivíduo deve ter o direito de construir a própria casa e alterar o lugar que habita.

Hundertwasser sustenta que o consumismo afasta o homem de seus reais objetivos, que são: o bem estar, viver bem e fazer bem ao meio ambiente. É a partir dessa observação que constrói a teoria na qual defende que o indivíduo se constitui por camadas partindo do “eu”, sua derme, para a terra, lugar onde vive e as denomina de cinco peles: A Epiderme, O Vestuário, A Casa, A Identidade Social e A Terra.

A primeira pele – Epiderme – declara a liberdade individual. O homem deve estar nu, livre, para criar e livre das imposições e manipulações da sociedade e das indústrias. Com a segunda pele – Vestuário – defende o direito à diversidade. Cada indivíduo deveria conceber suas próprias roupas, assim acabaria com a uniformidade, simetria e com a tirania da moda.

Apoiada nas anteriores, a terceira pele – Casa – reitera a crítica a uniformidade das criações humanas. Hundertwasser recomenda o retorno aos traços orgânicos e individuais e critica a arquitetura racionalista e a linha reta, que em sua visão, conduz à perda da humanidade. Ele defende que cada morador tem o direito de enfeitar e interagir na moradia.

A quarta pele – Identidade Social – é a vida em coletividade. É a nação com sua bandeira, selos, placas, moedas e postais, representa o tecido comunitário, composto pelos indivíduos agregados. Esses indivíduos podem viver em paz quando

se vive em uma sociedade estético-naturalista, habitando espaços felizes e vivendo sua individualidade. O multiartista austríaco sustenta na quinta pele – A Terra – que o homem é um hóspede da natureza e que ela deve ser defendida pelo homem. Propõem a revolução verde, que é o curso natural e orgânico da natureza em harmonia com o homem e com o universo.

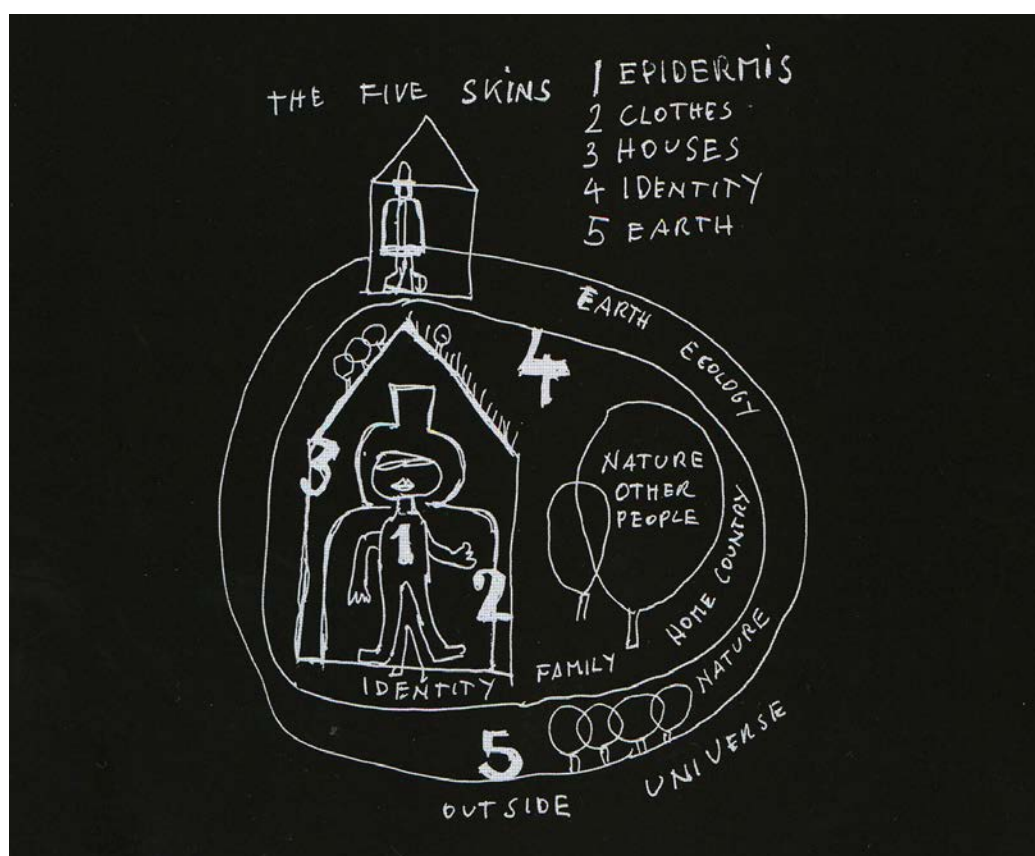


IMAGEM 01: The Five Skins – Autor: Friedensreich Hundertwasser

ATO I – PRIMEIRA PELE : A EPIDERME

CENA 1: A Cor dos Meus Sonhos

Usualmente, a palavra cor tanto se refere a sensação cromática como ao estímulo que a provoca, a luz direta ou do pigmento que é capaz de refleti-la. Os efeitos luminosos capazes de provocar a sensação que chamamos de cor dividem-se em três grupos: as cores-luz, que provêm de uma fonte luminosa direta como a luz do sol, uma lâmpada, uma vela; as cores-pigmentos opacas que são produzidas a partir de matérias químicas que absorvem, refletem e refratam os raios luminosos, e por fim as cores-pigmentos transparentes, que “são as cores de superfície,

produzidas pela propriedade de alguns corpos químicos de filtrar os raios luminosos incidentes, por efeito de absorção, reflexão e transparência” (PEDROSA, 2003, p.30). Considerando que vivemos num mundo em que o poder dos recursos visuais e da imagem é determinante, a cor é um dos elementos fundamentais na vida humana.

Em 1953 o pintor norte americano Robert Rauschenberg expôs na *Stable Gallery*, em Nova York, sua obra intitulada *White Painting*. Feita em 1951, a *White Painting*, em português Tela Branca, é uma obra composta por duas telas brancas dispostas lado a lado com uma medida total de 182,9 cm X 243,8 cm. A pintura segue uma tradição monocromática, que normalmente tem a finalidade de reduzir a obra a sua natureza mais essencial: a tela branca é a natureza em seu estado bruto. É o nada, o vazio e o silêncio. É a cor pigmento de matiz branco que é a ausência de todas as cores, diferente do branco da cor luz que é a soma de todas as cores.

A *White Painting* tem potencialidade de infinitas telas de onde podem surgir todos os volumes e formas. “Dessa maneira, aquilo que emana da superfície de uma obra, como a tela branca, não é apenas o branco devorador de todas as cores, mas é também um espaço devorador de todas as formas e volumes” (CAMARGO, 2008, p.48).

Assim, Rauschenberg passou para o observador a responsabilidade de ver e fazer a arte na tela branca. O que o espectador via na tela era de responsabilidade dele e não mais da pintura. E assim pode-se ver “com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças” (BACHELARD, 2003, p.123). Ao apagar a pintura, ele acabou por torna-la visível, possível e imaginativa. A tela branca permitia aos observadores experimentar entrar em cena com suas sombras interagindo efetivamente com o quadro. Ou seja, ao apresentar uma tela branca ele torna a arte do outro possível, uma arte livre para assumir vida própria.

Contudo, a tela foi feita para representar o vazio pelo qual a arte estava passando naquele período, por isso a escolha da superfície branca, a ausência. A tinta branca, matéria que cobre a superfície da tela é ausência de cor, mas não deixa de ser uma cor. E “a cor por si só exprime alguma coisa, não se pode prescindir disto, é preciso tirar partido; o que produz beleza, beleza verdadeira, também é verdadeiro” (VAN GOGH, 2008, p.160).

A representação do quadro é de um vazio capaz de absorver forças e latências. Esse pigmento branco é carregado de devir, é nada, mas que tem

diversos tons. Percebo no branco a profundidade das tonalidades. E quando se fala em luz, pigmentos e matéria estamos falando de um espaço pronto para ser preenchido. Um espaço vazio, mas rico em potência criativa pela sua natureza aberta a receber cor, formas, texturas e volumes, e com possibilidades infinitas e intensas. Nesse espaço “a imagem já não é descritiva; é resolutamente inspiradora” (BACHELARD, 2003, p.68).

Essa tela é a auto-representação do meu espaço interno, que é o espaço sensorial do primeiro momento, a gênese. É o lugar de intersecções onde algo acontece, o ponto de partida para se gerar significados. Foi quando me percebi tomado pelo matiz branco, como a tela de Rauschenberg, e me senti cheio de possibilidades e potencialidades.

Entendi que as primeiras pinceladas dadas nesse quadro tomado pelo branco deviam ser de arte. Já que “a arte, assim como a vida, é entendida através de experiências, não de explicações” (BOGART, 2011, 74), ou seja, tive que me permitir a desorientação e a incerteza de experimentar na linguagem artística para, assim, me distanciar das repetições contínuas dos meus padrões habituais.

