



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE TEATRO – LICENCIATURA

KAYE DJAMILIÁ FRANCELINO

**ÁBYSSOS: ATRAÇÕES ENTRE CORPO, IMAGEM E MAGIA PARA UM TEATRO
DE HORROR**

FORTALEZA

2021

KAYE DJAMILIÁ FRANCELINO

ÁBYSSOS: ATRAÇÕES ENTRE CORPO, IMAGEM E MAGIA PARA UM TEATRO DE
HORROR

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Teatro Licenciatura do Instituto de
Cultura e Arte da Universidade Federal do
Ceará, como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Prof. Dra. Tharyn Stazak de
Freitas.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F884Á Francelino, Kaye Djamilá.
Ábysos: atrações entre corpo, imagem e magia para um teatro de horror / Kaye Djamilá Francelino. –
2021.
54 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e
Arte, Curso de Teatro, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Tharyn Stazak de Freitas.

1. Teatro de horror. 2. Encenação/direção. 3. Processos de criação. I. Título.

CDD 792

KAYE DJAMILIÁ FRANCELINO

ÁBYSSOS: ATRAÇÕES ENTRE CORPO, IMAGEM E MAGIA PARA UM TEATRO DE
HORROR

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Curso de Teatro Licenciatura do Instituto
de Cultura e Arte da Universidade Federal do
Ceará, como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciatura em Teatro.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tharyn Stazak de Freitas (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Maria Vitória Alves de Freitas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francis Wilker de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Às mulheres da minha família que me
presentearam com sua força e potência
mágica.

A meu pai, à minha irmã e aos meus amigos,
que tanto me apoiam e torcem por mim.

Às forças misteriosas que me colocaram nesse
caminho.

AGRADECIMENTOS

À Tharyn Stazak, pela orientação tão atenta e carinhosa, por ter me guiado e me ajudado a enxergar nuances despercebidas da minha pesquisa. Por todas as trocas, ensinamentos, conversas, caronas e afetos compartilhados durante o Curso. Por ter tantas vezes - na disciplina de montagem e na feitura deste TCC - acolhido minhas inseguranças e me convencido a acreditar no meu trabalho.

À meu pai, pelo amor, pelo apoio e por sempre ter investido na minha educação. Por ter me levado aos teatros desde criança e cultivado em mim o gosto pela leitura e pela arte.

À minha madrastra, Aninha, que antes de se tornar encantada nos ensinou tanto sobre o amor, e sempre demonstrou apoio incondicional e admiração por minhas escolhas.

Ao Briar, meu companheiro na vida e na criação, que acompanhou cada processo, acreditando em mim mais do que eu mesma, me dando o ânimo que eu precisava para prosseguir, pausando comigo quando necessário. Por ter apostado no meu desejo e investigado comigo as possibilidades de realizá-lo, pelo o que aprendemos juntos arriscando-nos por caminhos obscuros. Por todo o amor que já me salvou tantas vezes de enlouquecer.

À minha irmã, com quem eu dividi a herança ancestral e todos os percalços e alegrias desta vida. Pelo tempo que moramos juntas, duas cancerianas sob o mesmo teto, chorando, rindo, brigando e aprendendo tanto sobre convívio.

À minha avó, Antônia, que alimentou meu imaginário com suas histórias, com as forças invisíveis que circulavam a sua vida, que me fizeram querer adentrar o desconhecido.

À Isabel Gadelha e à Ariza Torquato, por terem aceitado meu convite, em 2018, para penetrar o mistério no processo da disciplina Laboratório de Direção, e continuarem comigo nos dois processos seguintes. Por nunca terem duvidado de minhas propostas, pela entrega, por terem disponibilizado seus corpos para a materialização do quimérico. Pela amizade e pelo afeto que fez com que esse primeiro processo como diretora tenha sido o mais confortável possível.

À Mariana Chaves, Átila Frank, Muriel Cruz, e Ionara Senna, por terem se juntado a nós e se jogado na investigação de mundos paralelos no processo do “Não entre tranquilo na noite serena”. Por terem sido tão corajosos, potentes e criativos ao lidar com o medo.

À Jupyra Carvalho por ter dividido comigo sua potência criadora e seu corpo no processo Línguas e dentes servirão goelas. Pela cumplicidade e pelas trocas durante todo esse período do curso. Por ter compartilhado comigo tantas maneiras de ver o mundo e fazer arte.

À Maria Vitória, por me mostrar que uma relação professor-aluno pode ser generosa, amorosa e dialogável. Pela sua escuta atenta e por sua compreensão dos desejos, que possibilitou que eu desse meus primeiros passos nessa busca.

Ao Francis Wilker, por ter aceitado o meu convite para compor a banca e finalmente criar a oportunidade de fazermos algo juntos.

Ao Gil Rodrigues, por ser um grande amigo, pelas trocas relacionadas ao nosso gosto em comum pelo sombrio. Por ter me socorrido tantas vezes com suas palavras sábias e carinhosas. Por acreditar tanto em mim e na minha pesquisa.

À Bianca Ellen, por ser meu oposto complementar. Por sempre me oferecer colo e risadas quando eu precisava. Por me mostrar tantas maneiras de descomplicar a vida e ser mais feliz.

Aos meus colegas de turma, com quem tanto aprendi nessa caminhada.

E à minha mãe, que, apesar da distância e dos pesares, tanto contribuiu para que eu fosse o que eu sou hoje.

“E línguas como que de fogo tornaram-se
invisíveis.”

Gilberto Gil

RESUMO

Este trabalho aborda o percurso de uma busca por um possível teatro de horror, a partir da revisitação a três processos de criação da autora, como diretora/encenadora, no contexto de sua formação no Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará. Tal abordagem se fez a partir de uma obsessão pelas temáticas que circulam o mistério - a morte, a magia, o sobrenatural, o não humano -, através das quais toda uma trama de imagens geradoras, textualidades disparadoras, registros de processos, materialidades cênicas, metodologias de trabalho, permitiram compreender corpo e imagem como vias de acesso a este possível teatro. As principais interlocuções foram tecidas a partir das ideias de teóricos como Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, José Gil, Georges Bataille, Cecília Salles, entre outros. As atrações produzidas neste trajeto, apresentadas aqui na forma de um relato, propõem que os processos de criação implicam num constante movimento de busca e abertura.

Palavras-chave: Teatro de horror; encenação/direção; processos de criação.

ABSTRACT

This academic work discusses the way of a search for a possible theater of horror, revisiting three creation processes of the author, as director/stage director, in the context of her graduation in the Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará. This approach was created from an obsession with the themes that surround the mystery - death, magic, the supernatural, the non-human -, through which a whole web of generative images, triggering textualities, process records, scenic materialities, work methodologies, allowed us to understand body and image as access routes to this possible theater. The main dialogues were created from the ideas of theorists such as Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, José Gil, Georges Bataille, Cecília Salles, among others. The frames produced on this path, presented here in the form of a report, propose that the processes of creation imply a constant movement of search and opening.

Keywords: Theater of horror; stage direction; creation processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Phantasmagoria.....	28
Figura 02 Mapa usado no jogo - casa do Barão de Camocim.....	41
Figura 03 As três bruxas.....	41
Figura 04 Outer God.....	41
Figura 05 O homem que nunca dorme.....	41
Figura 06 A mulher do umbigo infinito.....	42
Figura 07 A Traça.....	42
Figura 08 As partes.....	43
Figura 09 Línguas e dentes servirão goelas.....	49
Figura 10 Ela guarda um segredo (Imagem do vídeo final).....	50
Figura 11 As criaturas.....	50
Figura 12 Mensagens vivas.....	51

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O MISTÉRIO É ESSA FORÇA QUE SÓ EXISTE PORQUE ESCAPA	16
3	VIAS DE ACESSO - CORPO E IMAGEM.....	23
3.1	Corpo.....	23
3.2	Imagem.....	27
4.	OLHARES SOBRE O MISTÉRIO	32
4.1	Água de poço.....	32
4.2	Não entre tranquilo na noite serena.....	37
4.3	Línguas e dentes servirão goelas.....	45
5	MIRAR O ABISMO	52
	REFERÊNCIAS.....	55

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma revisitação a três processos de criação - “Água de poço”, “Não entre tranquilo na noite serena”, e “Línguas e dentes servirão goelas” - que realizei como diretora/encenadora. O objetivo é elaborar o percurso de uma busca - busca essa que surge de uma obsessão - de pequenos impulsos internos que foram ganhando força e nome dentro da minha trajetória no Curso de Teatro-licenciatura da Universidade Federal do Ceará. Apesar de perceber que sempre houve um desejo que ganhava forma, alimentando-se das minhas experiências, referências, sonhos, foi só no segundo semestre de 2018, na disciplina Laboratório de Direção, com a professora Maria Vitória, que eu comecei a desembaraçar os fios que me acompanhavam.

Até então, eu não havia tido nenhuma experiência enquanto diretora, pensava que dirigir significava, por consequência, não atuar, abrir mão de ser a atriz que eu aspirava ser. Entretanto, olhando para a minha trajetória, percebo que o trabalho de direção/encenação foi essencial na minha formação como artista, pois foi através dele que comecei a refletir e a me debruçar sobre o tipo de teatro que eu desejava fazer. Um teatro que, como um mistério, vem se revelando para mim como um possível teatro de horror.

No contexto dessa disciplina, descobri que seria necessário desvendar um caminho para acessar o teatro que eu idealizava. Era, na verdade, necessário descobrir uma imensidão de coisas. O que era esse teatro de horror? O que ele invocava? Quais metodologias me interessavam e se relacionavam com o que eu imaginava produzir em cena? Seria preciso inventar novas ferramentas de criação? Quem eu era não só enquanto encenadora, mas também como atriz e artista? Quais eram minhas poéticas, minha ética de trabalho, as estéticas as quais eu era aliada? Como organizar minhas referências e desejos na produção de algo concreto? Eu diria que esse foi um momento-chave na minha trajetória dentro do curso de Teatro-licenciatura, uma vez que me lançou numa busca por mim mesma, a decifrar minhas experiências até então para encontrar aquilo que me era importante, que fazia sentido, não chegando a respostas finais, mas me colocando em um fluxo contínuo de descobertas sobre aquilo que me interessava. Acredito que, diante de todas as possibilidades, interesses, incertezas, essa foi a experiência que deu as primeiras formas ao meu projeto artístico.

Segui dando continuidade a esse projeto em 2019, na disciplina Práticas de Encenação, com o professor Tiago Fortes, onde cresceu o meu desejo de criar uma

metodologia própria para o teatro que eu desejava fazer, e de encontrar meios de acessar a atmosfera e as imagens da cena, meios de abrir portais, de convocar forças mágicas - é importante ressaltar que essa minha busca por um fazer teatral estava atravessada pela minha formação em circo, pelo meu pensamento sobre o corpo e suas possibilidades, e também por um interesse pelo cinema, pela força das imagens.

Mais tarde, no começo de 2020, essa pesquisa tomou forma fora do curso, em um processo independente, onde, com a experiência, aprendizados, testagens dos dois processos anteriores, me aproximei ainda mais da minha busca por uma poética que, aqui neste trabalho, opera por meio deste mistério.

Apesar de ter tido experiências como intérprete-criadora, que também se aproximavam dessa possível poética, para a escrita deste trabalho, focalizo apenas estes três processos de criação. Pretendo, assim, elaborar esta experiência enquanto diretora/encenadora a partir do relato destes processos criativos – sem, no entanto, aprofundar em sua complexa lógica – mas sempre no horizonte de uma busca pela expressão de um teatro próprio, carregado de imagens geradoras que têm relação com as minhas histórias pessoais, minhas tendências, referências, matérias e acasos.

Neste trabalho, estão pensamentos sobre a possibilidade de construção de um teatro, questões que permeiam essa pesquisa, levantamentos de proposições metodológicas de trabalho, que mantêm-se num lugar de maturação e avaliação permanentes e que ainda assim não se fecham em uma poética estável.

Aqui neste relato encontram-se apenas alguns rastros deste caminho, em seus movimentos de descoberta, tensão e de materialização e novas possibilidades. Desse modo, as ideias de inacabamento e de movimento perpassam todo esse percurso, cada obra está “como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto.” (SALLES, 1998, p. 39), sendo o resultado nunca a conclusão e fechamento de um desejo, mas combustível que o mantém em movimento e em criação.

Para construir este relato, revisitei materiais e documentos - anotações e diários de bordo, que me serviram de vias de acesso para as articulações da escrita. Esse retorno aos meus cadernos de processo e à materialidade dos trabalhos me ajudaram a retomar quais foram os meus primeiros disparadores nessa busca, quais questões estavam em jogo, o que moveu minhas escolhas, que caminhos foram criados a partir dessas escolhas, como os conteúdos ganhavam forma e os impulsos se tornavam imagens. Esta materialidade a que me

refiro - registros, desenhos, mapas, fotografias, músicas e textos - também podem contribuir para aproximar o leitor aos processos criativos.

Ao iniciar a escrita deste trabalho, não a defini anteriormente, apenas segui os caminhos que o meu desejo apontava, e, então, ao me deparar com a forma com que vinha escrevendo e fazendo as leituras que referenciam esse trabalho, percebi que estava produzindo pensamento por fluxos. Por isso, sem grandes pretensões, dei continuidade a essa maneira de escrever em fluxo, que se aproxima do que propõe Deleuze: “Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, é que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos” (DELEUZE, 1992, p. 17).

Desse modo, no fazer deste trabalho, deixei o pensamento vir numa corrente, arranjando-se e embaralhando-se. Por vezes, faço um esforço para desembaralhar essa escrita, por outras, deixo-a como está, tentando assim compor um relato.

Ao elaborar um percurso, que tenta através da própria escrita, desvendar-se, pretendo encontrar e compartilhar, nestes rastros dos processos de criação, a possível poética que os une. Assim como o desejo de criação é para mim um mistério, a própria escrita que busca elaborar esse percurso acaba por tornar-se também um mistério.

Sendo a forma como teci essa escrita um fluxo, sugiro que o leitor tente também ler “em intensidade, em relação ao fora, fluxo contra fluxo” (DELEUZE, 1992, p. 18). Ler não só as palavras que aqui se encontram, mas ler o invisível que o trabalho tenta acessar, que ora se perde, ora retorna. Trata-se de estar o leitor também engajado nessa captura do invisível, entendendo que essa “leitura em intensidade [...] é do tipo ligação elétrica” (DELEUZE, 1992, p. 16).

A primeira parte deste TCC, “O mistério é essa força que só existe porque escapa”, é a tentativa de abrir um portal, de aproximar o leitor às imagens que me movem, às questões que me inquietam e me colocam nessa busca intranquila por um teatro. É a aparição do mistério, o reconhecimento do abismo.

Trago um primeiro pensamento sobre o corpo, sobre um retorno a um estado de corpo alterado, mais intenso, mágico, tentando entender nossas dificuldades de acessá-lo. Penso sobre a possibilidade de um teatro que compreenda a existência de outros mundos, de forças invisíveis, e que se aproxime da morte. Apresento, também, minhas lembranças como forma de estabelecer minhas conexões com o tema, tentando responder por que isso me instiga.

Já em “Vias de acesso - corpo e imagem”, estabeleço o corpo e a imagem como vias para acessar esse teatro de horror que proponho. Nesta seção, me aprofundo no pensamento sobre o trabalho com o corpo, atravessada pela minha experiência com o circo e dialogando com Antonin Artaud, Tadeusz Kantor e José Gil, para tentar definir as forças que estão em jogo nas possibilidades de distorção do corpo anatômico, buscando, assim, encontrar outras versões que o corpo pode assumir.

A respeito da imagem, exponho, nesta parte, o meu desejo por um teatro imagético, ressaltando a importância que o cinema teve no início da construção desse desejo, e de que forma eu passei a conceber a imagem dentro da cena.

Na terceira parte, “Olhares sobre o mistério”, aprofundo-me no relato dos processos, onde descrevo os primeiros impulsos, as primeiras pistas, os caminhos percorridos, as metodologias utilizadas e as escolhas estéticas, tentando sempre elaborar um pensamento sobre a construção desse teatro próprio.

Seguindo a ordem cronológica de construção, o primeiro processo que descrevo é o “Água de poço”; o segundo, é o “Não entre tranquilo na noite serena”; e o terceiro, é o “Línguas e dentes servirão goelas”. Cada um deles apresenta rastros dessa pesquisa, ora completando-se, ora tomando outros rumos, experimentando várias vias de se fazer. Eles não estão aqui como resultados dessa pesquisa, mas como primeiras investidas nessa busca, movimentos que me colocaram na pista do meu desejo.

Não obstante, na parte final do texto, “Mirar o abismo” trago uma discussão sobre o processo criador, articulando com o Gesto Inacabado, de Cecília Salles (1998), e refletindo não somente sobre os três processos de criação relatados aqui, mas também sobre a escrita deste TCC. Penso a minha persistência nessa busca por uma poética própria como uma obsessão, e o ato de me debruçar sobre essa pesquisa como um olhar para o abismo.

2. O MISTÉRIO É ESSA FORÇA QUE SÓ EXISTE PORQUE ESCAPA

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. (CLARICE LISPECTOR, 1964, p. 1)

Persigo um mistério. Tudo parte do desejo de encontrar sua forma para me aproximar dele, a ponto de quase tocá-lo, de quase entendê-lo, até perdê-lo novamente. Persigo também um teatro. Um teatro que tenha essa força de aproximação, de quase captura do mistério. Que invoque o invisível. Que revele segredos. Que percorra outros mundos. Que abra portais. Que convoque outros seres. Que transfigure o humano. Que provoque medo. Que reencontre conexões perdidas. Que nos lembre da morte e dos mortos. Que nos lembre da nossa própria mortalidade humana. Que nos lembre da nossa carne, da fragilidade da carne, do que está também além da carne. Que nos faça tomar consciência do corpo, da potência esquecida do corpo, dos poderes do corpo.