Não é uma tragédia não saber o que está fazendo e não ter todas as respostas. Mas a paixão e o entusiasmo por algo o conduzirão pela incerteza. Se você se sente inseguro não sabe realmente o que está fazendo, tudo bem. Tente apenas trabalhar com interesse na precisão. Seja preciso com aquilo que não sabe (BOGART, 2011, p.63).

Quando ingressei no Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília me sentia como a tela branca de Robert Rauschenberg. Eu me considerava vazio e repleto dos tons de branco das minhas vivências, da minha história de vida. Enxergava-me sem cor.

Apesar de já ter uma graduação em Arquitetura e Urbanismo e tendo estudado, sem concluir, Ciências Sociais e Comunicação Social, erroneamente não enxergava a cor em mim, só ausência.

Já nos primeiros contatos com a linguagem teatral pude ver meus matizes no interior deste branco, e dentre eles havia uma cor forte: a Arquitetura. A arquitetura surgia na minha pele, era algo forte no meu olhar e no meu corpo. Eu era um arquiteto fazendo Artes Cênicas. E foi como ator que eu vi que seria impossível abandonar ou negar as cores da minha história. Buscar e tomar a Arte Cênica para mim não significaria delegar a um segundo plano a história que a precedia, já era um

Arquiteto e não poderia começar nas Artes Cênicas sem considerar isso, teria que entender meus referenciais para continuar a me desenvolver. Mas não deveria pensar a Arquitetura e o Teatro como raízes pivotantes e dicotômicas. Percebi que caminhava para me tornar um Arquiteto-Ator-Cenógrafo. Então, a minha *White Painting* não era tão *white* assim. A “cor Arquitetura” era forte como as cores vivas e fortes dos quadros do escultor e pintor expressionista catalão Joan Miró. E percebi que outros matizes também já existiam na tela, bem como algumas linhas, traços, texturas e formas.

Era costumeiro para Miró começar seus trabalhos sobre telas “sujas”. Ele as deixava ficar ao relento sofrendo as intempéries climáticas, ou onde houvesse circulação de pedestres, no jardim e até mesmo em galinheiros. Miró também costumava reciclar telas e materiais para fazer novos trabalhos.

Vou mostrar-lhe algumas coisas que tenho (...). Veja o que há lá fora só para a gravura. Por exemplo, aquele poleiro. Pedi que me trouxessem cobre grandes preparados com verniz. Vamos coloca-lo no chão do poleiro. As galinhas vão pisar nele, bicar. E é sobre essas chapas que trabalharei. As galinhas terão iniciado a obra... (MIRÓ, 1989, p.143).

Havia cores, formas, linhas, volumes e texturas. E essa minha pluralidade reflete um caráter múltiplo e capaz de construir, reconstruir e destruir aquilo que existe em mim. E é essa pluralidade que faz meu olhar e que apresenta o meu eu ao mundo. É o que me liga ao outro, ao universo e a natureza. Assim, considero que a apresentação em camadas – peles - é o modo mais apropriado para representar essa pluralidade e registrá-la etnograficamente como modo de formação do meu indivíduo e da relação com o outro.



IMAGEM 02: White Painting – Autor: Robert Rauschenberg



IMAGEM 03: L'Or de L'Azur – Autor: Joan Miró

CENA 2: Minha Epiderme

Você desenha caminhos, como sobre o chão. Sim é isso. Levado ao acaso, mas por uma força mais poderosa do que eu, que não posso dominar. Regido, no entanto, pelos limites do quadro: um arrebatamento autônomo e uma conduta rítmica. Exatamente. Por exemplo, este traço que continua até ali: ele começa aqui, e fatalmente sou levado até ali, até o fim, sem o que perderia a intensidade. E ele se equilibra com o outro traço. Assim como as manchas de cor, o azul, o verde, o vermelho e o laranja – gotas que caíram, que deixei e aproveitei -, o amarelo, este mínimo de amarelo no meio da tela, equilibra-as (MIRO, 1989, p.116).

Como o pintor catalão pontua, a tela impõe limites. Há limites num quadro. Quanto faço a comparação do “meu eu” com uma tela, acabo por delimitá-lo a um tecido esticado sobre ripas de madeira. Acabo por delimitar a expansão do “meu eu”. As cores, formas, figuras, linhas, pontos, texturas, volumes estão subordinados aos limites da tela, que não reduz, mas também não expande. Sobra apenas a sobreposição. Mas isso já não basta.

O que busco agora é a ausência de limites, a expansão do quadro. Hoje, prestes a me formar em Artes Cênicas, tenho duas alternativas: a de ir além do quadro ou a de encarar a impotência e assumir os limites dele. A escolha é difícil, mas já foi tomada. Instalei a arte na minha vida, um ato irreversível, como o suicídio. Saltar como o louco do tarô, este foi o preço da experiência de fazer Teatro. Nesse salto, procurei como o artista plástico e arquiteto austríaco Hundertwasser, ter “fé no poder inefável da arte” (RESTANY, 1999, p.15).

“Meu eu” é a minha Epiderme, o primeiro momento, o que é meu desde a gênese, o ponto de partida. Então minha tela é a Epiderme, é ela que mostra toda a minha vida com suas tristezas e alegrias, é onde todas as experiências estão marcadas. É ela que deve ser trabalhada para ser porosa e para ter a capacidade de se expandir. O que Hundertwasser chama de Primeira Pele é o primeiro revestimento do indivíduo.

Então não se tratava de ser uma *White Painting* ou uma das telas de Miró. Consistia em ser eu, e eu já tinha minha Epiderme. E esse primeiro momento não se tratava de Arquitetura ou Artes Cênicas. Esse primeiro momento se tratava do “eu”, do meu amadurecimento, da minha construção de convicções e crenças e de me sentir bem em minha própria pele.

Para vestir com as roupas adequadas aos meus desejos, sonhos e anseios era preciso primeiro ficar nu. Nu eu também estaria potencializado e aberto a novas possibilidades. Deixando a Epiderme exposta, eu poderia escolher como cobri-la. “A primeira pele põe-se nua para melhor reivindicar o seu direito à segunda e à terceira” (RESTANY, 1999, p.26). E eu queria cobri-la de arte.



IMAGEM 04: Retrato Eric Costa – Autora: Sônia Paiva

ATO II – SEGUNDA PELE: O VESTUÁRIO

CENA 1: Vestimenta

Friedensreich Hundertwasser compreendia que a segunda pele do indivíduo era sua roupa. E ela lhe servia de passaporte social e que pode ser sinal de pertencimento a um grupo que consolida sua identidade pela adoção de uma moda. Assegura que o luxo da vestimenta reside no seu conforto. Defendia ainda a total reversibilidade das peças da indumentária, a roupa poderia ser usada de ambos os lados. E pontua que a segunda pele mantém uma relação de identidade direta com a primeira.

Hundertwesser denuncia aos três males da sua segunda pele: a uniformidade, a simetria na confecção, e a tirania da moda. A uniformidade

do anonimato do vestuário traduz no homem a renúncia ao individualismo, ao gosto de usar uma segunda pele criativa, original, diferente dos outros (RESTANY, 1999, p.38).

Escolhi fazer minha indumentária de Teatro. O Teatro é o tecido, a linha, os botões, o zíper. É uma roupa artesanal, colorida de conhecimento e costurada por linhagens, um tecido bem tramado. Uma roupa que se adéqua de acordo com a vivência. Esse tecido, que forma o vestuário, é a combinação de linhas, múltiplas de cores e texturas que não se encontra preso em uma estrutura ou estética. Uma roupa sempre aberta para novas combinações e expansões.

Cabe a mim, usuário, costureiro e designer dessa indumentária, me apropriar dessa roupa, e me sentir confortável ao vesti-la, pois ela tem que me vestir bem e precisa ser bem feita, com um bom caimento no corpo e para o corpo. Essa roupa pode ser feita com diversos tecidos, que não podem ser costurados de formas independentes, como uma cocha de retalhos. E essa roupa não pode ser feita a partir de alguma lei de combinação. Tem que ser livre esteticamente, sem modelo porque ela é única, porque é minha, mas é infinita em sua diversidade.

O teatro que me propus a vestir é diferente a cada dia, é vivo, poroso e mutável. Tem verso e reverso, como as roupas de Hundertwasser, com diversos tipos de tecidos, com diferentes tramas, texturas e cores. E é repleta de acessórios. A segunda pele é meu espaço de experimentação teatral, uma camada que ganhei nos últimos cinco anos, que expandiu meu olhar e transformou meu corpo.



IMAGEM 05: A Descida de Dorotéia – Foto: Roberto de Ávila

CENA 2: Corpo

Durante o curso de Artes Cênicas pude observar a mim e a meus companheiros de curso em nossas relações com nossos corpos. Pude ver como para alguns o espaço corpo é tão difícil de ser trabalhado. Quase sempre a dificuldade não estava vinculada a um preparo físico, mas ao entendimento e percepção do corpo na atuação, na cena ou no exercício, ou ainda, dificuldades para sair do corpo cotidiano.