Quando faço teatro, penso nesse mistério e naqueles que também miram o mistério. Penso em Kantor, penso em Artaud, penso em Clarice Lispector, penso em Sarah Kane, penso nas feiticeiras de Avalon, penso nos Mestres Loucos, penso na minha avó - uma católica fervorosa, que carrega em seu corpo e em sua casa os símbolos da sua fé. É o contato com uma força desconhecida que desperta nela uma pulsão, que a faz entoar seus cantos, e que alimenta seus gestos e voz com um poder que ela confere a si mesma. É através de seus rituais que ela se aproxima do mistério, que ela desperta em si potências adormecidas.

Não vejo a religiosidade como motor das potências individuais, mas como um imaginário que serve de veículo para muitas pessoas acessarem experiências indizíveis, não carnis, mágicas, experiências essas que são omitidas na lógica operacional do mundo capitalista; capacidades que são esquecidas, conexões cortadas, o que acaba por inibir aos poucos o poder de mobilizar por si só essas experiências.

Penso que essa inibição tem relação direta com o disciplinamento dos corpos, inclusive, como “uma tentativa do Estado e da Igreja de transformar as potencialidades dos indivíduos em força de trabalho.” (FEDERICI, 2017, p. 240). Neste sentido, a igreja pode se apresentar, então, a seus seguidores como este único lugar possível de catarse, gerador de um

movimento interno, que coloca o sujeito não só em contato com algo além do humano, mas também em contato consigo mesmo.

No mundo pré-capitalista, o universo e o corpo humano eram cheios de segredos mágicos, e inúmeras práticas e crenças colocavam em jogo o movimento de energias e forças invisíveis. Na transição para o capitalismo moderno, o corpo foi reduzido a uma ferramenta, pois era necessário “transformar todos os poderes corporais em força de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 255), e aniquilar todas as práticas que buscavam se apropriar de qualquer tipo de força oculta, de domínio sobre a própria sorte. “Uma concepção do cosmos que atribuía poderes especiais ao indivíduo — o olhar magnético, o poder de tornar-se invisível, de abandonar o corpo, de submeter a vontade dos outros por meio de encantos mágicos — era igualmente incompatível com a disciplina do trabalho capitalista” (FEDERICI, 2017, p. 259)

Lembro de, quando criança, ter ido a um culto evangélico, no “dia da possessão”, e ver o corpo de uma mulher comum transfigurar-se de forma animalesca e sua voz alterar-se profundamente. Aquilo me inquietou e me assombrou durante dias. Pensava que a qualquer instante meu corpo poderia ser tomado por uma força desconhecida.

Depois de ver aquela mulher possuída no culto, tudo cercou-se de uma aura assustadora e misteriosa. As rachaduras na parede, o vento, a lua, um canto da casa, o olhar de alguém, o barulho da porta, o som das folhas secas, a cor vermelha, a letra “i”, a voz que reza no quarto ao lado, a luz que passa pela brecha da porta, o pingar insistente do chuveiro, um rosto no tronco da árvore, o abrir os olhos no escuro. Sobre tudo havia desconfiança - como se as coisas carregassem um segredo maligno.

A meu ver, o trabalho criativo é isto: olhar para todas as coisas com **desconfiança** (*antes eu pensava que criava a partir do medo, mas o medo é paralisante e passivo, a desconfiança provoca movimento, funciona como um despertar*); como se tudo guardasse um segredo, como se tudo estivesse envolto por uma energia mágica, como se houvesse perigo, como se houvesse poderes, como se houvesse os mortos convivendo com os vivos, como se houvesse portais, como se houvesse uma terra habitada por algo além de nós, como se fosse possível percorrer o mundo dos sonhos.

Para criar a partir da desconfiança, é preciso ter um corpo disparador de intensidades, e, para isso, é preciso estar em conexão com o corpo, sentir a carne dos músculos, as dobradiças de cada osso, a viscosidade do cérebro, o peso do pulmão, o movimento das entranhas, o escorrer dos olhos na cabeça, a grossura da língua na boca; para,

a partir daí, desorganiza-lo, conceber outras formas que esse possa assumir. Perceber a não permanência das coisas no corpo, dar conta dos fluxos, deixar que o corpo exista como um fluxo, um mistério.

Penso aquela possessão como um transe, como um disparador para outros estados corpóreos, uma invocação de poderes esquecidos. Não se trata de dizer o que é real ou ilusório, bem ou mal, mas, sim, de perceber capacidades adormecidas. Uma definição comum de possessão, que poderia definir, também, o estado criativo e que se encontra em qualquer dicionário, é a de uma “Circunstância em que alguém está possuído por algo sobre-humano, por uma paixão, por um tormento, por uma obsessão, etc.”(DICIO *online*, 2021)

Remeto-me, então, ao filme “Possessão”, de Andrzej Zulawski (1981), que mostra a separação de um casal em meio à uma atmosfera psicológica e sombria, revelando-se à medida em que cresce a tensão entre eles.

Algo indecifrável começa a permear o filme, um estado de transe neurótico que se reflete, principalmente, nas atitudes da personagem Anna. Aos poucos, sua interpretação ganha alterações na voz, no olhar, nos gestos, algo de não natural começa a se dar ali, algo como se uma parede que separa dois mundos se partisse.

Percebo que o teatro a que persigo se propõe a captar essas partículas invisíveis que escapam das rachaduras de paredes entre mundos se partindo. É pensar em combinações e jogos de imagem, estados corpóreos, atmosferas sombrias, que provoquem pequenas aproximações com o que está oculto. Quero, como Artaud, propor “a volta, através do teatro, a uma ideia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe” (ARTAUD, 2006, p. 91). Contudo, não um transe que se apoie num delírio desenfreado, numa anarquia, numa desmedida.

Virmaux, ao tratar do transe proposto por Artaud, diz: “entrar em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à ideia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbações cegas de um organismo que não se governa mais (VIRMAUX 1990 *apud* CORREIA; BARBARA, 2019, p. 128). Há, assim, uma seriedade no transe produzido pelo trabalho criativo. Não se trata, portanto, de uma possessão desmedida e sem finalidade, há ainda um tipo de controle e consciência sobre as coisas, uma lucidez que organiza a experiência, para torná-la um fenômeno cênico. Trata-se de uma produção, um corpo capaz de imprimir e de fazer entender que outros corpos também podem imprimir novas formas ao devir.

Aproximo-me, desse modo, do desejo de me debruçar “sobre as possibilidades de libertação do nosso corpo anatômico, dos seus automatismos” (CORREIA; BARBARA, 2019, p. 134), um corpo como uma promessa, que se liberta das normas que o afetam, para rebelar-se e existir como uma possibilidade, sobre o qual ainda não se sabe o que pode.

Esse mistério que se instaura sobre o corpo vai ao encontro do que Deleuze e Guattari dizem sobre o *corpo sem órgãos*: “o corpo sem órgãos é um ovo: é atravessado por eixos e limiares, por latitudes, longitudes, e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34). O ovo, em si, é uma promessa, um devir, um mistério. Ter o corpo como um ovo, um corpo atravessado, é ter um corpo que associa tudo, que imagina, que assume outras formas, que reverbera o abismo.

No teatro que eu imagino, é com esse corpo que você vai atravessar os dois mundos, e se encontrar na fronteira entre morte e vida, delírio e realidade. Com esse corpo, você vai olhar para as coisas, e as coisas irão olhar de volta para o seu corpo. Você dará poder às coisas e as coisas darão poder ao seu corpo.

Retomar os poderes do corpo é, de certa forma, também se aproximar da morte, pois implica numa aproximação da materialidade do corpo, uma materialidade com finitude, uma materialidade sujeita ao apodrecimento. O afastamento do ser de si mesmo, o aniquilamento das potencialidades imaginativas, a uniformização das massas, a perda das conexões com segredos ancestrais, é também uma tentativa de afastar o corpo de seu próprio fim.

Essa é uma outra chave importante para pensar o teatro que busco: a relação entre mortos e vivos. Para Kantor (2002), somente os mortos são perceptíveis, nós, vivos, somos indiscerníveis, e por consequência “[...] temos facilidade para manter múltiplas relações vitais, é somente diante dos mortos que surge em nós a consciência repentina e surpreendente de que essa característica essencial dos vivos só é possível por sua falta total de diferenças por sua banalidade por sua identificação universal [...]” (KANTOR, 2002, p. 95).

Não obstante, segundo Georges Bataille (2017): “Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade.”.

Somos, portanto, distintos e solitários em nossa finitude, ao mesmo tempo que, enquanto vivos, nos identificamos uns com os outros, até que a morte venha, enfim, expor

esse abismo que nos separa. Evitamos nos identificar com os mortos, vedamos qualquer possibilidade de contato com um mundo sobrenatural no qual a experiência da morte se aproxima. Os mortos se tornam “honrados e rejeitados ao mesmo tempo irremediavelmente outros, infinitamente estrangeiros, e ainda, de certa forma, desprovidos de sentido”. (KANTOR, 2002, p. 94).

Kantor afirma: “de forma cada vez mais forte, impõe-se, para mim, a convicção de que o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido na arte por meio da AUSÊNCIA DE VIDA” (KANTOR, 2002, p. 91).

Construir, portanto, um teatro que estreite essa relação entre mortos e vivos é perseguir a vida por sua via negativa, é questioná-la, é pretender encontrar outras possibilidades dela. Um teatro que se aproxima da morte é um teatro que opera em seus limites, com a força do fim em suas imagens e gestos.

Entendo essa aproximação do teatro com a morte como semelhante à relação que Artaud faz do teatro com a peste. Artaud (2006) compara as imagens da peste com as imagens da poesia no teatro, ressaltando que ambos agem e transtornam as coletividades, alastrando-se sobre elas como um “incêndio espontâneo”. Desse modo, alude que:

Um desastre social tão completo, um tal distúrbio orgânico, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema em que se encontram em carne viva todos os poderes da natureza no momento em que ela está prestes a realizar algo essencial. (ARTAUD, 2006, p 23)

Reflico que criar essas aproximações do teatro com a morte me permitiria produzir em cena esses poderes da natureza em carne viva, pulsante, aterrorizante, que tiram o fôlego e provocam arrepios, que deslocam a vida do seu sentido comum, por chamar a atenção para a sua desorganização, para o seu fim.

Um teatro de horror que persigo pode ser, então, um teatro que propõe uma aproximação da morte, da peste, do sobrenatural, através do jogo de imagens e criação de atmosfera, para tirar o espectador da comodidade e da falsa identificação de vivos com os vivos, para lembrá-los do que pode o corpo, do que pode a vida, do que pode o mundo, para além das forças comuns.

Por que, então, esse teatro?

Foi percebendo e estando atenta ao que mexia com coisas indizíveis dentro de mim que eu pude começar a traçar um caminho. Atenta àquilo que, no **fazer**, me trazia um

estado de possessão, de conexão com os meus poderes corpóreos e de desconfiança sobre as coisas. E ao que, no **assistir**, me induzisse a imaginar um outro mundo, em que transitam figuras enigmáticas, me convidando a acessar meu próprio imaginário para desvendar aquilo que eu assistia.

Acredito que primeiro houve: 1 um esvaziamento; 2 um desejo de afastamento; 3 um medo quase paranoico de tornar-se aquilo que se nega. Percebi-me fugindo e regressando. Entrando em paranoias. Esvaziando tudo até não sobrar nada. Precisando voltar para encontrar algo que me sustentasse de novo.

Comecei a elaborar, dentro de mim, o fluxo de imagens, desejos, sonhos, encontros, referências, gestando uma vontade imensa de dar vazão a algo. Entendo agora que esse algo pode ser esse teatro que eu pretendo fazer.

Por que esse teatro?

Porque acredito

Que é preciso fazer contato com a morte

Que é preciso induzir o público ao mistério

Que é preciso pensar outras formas de humanidade

Que é preciso pensar o corpo

Que é potente inventar narrativas sobrenaturais

Que convoco assim o público a não ser passivo

Que existem registros de atuação e movimentação que fazem correspondência com o cosmos

Que o terror é uma forma de organizar estruturas do psicológico

Que existem poderes que podem ser acessados

Que existem portais a serem abertos

...

Talvez, esse desejo não tenha surgido de agora - penso que, desde sempre, ele vem sendo germinado, que desde a infância eu estive na pista do maravilhoso, do fantástico, sob uma radiação do mistério. Talvez porque eu sempre fui extremamente assustada pela minha própria imaginação. Porque o silêncio da noite era um salto para o desconhecido. Porque o mato que cercava a nossa casa guardava segredos terríveis.

Culpo as histórias de assombração da minha mãe, suas superstições, seus rituais para a lua, e suas poções de amor. Culpo a minha avó que, com suas repetidas rezas e

inúmeros santos, lamentou anos a fio o fato de eu nunca ter sido batizada, e, por isso, dizia que a minha morte seria como a de um bicho. Nunca ter sido batizada, era essa a minha maldição, era essa a condição que me tornava vulnerável para todo o mal que pisava na terra.

Vivi minha infância como se carregasse essa vulnerabilidade: a falta de batismo e o convívio com mulheres que tinham sobre o mistério uma força de atração. Cresci com um medo que despertava em mim a imaginação para outros mundos, que construiu imagens de assombro que me acompanham e me movem até hoje. Talvez tenha sido por isso, talvez tenha sido essa a motivação que me fez transformar todos os meus processos de criação em encontros com o assombroso.

3. VIAS DE ACESSO - CORPO E IMAGEM

(...) abro a porta do quarto, estão duas cabeças onde só devia estar uma, penso nos animais mitológicos que nunca têm apenas uma cabeça porque uma cabeça é pouco, qualquer humano sabe disso, mudar de cabeça a cada sete anos, como se fosse pele, ir ao guichet tirar a cabeça, pô-la no balcão, pedir outra, recebê-la, avançar para mais sete anos (...) (GONÇALO M. TAVARES, 2013, p.8)

Ao longo desse percurso como diretora/encenadora, fui percebendo o corpo e a imagem como vias de acesso para esse possível teatro de horror. Começo a encontrar a substância da cena na construção de imagens potentes, sombrias, mágicas, capazes de induzir o público a adentrar outros mundos. Imagens construídas por todos os elementos da cena, mas principalmente pelo corpo, um corpo intenso, que contém em si a força de desorganização do sentido das coisas e do mundo.

3.1 Corpo

Corpo canal. De estranhamento. Possessão. Magnetismo. Intensidades. Morte. Atração. Horror.

No meu primeiro processo como encenadora, em 2018, eu havia acabado de iniciar uma formação em circo junto ao Colaboratório em Artes Circense - Colab¹, a qual me dediquei não só a técnicas circenses, mas também ao pensamento sobre este fazer.

Apesar de sempre ter considerado a importância do corpo no processo criativo, foi só depois de começar a pesquisar sobre o circo que eu comecei a entender as forças que estavam em jogo na ênfase do trabalho com o corpo. Havia algo no circo de sobre-humano, de alteração de estado corpóreo, de acionamento de outros mundos, de esvaziamento de sentido, de monstruosidade, que mobilizou em mim exatamente o que eu desejava produzir no teatro.

Comecei a entender o lugar do corpo no meu processo criativo, não mais como um instrumento que serve a uma narrativa - como mero aparelho representativo, no qual o trabalho pode ser simplificado à corporificação de um personagem - era preciso ter o corpo como canal e ao mesmo tempo como objeto final, por onde todas as coisas atravessam e ao mesmo tempo por onde tudo se dá.

Tomar a ideia de possessão, não no sentido de ter o corpo dominado por uma personagem, mas por uma força que expande o entendimento de corpo, em suas

¹ Curso de formação em circo contemplado em 2016 pelo Edital Escolas da Cultura - Escolas Livres de Formação Artística e Cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará

possibilidades e capacidades, e assim tornar o teatro, como propõe Artaud, uma “superção desumana dos limites da consciência e do corpo do homem”.(DUMOULIÉ, 2010, p. 71) .

Para Artaud o trabalho de ator “não é um jogo de papéis, mas um dilaceramento do corpo anatômico em previsão da passagem para um estado do corpo mais intenso, ou mais real, para algo que se poderia chamar singularidades de acontecimentos que evitam o espírito identificatório da massa ou do público” (DUMOULIÉ, 2010, p. 71).

É preciso encontrar este estado de corpo mais intenso, torná-lo disposto a um transe ativo e criativo, para construir imagens potentes que provoquem não a identificação do público, e, sim, uma desidentificação. Assim, o espectador que vai ao teatro buscando encontrar a si mesmo, mas se depara com esse estranhamento, é provocado a desembaralhar dentro de si o caos do inexplicável, do indizível, e acaba, por fim, confrontado um tipo de espelho distorcido.

De certa forma, é um meio contraditório, porém mais eficiente e instigante, de colocar em jogo a identificação. Pretendia, então, no meu trabalho com o corpo, investigar possibilidades de distorção e alteração da forma humana, aproximando-se assim de uma monstruosidade.

José Gil, em seu livro, “Os monstros”, fala bem da relação de identificação com um devir-outro “Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano” (GIL, 2006, p. 125).

Criar imagens de monstruosidade, em cena, funciona assim, não de forma repelente ao homem, e, sim, de forma atrativa, pois ainda que a imagem do monstro seja composta de elementos repulsivos e seja uma representação oposta à figura da humanidade, “o monstro é um atrator da imaginação”(GIL, 2006, p. 125) e “se situa em uma fronteira indecisa entre humanidade e não humanidade” (GIL, 2006, p. 125,).