A dificuldade era de vivenciar, de trabalhar com as sensações e de buscar novos territórios no e do corpo, para assim encontrar um corpo subjétil (FERRACINI, 2007) e extracotidiano (BARBA, 1994). Essa busca deve ser motivada “pela vontade de ser, pelo desejo e pela vontade de transcendência que existe nos teatristas (produtores do acontecimento poético)” (DUBATTI, 2011, p.29). Muitas vezes o estudo e domínio de técnicas teatrais, podem e devem ajudar no trabalho do espaço corporal do ator, porém, nem sempre é de domínio que o corpo precisa, às vezes ele deve estar livre para criar e expandir suas fronteiras.

Expandindo o espaço corpo, o ator permite que outro “eu” surja. Esta dimensão de alteridade é o que possibilita ao ator estar sempre em metamorfose, se criando e recriando. Mas não se deve impor essa abertura do espaço corpo e sim deixá-la aparecer através do próprio corpo, de sua corporeidade. E isso é possível através da experiência constante. Pude vivenciar essa prática nas disciplinas onde a experiência corporal era uma constante. “Esse treinar – quase uma ética – esse pré-pós-expressividade está alicerçada em três pilares básicos que são três multiplicidades complexas e que se comunicam em rizoma: a memória, a vivência, e a experiência” (FERRACINI, 2010, p.129).

Essa qualidade de experiência era compartilhada entre os alunos em constante relação corpórea. Relação que é espacial e se dá entre corpos que afetam e são afetados por sensações geradas nas interações com o outro, entre o sujeito que sente e o ambiente externo que o alimenta de novas sensações. Isso produz dos/nos corpos dos estudantes um mosaico de composições de suas relações de afecção que são renovadas a cada encontro.

Esse ganho de sentidos ou expansão do corpo só é possível no corpo poroso. “É a capacidade de afetar-se, de ser porosa, que faz com que a matriz inicie seu processo de fluxo de diferenciação ativa e passiva coexistente, e não sua ação ativa

consciente no espaço” (FERRACINI, 2010, p.126). A matriz ao mesmo tempo em que é um comando, uma proposta, uma provocação originária, se desdobra, pela experiência geradora do corpo. Ela tem vocação de assumir sentidos variados, em diferentes composições. O que define a potência da matriz é a capacidade dela de ser afetada e redimensionada por novos contextos.

Existe uma relação dialética entre o corpo espaço da experiência que busca estar em um fluxo de projeção da ação para fora e em um ciclo contínuo que também é afetado para dentro. E isso requer que os sentidos estejam sempre em prontidão, latentes. Sentidos esses, que atuam na fricção, na troca entre os indivíduos. E é “no entre” que devemos tentar lançar o corpo, nos paradoxos: do real e do ficcional, do extracotidiano e do cotidiano, do outro e do “eu”, do interno e do externo, do tradicional e do novo, do ver e do ser visto. Toda essa relação na busca contínua por ampliar os limites do corpo e extrapolar para o além-corpo e, assim, expandir-lo num acontecimento único daquele corpo naquele tempo e naquele espaço.



IMAGEM 06: A Descida de Dorotéia – Foto: Roberto de Ávila

CENA 3: Espaço do Teatro

O elemento mais tirânico de nossa arquitetura talvez seja agora o espaço, que foi inventado pelos arquitetos e deificado pelos críticos, preenchendo o vácuo deixado pelo simbolismo fugitivo. Se a articulação tomou o lugar do ornamento na arquitetura do expressionismo abstrato, o espaço substituiu o simbolismo (VENTURI, 2003, p.184).

O espaço existe na relação com indivíduo, sem o indivíduo o lugar não é praticado. A arquitetura só se torna lugar se for vivenciada. Um lugar só ativa sua potencialidade com vivência, com o uso humano. O lugar que foi concebido para o evento teatral é um lugar que já tem a pré-disposição para a vivência teatral, é um lugar que nasce conectado com a potência, basta ativa-la com a vivência.

Uma das valiosas experiências no Curso de Interpretação Teatral na Universidade de Brasília foi a de entrar na sala antes de começar a aula e encontrá-la vazia. Era possível perceber que naquele espaço já havia a energia teatral, que já era um espaço carregado de valor simbólico, potencializado. E enquanto os alunos chegavam à sala e iam ocupando-a com seus corpos e com suas coisas o espaço ia ganhando cores. O mesmo acontece quando entro em um teatro vazio. “O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo” (FABIÃO, 2012, p.323).

Essa potência é dada pelo uso e pelo valor impregnado no ato da concepção arquitetônica. Aquele lugar foi feito para a teatralidade. Enquanto aluno e ator, quando entro em um lugar potencializado, já me sinto em um “pré-estado” de ator, só se precisa ativar o corpo, porque o espaço já está preparado. “Em suma, o teatro como espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial-poética-contemplativa” (DUBATTI, 2011, p.27). Quando o ator entra em seu lugar de trabalho, seja ele um palco ou não, esse espaço encontra-se adormecido, sem cores, é o ator que o desperta com sua ação e na sua interação com os materiais, com o chão, com o outro, com o espaço.

O espaço cênico é um lugar sensorial que privilegia o acontecimento da troca, integração e absorção de sentidos. Contudo, um espaço qualquer pode ganhar a potência poética necessária para o acontecimento artístico teatral. Para isso, o lugar tem que ser vivido e compartilhado entre os envolvidos, atores e público, numa mesma região de afetação, temporal e efêmera como normalmente o teatro se apresenta, como um momento único.

Este lugar qualquer, que é pleno de latência e possibilidades, pode ser ocupado pelo teatro e assim ele deve vir a ganhar a potência psíquica de um lugar onde se compartilha sentidos e que naquele momento é habitado pelo teatro, pela ilusão e pela arte. Eventos teatrais ocasionais em um lugar não teatral deixarão um rastro que poderá vir a potencializar o espaço, tornando-o um lugar de existir teatro, um lugar de vivenciar novas experiências e “o sujeito da experiência é, sobretudo, um espaço onde tem lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2001, p.24).



IMAGEM 07: (Re)Cruzada – Foto: Roberto de Ávila



IMAGEM 08: LTC - Experiência com Sombra na Maquete 01 – Foto: Eric Costa

CENA 4: O Espaço e o Corpo

Nessas condições pensar o espaço é pensar o próprio corpo. O espaço como uma extensão do corpo do ator, do acontecimento, das relações sensoriais, tendo por base a experiência vivencial. Corpos e espaços ligados intimamente na construção de lugares que tenham a corporeidade como sua principal referência. E as interações entre corpo, forma, luz, paisagem, potencializam o espaço tornando-o um espaço poético.

O corpo do ator deve ser capaz de potencializar e ser potencializado pelo espaço expandindo seus limites de modo a deixar porosas suas emoções, intenções, ações e sensações por todo o espaço cênico, alcançando o espectador e demais envolvidos no acontecimento em seus braços, num abraço coletivo.

“No teatro, o corpo do ator e o corpo do espectador participam da mesma região de experiência” (DUBATTI, 2011, p.22). Todos juntos ao tempo e dividem o

mesmo espaço, ou melhor, constituem esse tempo espaço. Não importa o lugar, liberando o corpo para uma fruição poética a experiência se transforma ou proporciona o acontecimento. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2001, p.21).

Ainda em relação ao espaço, um aspecto interessante a ser explorado pelo ator é o chão. A topografia do solo deve ser visitada, investigada, vivenciada pelo ator. Ele precisa experimentá-la, conhecer o elemento que o integra ao espaço, qual é o seu chão, que nem sempre será horizontal, nem sólido ou liso. E é preciso deixar-se contaminar e se transformar corporalmente a partir das relações entre corpo: pé e chão. A partir desse chão, desse lugar que se vivencia, tudo pode ser potencializado para viver a poesia do acontecimento naquele espaço. E para o espectador basta o ator, que deverá ser capaz de tirá-lo do chão a lançá-lo rumo a uma nova experiência.

A relação entre o corpo o espaço tem uma lógica própria a cada encontro. E essa autenticidade do momento único traz em si uma energia intensa que é a própria da arte. Ela arrebatada e, como em uma relação amorosa, não se passa por ela sem marcas, impune.

É interessante pensar o corpo e o espaço como lugares pelos quais os atores podem se mover e crescer. Paradoxalmente, são os limites e as restrições do corpo e do espaço que exigem do ator exatidão e precisão para trabalhar nesses lugares e que dá liberdade ao ator para criar e tornar o corpo e o espaço um continente onde se podem encontrar infinitas possibilidades e testar seus limites, enfrentando-os e transcendendo-os.