Aqui, volto a me aproximar da relação entre mortos e vivos, pois o corpo morto é, de certa forma, também um corpo monstruoso, sobre o qual os vivos tentam ao máximo afastar o sentimento de identificação. Não obstante, é onde atua-se um magnetismo, uma força de assimilação irreprimível. Em ambos, “se confundem duas forças de vetores opostos: uma tendência à metamorfose, e o horror pânico de se tornar o outro” (GIL, 2006, p.125). O corpo morto, assim como o corpo monstruoso “apela o homem a uma secreta identificação” (GIL, 2006, p. 127). Criar uma cena com corpos monstruosos e em contato com os mortos, é colocar em jogo esses dois vetores, de **atração e horror**.

José Gil vai ainda fazer um paralelo entre o monstro e o acrobata: “o acrobata, ao conseguir proezas extraordinárias, indica-nos que a infralíngua² pode mais que a casualidade e as forças vulgares do homem” (GIL, 2006, p.160). As realizações do acrobata remetem à ideia de super homem, de domínio de poderes, de impossível, pois se trata ainda de um corpo humano “que subitamente se torna mágico” (GIL, 2006, p.160), e, ao tornar-se tão completamente alterado, outro, e ainda assim igual, este corpo em sua existência questiona o homem e o mundo, “os saltos, as contorções, os efeitos acrobáticos não representam apenas o mundo ao contrário, mas, mais profundamente, a sua capacidade de o perturbar sem contudo deixar de ser o nosso corpo” (GIL, 2006, p.160).

É nessa perturbação, nessa alteração dos estados comuns, que reside a força de atração capaz de criar um fenômeno cênico. Para pensar no trabalho de corpo no teatro, eu penso no corpo do acrobata, que “é associado à magia: por um efeito de ligação imediata, de impulso, de força sem mediações e sem dispositivo técnico” (GIL, 2006, p. 160).

É este efeito de magia que é importante para a cena, construir um teatro que ultrapasse a realidade e convoque forças metafísicas e cósmicas. Elaborar um método de trabalho que construa um corpo que pareça sob feitiço e/ou que seja capaz de enfeitiçar, sob um efeito quase magnético - que coloque em dúvida certezas - e faça como o acrobata, que “desconstrói o sentido para reconstruir logo a seguir.” (GIL, 2006, p. 160). É preciso, assim, esvaziar o sentido, fugir das leituras rápidas que se referem apenas ao dentro da cena, e propor uma expansão do entendimento, instigar imaginários.

Percebo que com essa aproximação de um “sem sentido”, o monstro e o acrobata evocam a morte. O monstro “provoca em nós a vertigem da irreversibilidade [...] aquilo que não passa e faz passar, o acontecimento absoluto, a morte como caos impensável. (GIL, 2006, p. 127). Já o acrobata parece pôr em risco a própria vida, contempla o espectador com a visão de uma possível morte, e esse torna-se um grande ponto atrativo do circo: o espectador ter a possibilidade de contato com um reflexo de sua própria finitude.

Kantor (2002), no seu interesse pela marionete, elabora pensamentos que interessam nessa busca por um corpo que provoca um esvaziamento de sentido, e aproxima-se assim do monstro, do acrobata, da morte. Sobre os manequins, diz:

²Infralíngua é um dos sentidos assumidos pelo corpo na obra de José Gil. “Ele sugere compreendê-la como o resultado de um processo de incorporação da linguagem verbal, quer dizer, sua sedimentação nos corpos e seus órgãos. A infralíngua permite à linguagem verbal significar o espaço articulando-o segundo as possibilidades de articulação do corpo (ALMEIDA, 2013, p. 4).

A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem [...] traz a marca desse lado obscuro, noturno e sedicioso da caminhada humana, o sinal do crime e dos estigmas da morte, ao mesmo tempo que da fonte de conhecimento. A impressão confusa, inexplicável, de que é por meio de uma criatura com aspectos enganosos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada enviam sua mensagem inquietante – é isto que nos causa esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo de rejeição e atração. (KANTOR, 2002, p. 93)

Desse modo, Kantor transforma o manequim em um canal para o estranhamento, para o nada, para a morte, é, então, por esse motivo, assim como o monstro, uma figura rejeitada e atrativa. O manequim é também como o acrobata, um corpo impossível, cujo “a força [...] está em seus próprios limites” (MORETTI; FARIAS, 2019, p. 48), que evoca outras realidades, que joga com nossas fantasias, que apesar da semelhança parece não se tratar de uma representação humana.

No teatro de Kantor, o manequim é um modelo para o ator, um modelo que “encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos” (KANTOR, 2002, p. 93). Seria possível, então, conceber um teatro para mim que tenha como modelo - a ser experimentado - o monstro, o acrobata, o manequim para transformar o corpo do ator em um canal para o estranhamento, para a morte, para o nada? Nesse sentido, a minha imersão no circo abriu caminhos e possibilidades para pensar a desconstrução do corpo anatômico, e com ele a reformulação de sentido das coisas.

Através do trabalho físico, alcancei distorções que refaziam o ordenamento do mundo, que provocavam fantasias e espanto, que me aproximavam da morte e da materialidade do corpo, dos meus músculos, dos meus ossos. Ao transferir essas descobertas para o trabalho criativo, encontrei uma chave de investigação. Acessei um caminho para a construção de imagens que disparavam atração e horror.

Nos exercícios, improvisações, ensaios - tanto nos que eu estava como intérprete, como diretora - era preciso deixar o corpo disposto para o trabalho de distorção da forma, de acionamento de um caos interno - fazer como o acrobata e disparar uma associação mágica, fazer como o monstro e atrair a imaginação para inumanidade, fazer como os manequins e invocar a morte e o mortos. Permitir, assim, que o corpo fosse um canal de magia visual e sonora, capaz de atrair ao mesmo tempo que espanta.

Encontrar no esvaziamento de sentido a substância do processo dramaturgico, pensando nas consequências vibratórias do que está em cena, buscando o que Artaud destaca do teatro oriental “uma certa poesia no espaço, que se confunde com a bruxaria” (ARTAUD, 2006, p. 80). E, para isso, considerar as forças de atração do que será colocado em cena, sem

esbarrar numa necessidade primeira de encontrar significados, pensar assim um teatro que “conserva suas relações mágicas com todos os graus objetivos do magnetismo universal.” (ARTAUD, 2006, p. 81).

Fazer um teatro que se aproxima da magia, através desse corpo intenso que instaura o sobrenatural, que associada aos outros elementos de cena constrói imagens portais para outros mundos.

3.2 Imagem

Pensando em construir um teatro marcado pela imagem, recorri muitas vezes à referência cinematográfica. Posso dizer, inclusive, que o meu interesse por um teatro imagético está diretamente relacionado com meu interesse primeiro pelo cinema.

Encontro pistas sobre minha investigação na própria forma como o surgimento do cinema se deu - no seu início, marcado pelo fascínio e a potência perturbadora de imagens em movimento. Desde o trabalho de desdobramento da fotografia até a invenção de dispositivos e brinquedos ópticos, dava-se ali uma reconfiguração do espaço-tempo, envolvida por um tipo de magia, um adentramento ao mundo das sombras. O “primeiro estágio do cinema é, portanto, o automovimento da imagem.” (DELEUZE, 1992, p. 153), no qual a narração ainda não estava compreendida.

Tratava-se, então, do poder sugestivo da imagem por si só. Imagens que provocavam encantamento pelo movimento, pela composição, pelo simples fato de existirem como uma impossibilidade, parecendo originarem-se não através dos aparatos tecnológicos que as tornavam possível, mas por uma ação mágica.

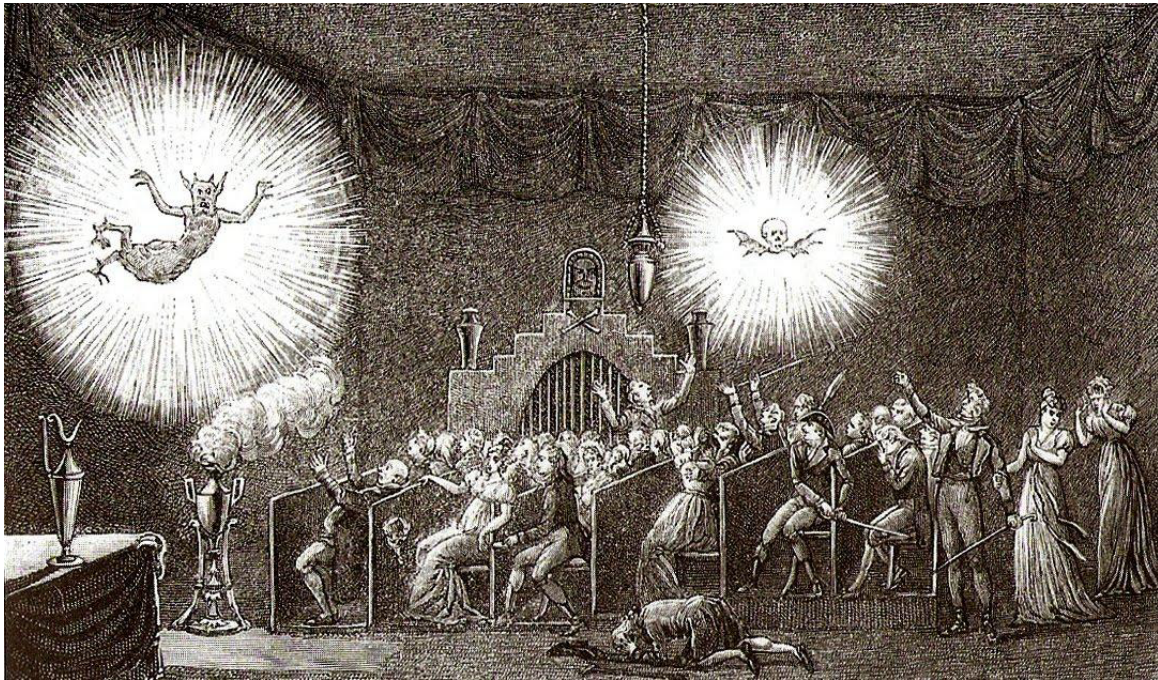


Figura 01 - Phantasmagoria. (<https://pt.alegsonline.com/art/76334>)

A figura acima nos mostra “[...] um tipo de espetáculo de entretenimento e horror ao vivo dos anos 1800. Ela usava uma ou mais lanternas mágicas para projetar imagens assustadoras como esqueletos, demônios e fantasmas em paredes, fumaça ou telas semitransparentes.[...] Foram usados projetores móveis ou portáteis; isto permitiu que a imagem projetada se movesse e mudasse de tamanho na tela, e múltiplos dispositivos de projeção permitiram a troca rápida de diferentes imagens. Em muitos casos, o uso de decoração assustadora, escuridão total, efeitos sonoros, apresentação verbal (auto-)sugestiva e efeitos sonoros também foram elementos chave.” (ALEGSAONLINE, 2021)

Esses espetáculos de horror apresentam algumas pistas sobre a construção desse teatro que eu desejo. Um apelo para o sensorial, uma criação de uma experiência mágica, em que corpos intensos e esvaziados de sentido compõem imagens de sonhos e delírios, abrindo fendas para a compreensão de outros mundos, provocando fantasia e terror. Um espetáculo no qual a essência está na potência de encantamento e de assombro das imagens, na manipulação delas, a fim de produzir reações sensoriais e disparos no imaginário do espectador.

Uma de minhas primeiras influências com relação a imagem na encenação foi o diretor e cineasta Eisenstein³, que, com sua técnica de montagem, propõe o sequenciamento

³ EISENSTEIN, Serguei. Diretor russo, roteirista, editor de cinema, cenógrafo, teórico do cinema e do teatro.

de imagens, de modo a produzir sentido narrativo. Para ele, a montagem deveria reunir imagens conflitantes, e através da justaposição de imagens, sugerir um ponto de vista, uma ideia, mexer com os sentidos do público. A princípio, o seu conceito de montagem me pareceu adequado ao que eu pretendia produzir no teatro - criar a cena a partir do sequenciamento de imagens - então, iniciei meu primeiro processo de direção apoiada nesta ideia.

No entanto, a prática revela realmente o que se deseja e quais as ferramentas que se tem afinidade, e foi só através dela que pude perceber que eu fazia exatamente um movimento contrário ao que eu pensei ser meu ponto de partida. O que me interessava, na ideia de montagem, era muito mais o poder de sugestão que uma imagem associada a outra tinha do que a combinação matemática de quadros para a produção de um sentido narrativo, técnica a qual o cinema hollywoodiano tanto recorreu.

Devido ao meu desapego à linearidade narrativa, abandonei o conceito de montagem. Apesar dos meus processos criativos passarem pelo exercício de imaginação de narrativas e compreendessem a elaboração de personagens, não se tratava de se chegar a um enredo final que se deseja transmitir ao público, mas, sim, de encontrar o lugar mítico da cena, em que as imagens falassem por si só, que não fossem da ordem da identificação, e, sim, da sugestão. Pretendia ter a imagem como propõe Kantor: “uma representação icônica, assumindo muito além de uma função narrativa, desvendando camadas estrangeiras da realidade diante do espectador.” (MORETTI; FARIAS, 2019, p. 120).

Desse modo, o sentido da cena estaria não no desenrolar de uma história, e, sim, na livre associação, na colagem de elementos em relação, em sobreposições. Continuo dialogando com a dramaturgia da imagem de Kantor, pois “é justamente no conflito gerado pela imagem que encontramos o conteúdo substancioso de suas personagens e de suas cenas” (MORETTI; FARIAS, 2019, p. 120).

Comecei a conceber as imagens como portais de acesso para o conteúdo da cena e, através delas, convidando o público a mergulhar no indizível, instigando-os num encontro com seu próprio imaginário, para decifrar o que estava posto em cena. Logo, se a poética e o sentido do espetáculo estaria no poder visual e sugestivo das imagens, era necessário pensar “um processo de criação no qual a imagem, como recurso dramático, se constrói em cena e com a cena” (CINTRA, 2010 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p.122) pois era nela que se sustentaria “o movimento narrativo e simbólico do espetáculo” (CINTRA, 2010 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p. 122).

Apesar de ter abandonado o conceito de montagem, uma ideia que Eisenstein desenvolveu também trabalhando com teatro, permaneceu em meu processo criativo, o de **atração**. Eisenstein acreditava que o movimento do ator deveria ser atrativo, de tal forma que produzisse, no espectador, contrações musculares fortes, gerando a emoção requisitada pelo encenador. Segundo Xavier, para Eisenstein:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica experimentalmente verificada e matematicamente calculada com o propósito de nele produzir certos choques emocionais. (XAVIER, 1983, p.189)

A atração é um conceito que eu já trouxe aqui, aliada à ideia de horror, atuando juntos como forças opostas e ao mesmo tempo complementares. Ter na força desses vetores opostos, a potência de movimento de criação da cena. Pensar construções de imagens a partir da ideia de atração, que tenham um poder de captura, que sejam estímulos sensoriais, que provoquem medo, que façam o espectador adentrar outros mundo possíveis.

Para isso, é crucial usar de todas as possibilidades imagéticas do corpo, de suas qualidades físicas, de sua capacidade de transformação, de seus gestos, movimentações, e vibrações sonoras que acessem lugares de magia, que façam contato com camadas invisíveis do entendimento. Pensando também na organização da cena, o desenho das imagens no espaço, os elementos que a compõem (a música, a luz, os objetos...), experimentando um pouco da lógica cinematográfica.

O cinema, através da sucessão de imagens, com a colagem desta com aquela para produzir uma ideia, faz sugestões que são rapidamente aceitas pela percepção do público. Desse modo, tem um poder imersivo, e consegue, como por encantamento, induzir o espectador a um tipo de transe. É sobre esse poder de captura e imersão que desejo fazer um teatro. Pensar imagens que, em sua edição, aliada aos sons, à lógica de cortes e colagens, construam uma cena capaz de afetar sensorialmente o público e “abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens” (ARTAUD, 2006, p. 96).

Acredito que seja necessário pensar no grau de expressividade das imagens, reconhecendo a “expressividade enquanto direcionada ao espectador, bem como a veiculação de significados que são exteriores às próprias obras.” (AUMONT 2012 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p.23).

Pensar a expressividade da imagem é pensar como ela pode afetar diretamente o espectador, e ter contido nela o conteúdo da cena. No capítulo “A encenação e a metafísica”,

Artaud descreve como a pintura de Lucas van den Leyden, “As filhas de Loth”, “é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence.” (ARTAUD, 2006, p.35).

Artaud descreve as ideias representadas por cada detalhe da pintura, idéias essas que chegam não de forma clara, mas por meio da potência da própria imagem. Desse modo, alude que: “Parece que o pintor conhecia alguns segredos relativos à harmonia linear e os meios de fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro, como um reagente físico” (ARTAUD, 2006, p. 34). Como, no teatro, acessar esses segredos que fazem a imagem atuar diretamente sobre o cérebro?

Proponho pensar a encenação a partir desses segredos, a partir da construção de imagens potentes e disparadoras do que está por trás da cena, imagens compostas por todos os elementos da cena (luz, som, cenário...), mas composta principalmente por esse corpo atravessado de intensidades, carregado de possibilidades e indutor de outros mundos. Ter, portanto, corpo e imagem como vias de acesso para a encenação.

4. OLHARES SOBRE O MISTÉRIO

Nesta seção, trago três breves relatos, produzidos a partir de alguns rastros percebidos no retorno aos meus cadernos de processo e à materialidade dos trabalhos. Estes sinais podem se constituir como evidências, na tentativa de identificar os meus primeiros disparadores, as questões que estavam em jogo, o que moveu minhas escolhas, quais caminhos foram criados a partir dessas escolhas e como os conteúdos ganhavam forma e os impulsos se tornavam imagens. Mais do que simplesmente narrar o que se passou, tais rastros, em interlocução teórica com alguns dos autores com os quais identifico meu fazer, pretendem também elaborar um pensamento sobre a construção desse teatro próprio.