IMAGEM 09: Palhaços – Foto: Roberto de Ávila

IMAGEM 10: Todas Temos a Mesma História – Foto: Marco Porto

CENA 5: Vestido mas sempre Nu

E foram essas relações entre o indivíduo e seu corpo e entre o corpo e o espaço que me atraíram para o teatro. O teatro que é lugar de encontro com o outro, com você mesmo e com o espaço. São essas interações que nos transformam na condição de ator e indivíduo. O Teatro é roupa que cobre esse corpo que é espaço e memória e que transforma e é transformado pelas interações. O teatro é a segunda pele, vestimenta porosa do meu eu nu. Pele que me veste, mas não me cobre.

O que pretendo com o teatro é estimular as ambiguidades e me por em desequilíbrio e desorientação. Sem buscar explicações ou verdades, mas sim seguir meus interesses, o que vai me levar a descobertas, que geram outros interesses, e assim, uma constante metamorfose. No teatro encontrei dúvidas e incertezas, e a cooperação de outros indivíduos nessas descobertas num movimento constante e recíproco de estímulo e inspiração.

É o teatro que está me ensinando a trabalhar e conviver com as diferenças, com as variadas linguagens. “O ator torna reais simultaneamente as muitas linguagens do palco, incluindo tempo, espaço, texto, ação, personagem e história” (BOGART, 2011, p.70) e assim percebi que é possível trabalhar as muitas camadas do teatro. E me mostrou as potências e possibilidades do outro. Não há mais o medo do risco, estudar teatro me encheu de vida.

O sentimento de plenitude acentuou minha relação com a arquitetura a ponto de transformá-la em uma camada que envolve as outras duas, minha derme e minha roupa, e procuro os nós destas camadas, os pontos em comum dessas peles, não com o objetivo de integrá-las em uma só. O que busco é somar e ampliar o conhecimento e manter a diferenciação com um olhar múltiplo.



IMAGEM 11 e 12: Experiência com Máscaras – Foto: Laboratório Transdisciplinar de Cenografia



IMAGEM 13 e 14: Experiência com Máscaras – Foto: Laboratório Transdisciplinar de Cenografia

ATO III – TERCEIRA PELE: A CASA

CENA 1: A Minha Casa

“Porque a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo” (BACHELARD, 2003, p.24). Para Hundertwasser, uma casa deve interagir diretamente com a natureza, deve ser orgânica, viva e em estado de mudança contínua. Para mim, esta pele-casa que me reveste só poderia ser a arquitetura. Essa camada tem consequências determinantes, não qualificáveis, sobre minha vida, meu trabalho, para as pessoas com quem trabalho e em meu cotidiano.

Em minhas leituras sobre os textos de Hundertwasser, percebi a paixão e valorização da arquitetura por esse artista. Ele faz críticas vorazes à massificação, padronização, o afastamento e negação e destruição da natureza. Contudo, ele entende que a arquitetura é comprometida com lugar onde os indivíduos vivem e interagem.

Percebo que a medicina, a arquitetura, a arte e a filosofia, são conhecimentos fundamentais para o homem, por serem responsáveis respectivamente: pelo corpo, pelo lugar onde vive (casa e cidade), pelo espírito e pelas ideias do homem. E minha terceira pele é a casa, a arquitetura, lugar que habito, sou um espaço. Uma casa habitada, desenhada e projetada pela arquitetura, e o teatro veio para ajudá-la a crescer e se modificar. E isso conduz as inflexões. Valores que estavam petrificados já atuam em causa, a formalidade e racionalidade absolutos, que na maioria das

vezes eram insensíveis, estéreis, frias e sem emoção já não cabem na minha produção criativa.

E tais mudanças só estão sendo possíveis porque ocorrem diretamente em minha primeira pele, no meu “eu”. Essas três peles: eu próprio (epiderme), minhas roupas (teatro) e minha habitação (arquitetura) são o que eu sou. São camadas que estão em um processo contínuo de crescimento, interação, renovação e mutação. Essas mudanças me aproximam cada vez mais do poético e melhoram minha vista, pois percebi que estava míope.

A minha pele-casa não tem as fachadas cinzentas e estéreis da arquitetura atual, nem me abafa, reprime e sufoca como o urbanismo das grandes cidades. A pele arquitetura está diretamente ligada às duas primeiras e com a natureza para respirar ar puro e permitir a integração das pessoas. E, como defende Hundertwasser, a arquitetura deve se integrar ao verde da natureza, deixá-la livre para crescer onde a neve cai assim, tudo que estava branco no inverno torna-se verde e colorido no verão. É assim que minha pele arquitetura se refaz.

Contudo, para que a epiderme (eu), a roupa (teatro) e a casa (arquitetura) se constituam num olhar único, devo entender o *aprouch* de cada linguagem porque é lá que encontrarei os nós dessa malha, buscando o que é comum a arquitetura e ao teatro. A associação dessas duas linguagens estabelece experiências, mas não fornece respostas. Contudo, é através das experiências que a multiplicidade se desenvolve em minha primeira pele.



IMAGEM 15: Pissing Boy With Sky – Autor: Friedensreich Hundertwasser

CENA 2: Interseções

Um exemplo dos nós mencionados são as etapas de um projeto de arquitetura que podem muito bem ser pensados como um processo teatral. O processo criativo arquitetônico normalmente decorre do desejo de outro indivíduo, que também é o responsável por definir o espaço onde o projeto deverá ser criado. Deve-se partir do espaço disponível e dos anseios do outro para o arquiteto criar um partido baseado em determinantes e condicionantes. Com muita propriedade, o arquiteto e urbanista responsável pelo projeto urbanístico de Brasília, Lúcio Costa, definiu no texto *Sobre Arquitetura*, publicado pelo arquiteto Alberto Xavier:

Arquitetura seria, então, toda e qualquer intervenção no meio ambiente criando novos espaços, quase sempre com determinada função plástica, para atender a necessidades imediatas ou a expectativas programadas, e caracterizada por aquilo que chamamos de partido. Partido seria uma consequência formal derivada de uma série de condicionantes ou de determinantes; seria o resultado físico da intervenção sugerida. Os principais determinantes, ou condicionadores, do partido seriam:

- a. A técnica construtiva, segundo os recursos locais, tanto humanos, como materiais, que inclui aquela intenção plástica, às vezes, subordinada aos estilos arquitetônicos.
- b. O clima.
- c. As condições físicas e topográficas do sítio onde se intervém.
- d. O programa de necessidades, segundo os usos, costumes populares ou conveniências do empregador.
- e. As condições financeiras do empreendedor dentro do quadro econômico da sociedade.
- f. A legislação regulamentadora e/ou as normas sociais e/ou as regras da funcionalidade. (XAVIER, 2007, p.80)

Baseado no partido e nas determinantes listadas inicia-se a pesquisa estética, volumétrica e formal, que já fazem parte do dia a dia do arquiteto independente de potenciais projetos. Com essas informações o trabalho evolui para os desenhos e miniaturas volumétricas, que chamamos de Estudos Preliminares, que é uma definição da intenção formal de configuração e resolução da edificação a ser executada, obtidos pela análise da intervenção pretendida. Depois de aprovado pelo cliente, parte-se para o Anteprojeto de Arquitetura no qual teremos a definição técnica e dimensional da solução adotada, contendo a concepção clara e precisa do sistema proposto, bem como a indicação de todos os componentes, características e materiais a serem utilizados.

O próximo passo é o Projeto Aprovação, que é a representação gráfica do projeto, seguindo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

São os desenhos que serão aprovados no órgão responsável do estado junto com o Projeto de Estrutura onde são calculadas e detalhadas as peças estruturais que irão sustentar a obra, como blocos de fundação, sapatas, pilares, vigas e lajes. E o Projeto de Instalações que são os: Projeto de Esgoto, Projeto Hidráulico, Projeto de Iluminação, Projeto de Águas Pluviais e Projeto de Telefone dentre outros.

Por fim, temos o Projeto Executivo, que consiste em um jogo de plantas em escala ampliada fundamental para a perfeita compreensão do projeto pelo construtor. O jogo de plantas deverá ficar no canteiro de obras. Lá estarão dispostas as medidas de raios, altura de muros, dimensionamento de aberturas, peitoril, janelas, tamanho de portas, bem como cotas de níveis. Esse projeto também objetiva integrar o projeto estrutural e deve ser locado e cotado na mesma planta os pilares, evitando-se, o que é comum, incompatibilidade de plantas arquitetura e engenharia. Muitas vezes se descobre tardiamente que um pilar atravessa uma porta, ou uma viga passa em um local inadequado.

Existe ainda a possibilidade do arquiteto se responsabilizar pela Execução da Obra, assim é feito um cronograma físico-financeiro para que o cliente saiba como sua obra irá se encaminhar e possa ter uma previsão de gastos, evitando surpresas. São realizadas visitas frequentes por profissionais habilitados para que o projeto seja executado de maneira correta e segura para os trabalhadores. Acompanhamento técnico é a visita periódica à obra para sanar as dúvidas do executor, assim como verificar o cumprimento das especificações de projeto, o que facilita a execução da obra e diminui os riscos de erros, tanto de execução quanto de projetos.