4.1 Água de poço

Som de osso estalando. Mulher sem nome se move. Primeiro a coluna, aos poucos, depois os dedos. A outra escuta um som que vem de dentro, de perto, do lado. Da sua boca saem líquidos. Tem um monstro na barriga, gesta uma criatura, barriga sobe e desce, quer sair. Mulher sem nome é possuída por uma força estranha. Dobra-se. Some. Surge por trás. Um grito agudo.

Esse processo surgiu no segundo semestre de 2018, disparado pela disciplina Laboratório de Direção. Iniciei o trabalho sabendo apenas de dois desejos: o de colocar em cena a expressividade do corpo morto, ou seja, a expressividade do inexpressivo, e para isso, usar das possibilidades imagéticas de trabalho com o corpo; e criar uma estética sombria que afetasse os sentidos do espectador através da lógica de quadros, tendo como referência a montagem cinematográfica. Desejava, dessa forma, iniciar uma investigação sobre a construção de um teatro de horror.

Deparei-me com esse desejo que eu ainda não sabia como pôr em prática. Era o meu primeiro passo em direção a esse ainda nebuloso - porém, agora, mais palpável - projeto artístico que sigo dando continuidade. Na época, identificava-me com o que Artaud dizia sobre ser preciso preencher a cena com a linguagem da cena, encontrar “sua linguagem concreta” (ARTAUD, 2006, p. 36).

Essa linguagem que, segundo ele, “deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a

linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.” (ARTAUD, 2006, p. 36).

Dessa forma, comecei a me debruçar na criação de uma poesia destinada aos sentidos, independente da linguagem articulada, onde trataria-se da concretude do que está em cena, dos objetos em relação, dos corpos desconstruindo e reformulando a lógica das coisas. Percebi que a eficácia da cena não se referia a uma ordem racional, à busca por significados, “é, pois, na total subjetividade das vísceras que repousa a linguagem” (LINS, 1999, p. 12).

Entretanto, era preciso saber o que se pretendia produzir no campo subjetivo; que mundos eram possíveis de serem acessados, que imagens tinham poderes de ligação com imaginários, que sensações eram provocadas, qual atmosfera se desejava criar.

Iniciei o trabalho contando com a atuação de uma atriz e de uma contorcionista, me apoiando no corpo, na sua expressividade, e na construção de imagens. Eu já vinha pesquisando no circo a história da contorção e dos *freaks shows*, e o caráter exibicionista e macabro de algum destes espetáculos. Interessava-me o que o aspecto monstruoso do corpo contorcido tinha de atrativo, que imagens, distorções, possibilidades de sentido e esvaziamento de significantes, um corpo quase não identificável poderia produzir. Pretendia então, trazer essas investigações para o jogo teatral.

Meu objetivo era construir movimentações e imagens que afetassem diretamente o corpo do espectador, como numa relação de espelho. Ou seja, o que a intérprete produzisse com seu próprio corpo, provocaria uma reação no corpo do espectador, não por uma relação direta de identificação, mas pelo mesmo efeito de contraste que se tem com os monstros e os mortos. Uma desidentificação que leva, em fim, a identificação, por se tratar ainda de um corpo humano, porém, um corpo que se arrisca, que se transforma, que desafia a lógica do corpo anatômico. Como a um espelho o espectador assiste ao espetáculo, e ao ver a coluna da intérprete se contorcer, sente a manifestação da sua própria coluna; ao ver uma respiração alterada, entra em contato com o seu próprio pulmão.

Buscava, dessa forma, um efeito semelhante ao que Buñuel (1929) alcançou com o filme, *Um cão andaluz*, na cena em que uma lâmina é passada em um olho e nós, espectadores, sentimos a aflição que provoca essa imagem no nosso próprio corpo.

Além do aspecto sensorial dessas imagens, eu desejava que elas acionassem a imaginação do espectador, que os lançassem em um mundo fantasmagórico, onde eles entrariam em contato com memórias sombrias, cenários aterrorizantes que estão em um

imaginário comum, que têm relação com o nosso medo do sobrenatural, do inexplicável, do não-humano.

Queria um teatro semelhante ao que propõe Artaud, “em que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores.” (ARTAUD, 2006, p. 93). Construir assim, um “um teatro que produza transes” (ARTAUD, 2006, p.93), que hipnotize o espectador, como forma de tirá-lo de sua passividade, que o convide a formular suas próprias respostas para o que está em cena - como num jogo de completar a imagem, um quebra-cabeça, em que a outra metade está no imaginário do espectador.

Sabendo o que eu desejava produzir em cena, comecei a buscar a minha metodologia de criação, a partir das que eu já conhecia e havia trabalhado, adequando, percebendo o que servia e o que não servia, e o que, enfim, precisava ser inventado para acessar o que eu buscava.

A princípio, construí cada ensaio de forma que tudo - dos aquecimentos aos exercícios de criação - tivesse relação com um estado de medo, de distorção do mundo e com a atmosfera sombria que eu desejava alcançar. Queria, com os exercícios, provocar modos alterados de corpo, induzir as intérpretes à força de contato com o sobrenatural, para, assim, adentrá-las em um lugar de terror e delírio, onde se daria a criação de nossa cena.

Encontramos duas situações disparadoras sobre o qual elas transitavam: uma, em que o corpo é oprimido por forças externas, em que existe um tipo de perigo no entorno, onde todas as coisas estão cercadas de desconfiança e medo, onde há algo por de trás das paredes, algo que espreita no escuro, um invisível que ameaça e aflige; e a outra situação, em que elas deixavam seus corpos serem possuídos, transformadas em monstro/bicho/criatura, tornando-se detentoras de poderes, de forças ocultas, aptas a provocar medo, e não mais serem vítimas dele. Tentávamos, portanto, descobrir o que poderia provocar medo e horror no espectador, enquanto provocávamos em nós mesmos.

A partir daí, começamos a construir personagens - não com o intuito de montar uma história, mas como um estímulo imaginativo para a criação de ações, imagens e atmosfera. Dialogava com Kantor, no sentido em que desejava construir “um teatro que aposta na criação de atmosferas como solução para a realidade ilusória do drama” (MORETTI; FARIAS, 2019, p. 117), pois não se tratava de representar uma história, de colocar em cena a realidade cotidiana das personagens, e, sim, fazer “um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário” (ARTAUD, 2006, p. 93)

Ao longo do processo, as personagens construídas aos poucos se diluíram na própria dramaturgia das imagens, tornando-se apenas corpos expressivos e atrativos, executando ações que, através do trabalho de encenação, mexiam com os sentidos e subjetividades dos espectadores.

No início deste processo, eu ainda tinha como referência o conceito de montagem elaborado por Eisentein. Então, como sugestão da professora Maria Vitória, executei o seguinte método de encenação: pensar a cena em quadros, cada quadro de dois minutos e trinta segundos. Dentro desses quadros, estariam as imagens poéticas, as movimentações, os estados emocionais. A partir do material levantado no processo de criação, comecei a definir quais seriam esses quadros, tendo como vetores norteadores as ideias de atração e horror.

De acordo com Eisenstein (1983), a atenção está voltada para o espectador. Se, no cinema, o recorte e a montagem do que se vê, é usado para produzir algo naquele que assiste, no teatro, tudo que eu coloco em cena, é pensando para alcançar o espectador. Era necessário, então, projetar esses quadros para serem atrativos, para capturarem o espectador, e, ao mesmo tempo, para provocarem o estranhamento necessário para disparar outras formas de entendimento.

Encontrar elementos que causem horror através de uma busca pelos medos sutis que habitam nossas fantasias, nossa imaginação. Ações estranhas, como, por exemplo, pensar em um corpo quebrado, inumano, como ele se move

e tê-lo se movendo até alguém

lentamente...

aproximando-se...

e subitamente

rápido.

Ter um líquido saindo da boca

Uma presença por trás

Olhos arregalados

Dedos tensionados

Um grito

Não ter o controle do próprio corpo

Ações a partir da ideia de gestar uma criatura. A barriga descendo e subindo. A criatura se movendo, desejando sair. Ações a partir da ideia de que se é a criatura presa, desejando sair.

Entendendo a importância da trilha para a construção desse teatro que eu desejava fazer, tivemos, desde o início, um músico acompanhando nosso processo, construindo os sons junto com as imagens. Pretendia que a trilha não estivesse apenas no lugar de fazer a ambientação da peça, mas que os sons estivessem imbricados com as imagens, compondo, junto com elas, para provocar sensações, ditar um ritmo, criar tensões.

Por isso, a trilha, que foi toda feita a partir da guitarra, interferia diretamente no espetáculo, recriando sons orgânicos de dentro da cena - substituição do grito da atriz pelo som da guitarra, recriação de sons de ossos quebrando no momento que a atriz se contorce.

Era, portanto, uma trilha muito visceral e experimental, com uso de bastante *noise* e distorção, que provocava incômodo e uma quase insalubridade sonora. Queríamos amplificar a potência das imagens, deslocar o público para um lugar inseguro, para dentro da cena, chegar o mais próximo possível do corpo do espectador.