Ao escrever essa sequência do trabalho do arquiteto vejo algumas semelhanças com a construção teatral. Este paralelo pode ser feito na concepção da encenação, na construção do personagem, na direção e na produção teatral. A analogia é bem perceptível quando pensamos o teatro de forma não fragmentada, onde o principal é o produto final, a arte que se pretende conceber, e não como trabalhos independentes que depois serão encaixados.

Outro aspecto comum entre Teatro e Arquitetura é que, normalmente, o trabalho do arquiteto é associativo. Comumente o arquiteto atua com engenheiros, paisagistas, designers e artistas plásticos ou um grupo de arquitetos trabalha num mesmo projeto. Também não podemos deixar de frisar o trabalho da arquitetura contemporânea em conjunto com a permacultura, biologia, computação e tecnologia.

“Ou seja, a arquitetura, que depende da associação para sua percepção, depende da associação para sua criação” (VENTURI, 2003, p.166).

O arquiteto norte americano Robert Venturi em seu livro *Aprendendo com Las Vegas* afirma que “as definições da arquitetura como espaço e forma a serviço do programa e da estrutura não eram suficientes. A sobreposição de disciplinas pode ter diluído a arquitetura, mas enriqueceu o significado” (VENTURI, 2003, p.30). Compreendo que essa sobreposição de disciplinas não se restringiu apenas a arquitetura, penso que o teatro passa pelo mesmo processo de enriquecimento na diversidade e no compartilhamento.



IMAGEM 16: Tela para Sombras – Foto: Sônia Paiva

IMAGEM 17: Abrigo – Maquete: Eric da Costa

CENA 3: Arquiteto-Ator-Cenografo

Clareza e Harmonia são princípios básicos que busco quando trabalho em mais de uma linguagem para, através das qualidades delas, alcançar o objetivo proposto pelo projeto. Por meio do estudo estético, técnico e empírico e da experiência constante pretendo conseguir encontrar o equilíbrio dessa trama de linguagens e as ligações necessárias entre as minhas peles (epiderme, vestuário e casa), entre as minhas camadas.

Ao longo desses quatro anos estudando teatro, observei que uma das diferenças dessa arte para a arquitetura é o fato de o arquiteto ser educado no Espaço, enquanto o ator e o cenógrafo são educados para o Espaço. O primeiro vê o Espaço de fora, e o outro de dentro, inserido nele. Deveria me apropriar de ambos os lugares e me colocar como um arquiteto-ator-cenógrafo, continuar experimentando e me alimentando de conhecimento para me apropriar cada vez

mais desses lugares sem dualidade ou dicotomia, pois todo novo conhecimento adquirido amplia a capacidade perceptiva do indivíduo.

Quando se pretende tomar para si mais de uma linguagem o melhor lugar para ficar é no entre. É de lá que o meu olhar vai enxergar todas as linguagens. Mesmo as peculiaridades estarão perceptíveis e meu olhar vai ser ampliado pela associação dos conhecimentos. É importante lembrar sempre que, mesmo tendo um conhecimento que veio primeiro, do qual estou mais apropriado, este, que é a arquitetura, não deve ser pensado como um tronco ou uma estrutura da onde os demais conhecimentos vão se apoiar.

Devo me qualificar e potencializar de modo a aprimorar o olhar e assim encontrar o lugar da interseção, que varia de acordo com o objeto de trabalho, estudo ou análise. Ou seja, este lugar não é fixo, ele depende da obra. É um caminho, e “que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada” (BACHELARD, 2003, p.31).

Compreendo que comecei a mexer com as cores e isso, de alguma forma, desencadeou um processo de pensamento sensível, que é específico da experiência no trato com a arte. Comecei um caminho, “e que lindo objeto dinâmico é o caminho” (BACHELARD, 2003, p.30), um caminho feito de experiência e observações.



IMAGEM 18: Experiência Luz, Sombra, Vídeo e Espaço – Autor: José Furquim

ATO IV – QUARTA PELE: A IDENTIDADE

CENA 1: Quadrienal de Praga

Desde 1967 a cada quatro anos, Praga, capital da República Tcheca, realiza um dos principais eventos teatrais do mundo: a Quadrienal de Praga. A Quadrienal reúne exposições, bem como *performances*, *workshops*, palestras, discussões e apresentações – trabalhos contemporâneos em uma variedade de disciplinas de design de *performance* que incluem figurino, cenário, luz, iluminação e arquitetura teatral.

Para ter o privilégio de ter um trabalho exposto na Mostra das Escolas da Quadrienal de Praga é necessário participar da seletiva brasileira. Para a 12ª Quadrienal, ocorrida em 2011, a seletiva, como nas demais ocasiões, foi na cidade de São Paulo em novembro de 2010. A multiartista e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília Sônia Paiva foi a responsável pela coordenação dos participantes em Brasília, e montou cinco grupos de alunos que fizeram sete trabalhos. Como havia a seletiva para cenário e figurino, dois dos grupos optaram por participar nas duas categorias.

Eram grupos multidisciplinares, com alunos de diferentes saberes que trabalhavam orientados por ela no intuito de experimentar a diversidade técnica, teórica e estética na elaboração de um projeto teatral. Eram alunos de Audiovisual, Comunicação Social, Desenho Industrial, Artes Cênicas, Artes Plásticas e Arquitetura trabalhando com temas tipicamente brasileiros como a poeta Cora Coralina com seus versos simples, delicados e encantadores ou o conto *A Terceira Margem do Rio*, do escritor Guimarães Rosa, ou ainda a ironia e o sarcasmo do texto *Família à moda da casa*, adaptado da peça de Flávio Márcio.

Fui convidado para integrar um dos grupos pela aluna de Artes Cênicas Marcela Siqueira, responsável pelas atividades, depois que um dos integrantes do grupo abandonou o projeto e porque o aluno do curso de arquitetura integrante do grupo estava em viagem ao exterior. O convite foi feito por uma necessidade de suprir as lacunas deixadas pelos dois abandonos. Essa foi a primeira vez que meu conhecimento como arquiteto teve alguma relevância e fez o diferencial dentro do universo teatral. Faltando um mês e meio para o fim do prazo de entrega das

pranchas o projeto não estava consistente, e muitas decisões ainda precisavam ser tomadas.

Trabalhamos com desenhos, maquetes físicas e digitais. Além da Marcela Siqueira, o grupo era composto por: Pedro Antônio Vianna Batista, aluno de Artes Plásticas, Pedro Henrique de M. Santos, aluno de Arquitetura e eu, aluno de Artes Cênicas e arquiteto já formado. Apresentamos dois projetos: Figurino e Cenário, ambos com o título *Simplicidade: O Imaginário de Um Grande Coração Vermelho*.

Foi minha primeira experiência transdisciplinar e “a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova” (BONDIA, 2002, p.25). Funcionou porque tínhamos a educadora Sônia Paiva coordenando, orientando e liderando os grupos com criatividade excepcional. Para mim também foi fundamental a possibilidade de uso do material da biblioteca pessoal e do ateliê da professora, que abriu sua casa, o Parque de Produções, para a realização dos trabalhos. O livre acesso aos livros, vídeos, gravações, ferramentas e materiais artísticos foi a base de pesquisa dos projetos da Quadrienal e desta monografia.

Definimos como seria o espetáculo: sua cenografia, personagens, luz e figurinos. A encenação foi um resgate do imaginário da escritora goiana Cora Coralina. Recuperou-se, sobretudo, a simplicidade de sua vida: sua poesia e seu cotidiano na Cidade de Goiás Velho. A intenção era trazer a imaginação e evocar a poética da escritora. O espaço para isso seria um edifício da Universidade de Brasília. A leveza, singeleza e o lirismo serviram de inspiração não só para delinear o conceito estético e formal do figurino rico em cores, signos e texturas, como também do cenário, composto de elementos lúdicos e simbólicos.

Aprovados na seletiva de São Paulo com outros cinco trabalhos dos grupos orientados pela professora Sônia Paiva, obtivemos sucesso e nosso trabalho foi exposto nas seções competitivas da Quadrienal. Fomos para a República Tcheca e é inegável que participar da Quadrienal de Praga foi uma oportunidade de crescimento intelectual e cultural para todos que acreditaram naquela jornada. “É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (BONDIA, 2002, p.25-26). Foi muito edificante e enriquecedor participar de um grupo transdisciplinar, ter o projeto selecionado e ser orientado pela professora Sônia Paiva.

Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (BONDIA, 2002, p.25).

Os conhecimentos arquitetônicos somados ao teatral foram reveladores naquele momento. A experiência de fazer as maquetes físicas para a Quadrienal evidenciou a importância desse objeto para o processo criativo. A maquete mostrava o universo imagético do grupo. A maquete era a melhor forma de representação, pois primeiro fazia o desenho chapado em 2D, que nem sempre permitia uma visão completa do pretendido, e depois a maquete em 3D. Isso porque a maquete é uma miniatura provida de significado espacial, do valor do espaço, é a representação prévia do projeto.

O projeto de Praga foi um desafio que instigou a todos e ainda me alimenta positivamente em meus projetos de pesquisa artística, seja na obediência ao edital, na forma de apresentar o projeto, na pesquisa e processo criativo ou na multidisciplinaridade. Para mim ficou claro que preciso do outro no meu processo criativo: de outros olhares, de outros conhecimentos, de outras técnicas, do diferente. Com a Quadrienal aprendi que as fronteiras já não existem, sejam elas geográficas, lingüísticas, estéticas, culturais, acadêmicas ou de linguagens. Percebi que nossa identidade é o que nos diz de onde somos, quem somos e que a diferença é fundamental e deve ser alimentada.

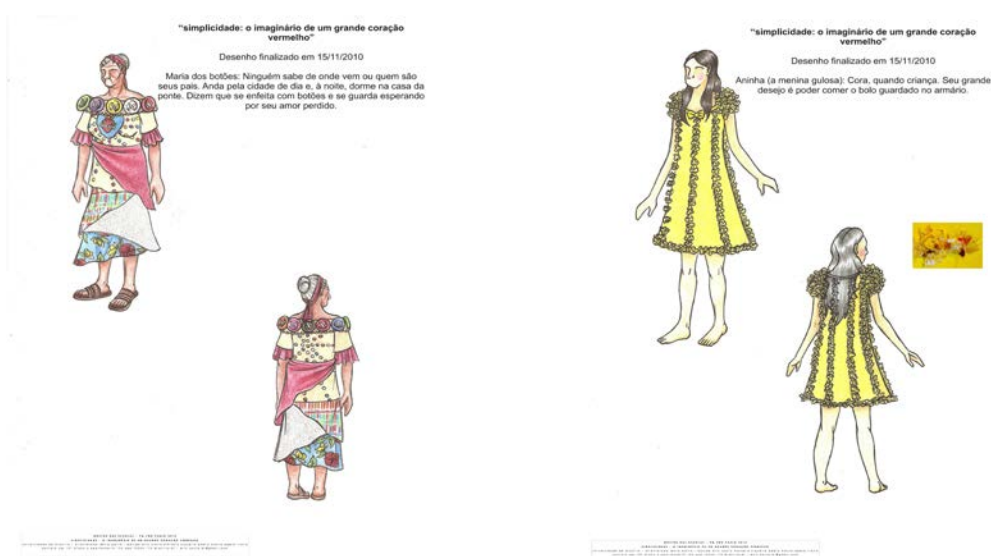


IMAGEM 19: Maria dos Botões – Desenho: Pedro Viana

IMAGEM 20: Aninha – Desenho: Pedro Viana



IMAGEM 21: Maquete Física Cenário – Maquete: Eric Costa, Marcela Siqueira, Pedro Moura

IMAGEM 22: Maquete Física Cenário – Maquete: Eric Costa

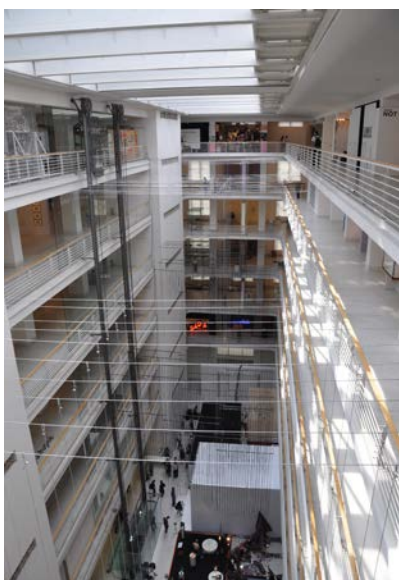


IMAGEM 23: Local de Exposição Quadriennial de Praga - Cenário e Figurino – Foto: Eric Costa

IMAGEM 24: Stand do Brasil na Mostra das Escolas da Quadriennial de Praga – Foto: Júlia Gonzales

CENA 2: Laboratório Transdisciplinar de Cenografia

Depois do projeto da Quadriennial de Praga encontrei um novo espaço para a experimentação quando passei a integrar o Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília, ligado ao Departamento de Artes Cênicas e coordenado pela professora Sônia Paiva, que dentre muitos ensinamentos me permitiu a experimentação e me mostrou que o mais importante é ter paixão pela arte e pela vida.

A ideia do Laboratório é fomentar o trabalho artístico e transdisciplinar por meio da experiência e do estudo das linguagens artísticas, técnicas e culturais

buscando associar o empírico e prático, a tecnologia e o vernacular, o artístico e o científico. O Laboratório é um abrigo para seus membros e “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 2003, p.25). Esse abrigo funciona temporariamente no Parque de Produções, ateliê e residência da professora.

Hoje os integrantes fixos são: Ana Patrícia Oliveira Meschick – designer, atriz e desenhista industrial; Caio Sato – aluno de artes plásticas, Elise Hirako Dias – atriz, Flávio Café de Miranda - dançarino e ator; Júlia Gonzales Martins – artista plástica, cenógrafa, figurinista e educadora; Leno Veras de Carvalho – audiovisual e professor da Universidade de Brasília; Marcela Siqueira – atriz e educadora; Marco Campos Ferreira Porto – artista plástico e arquiteto; Paulo Augusto Viscardi Pellegrini – ator, cenógrafo, figurinista e educador; Raquel Moraes Rosildete de Oliveira – arquiteta e iluminadora; e Sônia Maria Caldeira Paiva. Além de diversos colaboradores que atuam na área de: biologia, iluminação, programação, computação e restauração.

O Laboratório é um lugar de troca, onde o sujeito da experiência é poroso e exposto, onde a diferença é valorizada, já que é ela que enriquece o grupo. É a diferença que o torna múltiplo, a multiplicidade de olhares, desejos, técnicas e saberes. É um espaço que procura somar linguagens para ampliar o conhecimento e nos manter em constante mutação, que procura ser cor-luz branca onde estão contidas todas as cores. E essas cores se interpenetram no caminho de uma para a outra, formando misturas que mudam de acordo com o objeto que se pretende produzir. Tudo forma uma unidade onde não há domínios distintos uns dos outros, tudo se encadeia.

Caminhamos pelo labirinto do: teatro de sombras, *patchwork*, porcelana, *furoshiki*, animação em vídeo, *storyboard*, culinária, iluminação, luz, gravura, maquete, desenho, cor, música. Técnicas conectadas e sempre acompanhadas de boas leituras, bons filmes e boa música, além de chocolate e litros de café, com simplicidade e sem buscar ser original. O novo e original não estão no produto, nas experiências ou pesquisa, mas nas relações entre os indivíduos e entre as linguagens.

Conseguimos isso porque estamos conectados por empatia e por desejos, e porque nosso foco é o próprio Laboratório. Experimentamos para fazer algo próprio

do grupo, e este “algo” é aquilo que nos interessa em um dado momento. Para que ele se realize o grupo busca desenvolver uma metodologia e experiências empíricas para vivenciar momentos que contribuam no resultado. Tudo acaba sendo concebido no coletivo, onde tudo e todos estão conectados por um objetivo comum: o “algo”, produto cultural, que pode ser um espetáculo, uma caneca, uma gravura, uma animação, uma monografia ou o cafezinho. O laboratório é movido à paixão, respeito, risos e, claro, cafezinhos.



IMAGEM 25: Laboratório Transdisciplinar de Cenografia – Foto: José Furquim

CENA 3: Experimentando Franca Rame e Dario Fo

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDIA, 2002, p.24).

Dois dos trabalhos do Laboratório Transdisciplinar de Cenografia foram croquis de espetáculos: *Alice e as Quatro Quedas*, baseado no texto *Alice no País das Desventuras*, e *Todas Temos a Mesma História*, ambos os textos de autoria da dupla de multiartistas italianos Franca Rame e Dario Fo. São monólogos curtos, extraídos de uma compilação de cinco pequenos monólogos sobre o universo feminino chamado: “*Tutta Casa, Letto e Chiesa*”. O livro trata do universo feminino de modo controverso e provocativo, característica marcante dos autores.

A obra de Franca Rame e Dario Fo transita entre a pintura, literatura, teatro e a dramaturgia com a *commédia dell'art* como base de suas produções. O essencial em Dario Fo e de Franca Rame é a comédia provocativa e politizada.

Alice no País das Desventuras é uma releitura do livro *Alice no País das Maravilhas*, do escritor inglês Lewis Carrol e mostra toda a pressão por que passam as mulheres nas relações com a família e com os homens e na sociedade de consumo e culto à beleza. *Todas Temos a Mesma História* mantém a mesma temática e usa a relação entre mãe, filha e uma boneca para discorrer sobre o assunto.

Os textos foram apresentados pela professora Sônia Paiva em um dos nossos encontros e logo nos veio a ideia de montá-los. São obras teatrais contemporâneas, atemporais e que se enquadram em diversas realidades e momentos do mundo como conhecemos. Textos que traduzem as dificuldades vividas pelas mulheres, repletos de ironias e de poesia.

A oportunidade de montá-los veio com a disciplina Direção, que é matéria curricular obrigatória do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A disciplina era ministrada pela professora Simone Reis, que prontamente aceitou a proposta de compartilhar a montagem com o Laboratório Transdisciplinar de Cenografia. A primeira experiência foi com *As Quatro Quedas de Alice*, com direção de Sônia Paiva e minha. No semestre seguinte concebemos *Todas Temos a Mesma História*, dirigida por Sônia Paiva e Flávio Café, integrante do Laboratório.

Em conformidade com a proposta do Laboratório, os dois projetos foram colaborativos em todo o processo de criação e concepção. Os diretores deveriam monitorar o projeto a fim de manter sua unidade. Decidimos também que as pessoas envolvidas seriam os membros do Laboratório, ou seja, as interpretações não seriam feitas necessariamente por atores.

A experiência com a direção foi fascinante. O texto foi todo montado como um *storyboard* de cinema, ou seja, ação, imagem e texto postos em ordem cronológica de evento, a cada cena. Isso foi possível porque já tínhamos experimentado e registrado coletivamente muitos elementos dentro da proposta estética e da linguagem escolhida para o espetáculo. Percebi que não importa a forma e a linguagem utilizada, o importante é o modo como utilizamos e o significado adquirido.

Em nossos primeiros encontros para a montagem de *Alice e as Quatro Quedas* decidimos manter a estética e a linguagem do espetáculo no universo de nossas experiências, ou seja: vídeo, animação, sombras, máscaras, luz, *pop up*, *commédia dell'art*, *viewpoint* e labirinto. “A mistura de estilos significa uma mistura de meios” (VENTURI, 2003, p.30).

Foi interessante observar e acompanhar os indivíduos se multiplicarem em fazeres. Fizemos tudo. Concebemos e construímos: figurino, vídeo, iluminação e cenário, além da adaptação do texto. E tive a noção de que o diretor é o regente e gestor de um espetáculo. Logo, cabia a Sônia Paiva e a mim essa função, tivemos que manter o foco das pessoas no espetáculo e a unidade teatral. Tivemos que costurar o *patchwork* com exatidão e leveza.

Foi muito satisfatório conseguir colocar todos os integrantes do Laboratório em cena atuando na sombra e fora dela, manuseando animações e iluminando. É prazeroso compartilhar experiências com indivíduos tão capacitados, abertos e independentes. Tudo com simplicidade e sem pretensão, sempre sob os olhares, orientação e coordenação da professora Sônia Paiva.

A experiência de ser dirigido em *Todas Temos a Mesma História*, foi muito semelhante a de dirigir. Nisso poderia haver uma contradição, mas isso não acontece quando as relações são realmente colaborativas, ou melhor, os indivíduos seguem juntos pelo mesmo labirinto: por vezes alguém se perde, mas é rapidamente encontrado porque nossa relação se tornou o próprio fio de Ariadne. A diferença entre dirigir e ser dirigido é a responsabilidade em guiar o grupo pelo labirinto.

Nosso foco, naquele momento, era o espetáculo, o acontecimento e nosso relacionamento durante o processo. Trabalhamos para realizar o imaginado, o sonhado, o desenhado, o escrito e o representado. O acontecimento e o processo para esse “vir a ser” foram comuns a todos, mas a experiência foi diferente para cada indivíduo, singular, de acordo com o olhar, o desejo, o momento e a

porosidade de cada um. E a importância de se realizar e experimentar aquilo que é sonhado, é que novos caminhos se abrem para se continuar a utopia.

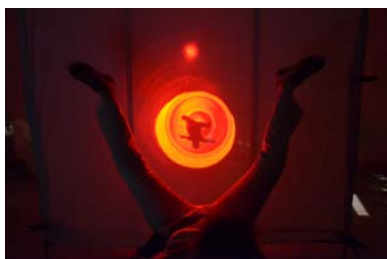


IMAGEM 26: Maquete Física – Maquete e Foto: Eric Costa

IMAGEM 27: Ensaio Todas Temos a Mesma História – Foto: José Furquim

IMAGEM 28: Ensaio Alice e as Quatro Quedas – Foto: José Furquim

CENA 4: Tito Andrônico

“É preciso sempre deixar aberto um devaneio de outro lugar” (BACHELARD, 2003, p.75). Foi com esse pensamento que comecei uma nova caminhada: a disciplina Diplomação I e II, ministrada pela professora Felícia Johansson, e obrigatória do currículo do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Essa experiência, como o Laboratório Transdisciplinar, também era sonhada e ampliada a cada aula. Todos com o objetivo de montar o espetáculo Tito Andrônico, de William Shakespeare.

O processo deixou claro que quanto mais simples o projeto, mais se fomenta a imaginação e os sonhos. E foi onde percebi que “sou o espaço onde estou” (BACHELARD, 2003, p.146). Contudo, mesmo participando das aulas-ensaios, demorou para eu me sentir parte daquele espaço. Muito dessa ausência de vínculo foi por não ter pessoas próximas naquele grupo. Das dezoito pessoas que inicialmente faziam parte da disciplina, apenas três já tinham feito matérias do curso de Artes Cênicas comigo. Não tinha nenhum amigo ali, tinha conhecidos. Outra

difficuldade era a admiração e respeito que tenho pelo trabalho de atuação de quase todos os alunos daquela disciplina. Achava-os bons demais para mim, achava meu trabalho de atuação bem aquém da maioria da turma.

O modo como a turma trabalhava diariamente também era um incômodo; muita conversa durante os ensaios, dispersão e faltas. Por que acredito que “a qualidade de atenção que se oferece no ensaio é a chave para um processo fecundo” (BOGART, 2011, p.79). E ao longo do primeiro semestre da disciplina, que se divide em dois semestres, o meu maior desafio foi o desânimo. Isso somado aos projetos de arquitetura, que infelizmente tive que continuar fazendo durante minha Diplomação. Tais dificuldades transformaram-se em barreiras que dificultaram o meu desempenho nos ensaios e nas apresentações.

A missão ficou mais difícil quando a turma optou por não fixar personagens, ou seja, todos fariam mais de um personagem e os personagens seriam interpretados por mais de um ator. “Decidir é uma ato de violência, porém a decisão e a crueldade fazem parte do processo colaborativo que o teatro propõe. Decisões dão origem a limitações, que por sua vez, pedem o uso criativo da imaginação” (BOGART, 2011, p.64).

Fiquei responsável pelos personagens: Tito Andrônico, o vitorioso general romano, Aarão, o mouro maquiavélico e perverso e Saturnino, o imperador cego pelo poder e pela inveja. Como criar três personagens tão diferentes entre si e ainda manter minha mente clara e focada nos dois projetos arquitetônicos e no espetáculo *Todas Temos a Mesma História*, que estava na fase final?

A resposta estava no outro: na diretora, professora Felícia Johansson, e nos atores com quem dividia cenas. Ouvia, via, me inspirava e recebia tudo que falavam. Busquei nas minhas memórias e no próprio personagem todas as informações que poderiam fornecer para construí-los, afinal, eles já eram, antes de serem apropriados por mim. Estudei os personagens e os outros atores e suas cenas, e optei pela singularidade dentro do espetáculo, ou seja, por um formato e uma linguagem de cena diferente das demais, o que já era uma opção de construção de cenas da direção. As três cenas que fiz tinham linguagens próprias e tentei dar aos personagens caracterizações particulares.

No final, acho que o espetáculo ficou muito bom. Minha construção de cada um dos personagens poderia ter ficado bem melhor, e poderia ter me dedicado bem mais ao cenário, a luz e ao figurino. Fui omissa com a cenografia. E não me coloquei

perante o grupo e a diretora da disciplina. Em parte porque achava que o momento era bem mais deles do que meu. Tenho consciência de que meus trinta e oito anos de idade, bem acima da média de vinte dois anos do resto da turma, pesaram na minha postura, mas também sei que não deveria ter deixado isso acontecer.

Tito Andrônico foi a minha primeira experiência efetiva como ator, antes somente tinha participado de exercícios cênicos apresentados dentro do próprio Departamento de Artes Cênicas para um público formado basicamente por alunos do departamento. Foi importante porque confirmou minha escolha por fazer Teatro e ser ator. Foi um espetáculo feito de violência, desconforto e risos e é assim que acredito que a arte deva ser feita. Tito Andrônico foi um salto no desconhecido.

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar um enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo – um colaborador-chave. Se seu trabalho não o deixa suficientemente desconfortável, é muito provável que ninguém venha a ser tocado por ele (BOGART, 2011, p.115).



IMAGEM 29: Tito Andrônico – Foto: Mariana Krischiner

CENA 5: Identidade

As pesquisas e experiências pelas quais passei desde que comecei a estudar teatro colocaram-me a procura da harmonia entre as linguagens das quais venho me apropriando e assim encontrar o meu lugar e o meu olhar. E, nessa busca, percebi: a pele, o que eu sou; a vestimenta, o teatro; a casa, a arquitetura. Ficou claro que ao percorrer esse caminho estava sendo construída uma identidade artística e coletiva. Caminhos de sensibilidade nos quais busquei, por meio do olhar e do corpo, novos conhecimento e experiências. Afinal, não se pode perder a oportunidade da experiência e do saber.

Essa identidade estava ligada aos lugares onde produzi e produzo. O caminho que tracei a partir da minha entrada no curso de teatro foi: o Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília – LATA coordenado pela professora Kaise Helena Ribeiro; o Coletivo Ala-Ôca, também vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da mesma Universidade e ao grupo de pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq), coordenado pelo professor César Lignelli; por duas vezes fui pesquisador do Programa de Iniciação Científica (CNPq) - uma sob a orientação da professora Alice Maria Araújo Ferreira, ligado ao Departamento de Letras Tradução e outro orientado pela professora Alice Stefania, ligado ao departamento de Artes Cênicas e ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo (CNPq), ambos os Departamentos da Universidade de Brasília; e o projeto de conclusão de curso sob a orientação e direção da professora Felicia Johansson.

A principal experiência: o Laboratório Transdisciplinar de Cenografia da Universidade de Brasília. Considero-a principal porque foi a que mais me influenciou, e ainda é o lugar onde me abrigo para criar. Também pela singularidade da transdisciplinaridade, pela porosidade e expansão em várias áreas do conhecimento. É um Laboratório pensado sem uma estética definida, sem um padrão, modelo a ser seguido ou estrutura; o que acaba por ampliar as possibilidades criativas de seus participantes.

A arte, o estudo e as experiências estão no centro do pensamento do Laboratório, portanto estão presentes em todos os momentos da criação. É nesse espaço que seus habitantes são convidados para a imaginação e para ações que possibilitem uma concretização do imaginado. É um espaço para nossas ações imaginárias, que nos alimenta e que se modifica com as nossas intervenções.

Mesmo respeitando e valorizando as individualidades é um espaço onde o coletivo e múltiplo se sobressai ao eu.

Não chegar ao ponto em que não se diz mais eu, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados (DELEUZA e GUATTARI, 1995, p.10).

É importante lembrar que sem as fronteiras estéticas e de linguagens, o espaço dessas experiências por muitas vezes encontra nas versatilidades individuais a sua essência. São os espaços que nos modelam enquanto indivíduos e artistas. Esses espaços não permitem a indiferença, porque são vivos, pulsantes, em movimento. Na minha experiência são lugares de intimidade, comicidade e devaneio e nossa identidade enfatiza as características desses espaços e dos aspectos individuais de quem pertence a eles. “No mundo fora da casa, a neve apaga os passos, embaralha os caminhos, abafa os ruídos, mascara as cores” (BACHELARD, 2003, p.57). Por isso é tão importante nossa identidade, pois é ela que nos torna indivíduos presentes em relação a sociedade, ao mundo e ao universo. A identidade ressalta nossas cores e abre caminhos.

Hoje essa identidade serve de pré-condição para o desenvolvimento da arquitetura, da atuação e da cenografia que procuro desenvolver, e serve também para preservar a individualidade e as experiências. É a identidade que me torna pertencente a um grupo e que faz as minhas cores ficarem mais fortes. É através das três primeiras peles que me mostro para o mundo, mas é a identidade que organiza as peles, é ela que dá unidade, é ela que articula as linguagens. E foi no Laboratório Transdisciplinar de Cenografia que tive experiências múltiplas. Hoje o que devo é “pintar assim, ou seja, de forma a que a obra seque bem” (VAN GOGH, 2008, p. 162).



IMAGEM 30: Gestação - Experiência Luz, Vídeo, Sombra, Espaço, Ator – Foto: José Furquim

ATO V – QUINTA PELE: A TERRA, A NATUREZA, O UNIVERSO

CENA 1: O Olhar Múltiplo

Todo esse processo evolutivo e pessoal de coleta, leitura, experimentação, troca e produção de elementos necessários para colorir o próprio corpo, fazer a própria roupa e habitar a casa culmina na expansão para o social. Nessa ebulição estética e de linguagens, me dei conta de que a percepção espacial e um olhar educado fazem toda diferença, é como abrir as escotilhas do mundo interior para o mundo exterior e para o outro.

Cada indivíduo habita essa multiplicidade de elementos autônomos coexistentes e deve aprimorar seu olhar para ter uma visão global que privilegie o macro, mas também deve analisar o menor e mais simples de sua diversidade. Arriscar-se nas cores, traços e texturas é possível pelo despertar interior e desenvolvimento da sensibilidade e do conhecimento, sem medo de percorrer novos caminhos.

Busco a capacidade de transformar o ato de olhar em conhecimento e sensibilidade. Um olhar sem distinção entre técnico, empírico, científico e artístico. Vale lembrar que em cada nova experiência minha percepção se amplia, bem como a capacidade e possibilidade de um novo caminho surgir, novos mundos para conhecer. Assim, quanto mais se expande o conhecimento, mais se expande a visão: quanto mais visão, mais conhecimento e assim progressivamente.

Não pretendo pensar a visualidade apenas como um dos atributos de percepção, ela é mais que isso. Quando alimentada por conhecimento, experiência e sensibilidade um processo de crescimento pessoal e social é desencadeado. E é o olhar que proporciona ao indivíduo saber onde está, saber o seu lugar, é ele que possibilita entender que a vida está sempre em mutação.

O contínuo exercício da visão, visando o aperfeiçoamento, termina por apurar a sensibilidade do indivíduo e o modo como ele vê o espaço, o indivíduo, o indivíduo no espaço e o espaço do indivíduo.

O que pretendo é atingir uma condição de pensar o indivíduo e o espaço de forma que me permita visualizá-los de modo integrado.

Diante da infinita gama de linguagens artísticas, um olhar experiente é capaz de ver possibilidades, componentes, potencialidades, composições, texturas,

disposições, luminosidades, cores de espaços e pessoas. A capacidade de ver e de se perceber o espaço é o ato principal do arquiteto-ator-cenógrafo. Pude aprender isso no convívio com alguns de meus professores no curso de Artes Cênicas e Arquitetura, pessoas que me marcaram minha pele, me mostraram as cores e me ensinaram a ver e a sonhar. Foi o sonho de me reformar que me trouxe às Artes Cênicas. Hoje outros sonhos me impulsionam a participar das construções artísticas que possam me afinar.



IMAGEM 31: Pequeno Eric,o “Quinho” – Foto: Emília Maria da Costa

REFÊNCIAS

REFÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *in* Revista Brasileira de Educação, Jan/ Fev/ Mar/ Abr, ano 2002, n. 19. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME.
- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor – Sete Ensaios sobre Arte e Teatro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- CAMARGO, Carlos Avelino de Arruda. *Do Lugar de Onde se Vê*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platós – Capitalismo e Esquizofrenia Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DUBATTI, Jorge. *Teatro, Convívio e Tecnologia*. In CARREIRA, André Luiz A. N.; BIÃO, Armindo Jorge de C.; NETO, Walter L.T.. *Da Cena Contemporânea*. Brasília: ABRACE, CNPq e CAPES, 2011.
- FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico* in Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - N. 03 - pág. 321-326/ Set-Dez 2010.
- FERRACINI, Renato. *O Corpo-subjétil e as Micropercepções – Um Espaço-tempo Elementar*. In MEDEIRO, M.B.; MONTEIRO, M; MATSUMOTO, R.K. (org.). *Tempo e Performante*. Brasília: UnB e CAREI, 2007.
- FERRACINI, Renato. *Experimentar o Território Micro*. In NAVAS, C; ISAACSON, M.; FERNANDES, Sílvia (org). *Ensaio em Cena*. Salvador: ABRACE e CNPq, 2010.
- GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. *Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmo*. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (orgs.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- MIRÓ, Joan. *A Cor dos Meus Sonhos: Entrevistas com Georges Raillard*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2003.

RESTANY, Pierre. *O Poder da Arte Hundertwasser – O Pintor-rei das Cinco Peles*. Koln: Taschen, 1999.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto. *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*. São Paulo: UNIRITTER, 2007.

BIBLIOGRAFIA

BOGART, Anne. *The Viewpoints Book - A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group: New York, 2010.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel. Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Dulcina Editora, 2009.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta – Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

COMPARATO, Doc. *Roteiro – Arte e Técnica de Escrever para Cinema e Televisão*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica LTDA, 1983.

COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2004.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético – Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Via Littera, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Introdução as Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.