Através do link do QR Code abaixo, é possível acessar parte do que foi realizado na trilha:



Ao mudarmos os ensaios para o lugar em que a cena se daria, no palco do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, equipamento cultural da Universidade Federal do Ceará, novas possibilidades se abrem, como repensar a composição das imagens que já tínhamos a partir da espacialidade.

Deslocamos algumas ações para fora do que se entende como espaço de cena, para a escada de serviço e para estruturas de ferro do próprio teatro. Montamos, também, uma corda, aparelho circense que aqui estava deslocado da sua funcionalidade acrobática. Uma das atrizes se balançava suspensa na escada, e aparecia, em seguida, no alto da estrutura, a luz recortando a cena, criando sua sombra na parede, uma presença obscura. A outra atriz iniciava a peça no alto da corda - um desejo de fuga antes mesmo do começo, um anúncio de que não há saída.

Aproveitamos assim, várias possibilidades de disposição das atrizes no espaço, bem como o que isso causava de transformação no corpo, na imagem, na relação delas uma com a outra e com o público.

Acredito que esse trabalho tenha sido um primeiro passo interessante nessa minha busca por um teatro de horror. Além de conseguir visualizar, na cena, a concretização de um projeto imagético e sonoro intenso e macabro, tive uma resposta positiva do público nesse sentido, pois o trabalho alcançou respostas cinestésicas, assim como deslocou os espectadores para lugares inquietantes e imaginários sombrios de suas próprias subjetividades. Posso dizer que esse trabalho acionou em mim o desejo de continuar, de seguir com esse desejo de perseguir um mistério, de perseguir um teatro.

4.2 Não entre tranquilo na noite serena

Eles se movem lentamente, as paredes se encolhem, corpos dentro das paredes, corpos saindo das paredes, unhas arranhando o chão, pé torcendo ossos quebrando, olhos rolando no chão, um canto hipnótico e um sacrifício, uma mulher se contorce, uma risada histérica, caminhar com as mãos, comer os próprios braços, um corpo espreita nas sombras, algo gosmento se move no canto, pode ser um homem, alguém observa ele dormir, ele não dorme, há anos ele não dorme, uma piscina de agulhas a saída está no fundo, mensagens em sussurros, gritos que não saem.

Esse trabalho foi realizado no primeiro semestre de 2019, na disciplina Práticas de encenação, sob orientação do professor Tiago Fortes. O processo de criação iniciou-se antes mesmo dos ensaios práticos, com um grupo de whatsapp, intitulado Limbo, contando inicialmente com 6 atrizes/atores e eu. Com o intuito de começar a construir o imaginário do

trabalho, criei o grupo e o alimentei com imagens, vídeos e histórias (verdadeiras e fictícias) de terror.

Nosso primeiro encontro foi em uma casa. Interessava-me a ficcionalização do espaço, as possibilidades de reinvenção do real. Por isso, iniciei o encontro falando que a casa era mal assombrada, um artifício para disparar um estado de alerta e imaginação, contando em seguida dois relatos fictícios sobre o lugar. Inspirada em *RPG's* de mesa, levei neste encontro uma ficha de personagem para cada um dos participantes, onde eles deveriam preencher com as características físicas e psicológicas das suas personagens, atribuindo-lhes um medo e uma habilidade que surgisse em oposição a esse medo. Resgatar, dessa forma, poderes esquecidos, poderes desejados, qualidades de realidade expandida, aniquiladas pela realidade comum; um resgate através dos medos, através de uma aproximação com o indesejado, com o que é negado por nós, com a dor, a morte, o inexplicável.

Aproximar-se dessa zona insegura, obscura, é aproximar-se de um outro tipo de existência, de um momento-chave para a liberação de toda “mágica do sonho” (ARTAUD, 2006, p. 97). Esse jogo tinha então como objetivo fazer com que os intérpretes entrassem em contato com versões distorcidas/expandidas deles mesmos, através de uma exploração criativa de seus medos.

Em seguida, sorteei entre eles ações que havia escrito anteriormente, de acordo com o que eu imaginava que seria construído naquele encontro, e do que eu deseja provocar na relação deles - uns com os outros - e na relação deles com o espaço. Essas ações serviam como sugestões do que eles poderiam realizar em algum momento durante a improvisação/jogo, e foram pensadas para provocar estranhamentos e estados alterados de corpo (de forma que a mudança de um acabava por contagiar os demais; a improvisação de um alimentando a improvisação do outro), e cobrir o espaço com uma atmosfera onde todas as coisas estão sujeitas a uma transformação sombria, onde tudo é mais do que parece ser. Era importante desconfiar da percepção do real, engajar-se na invenção de outras realidades possíveis.

Preparei o espaço com algumas velas e fiz um círculo de sal, um círculo de proteção, um lugar de retorno caso fosse necessário. Após um momento de contenção de energia dentro do círculo de sal, propus que fizéssemos giros, a fim de nos induzir a um transe que nos prepararia para o jogo.

Na invenção de um novo mundo, é preciso construir elementos que sustentem um certo nível de verdade, de convencimento. Para tanto, era necessário intensificar a

experiência com materialidades. Desde a convicção de que a casa era realmente mal assombrada, até a execução de pequenas ações ritualísticas - círculo de sal e giros - um portal começava a ser aberto, as paredes que separam o nosso mundo de outro se estreitavam, pois nós começávamos a acreditar na experiência.

Dessa forma, através da execução das ações - que se repetiam, se esgotavam e abriam espaço para novas proposições - da exploração das possibilidades que o espaço oferecia e tendo como suporte imagético a ficha de personagens que eles haviam acabado de preencher, nós - incluo-me pois também estava dentro do jogo - entrávamos em um tipo de transe criativo.

Experimentamos o nosso corpo e a nossa voz, a partir das trocas com o ambiente e da troca com outro, encontrando lugares de estranhamento e instaurando uma atmosfera sombria e caótica. Sentíamos a fragilidade aterrorizante de tudo ao redor e de nós mesmo, ao mesmo tempo que nos arriscávamos em provocar medo uns aos outros. Um sumia pela porta e surgia subitamente do lado de fora da janela; outro sussurrava no escuro; mais outro movia-se de forma estranha pelas paredes, aproximando-se lentamente por trás de alguém; outro ria descontroladamente, enquanto um não podia falar e então mantinha, em seus gestos, o horror de tudo, e todos pararam quando aquele cantou uma melodia estranha que ecoava na noite.

Embora eu ainda mantivesse a mesma preocupação com a encenação, o que mais se destacou nesse trabalho foi a metodologia de criação. A direção era, para mim, um território novo, e eu ainda estava no início do processo de entender o que eu buscava, que tipo de teatro eu desejava fazer, o que funcionava e o que não funcionava. Sendo assim, compreendi que não bastava aplicar meus métodos pessoais de atuação e criação, era preciso inventar ferramentas no trabalho coletivo, criar estímulos, argumentos e técnicas.

Durante o processo criativo, houve muitas referências visuais e literárias, dentre elas, destacou-se os mangás de terror, do artista Junji Ito. Suas histórias perturbadoras e seus desenhos de figuras inumanas e corpos distorcidos foram uma grande fonte de inspiração para construirmos nossas personagens e nossas ações; e o horror cósmico, de H.P Lovecraft, sendo esse mais sobre medos relacionados aos mistérios do universo, a existência de deuses e entidades superiores e estranhas, seres de força caótica.

Queríamos localizar, do micro ao macro, quais eram os elementos que provocam horror e medo, que imaginários, que ações estranhas, que formas físicas, que situações

provocavam uma perturbação no nosso entendimento das coisas, sobre o que é natural, sobre o que é humano, sobre o que é visível e compreensível.

Construímos grande parte das nossas ações e personagens a partir da materialidade do corpo, potencializando e dando expressão a cada membro do corpo, expandindo as possibilidades de cada parte num exercício de imaginação sobre elas: os olhos não eram mais apenas olhos, podiam nem sequer serem apenas dois, localizados na cabeça, podiam ser vários, entre os dedos; o umbigo não era apenas um umbigo, era o canal por onde nasceu o mundo; as mãos eram membros autônomos; os ossos eram peças móveis, desmontavam-se e, saindo do lugar, refaziam a forma humana; a boca era um céu noturno onde habitavam profecias antigas.

Apesar de desejar novamente que essa encenação fosse guiada pela composição de imagens a partir da expressividade do corpo, é inegável que ter a prática de *RPG* como ponto de partida para criação fez com que a construção de personagens tenha sido um elemento disparador do processo, entendendo que as primeiras ações foram movidas pelas motivações das personagens, para quais foram pensados, também, obstáculos e conflitos, desencadeando uma ação progressiva.

Contudo, o que interessava não era o desenrolar de um enredo, mas os desdobramentos das figuras e ações propostas, o que elas sugeriam de leituras e quais as possibilidades de experiência que a peça gerava. Era isso que buscávamos, tanto no processo de criação quanto no resultado final: uma possibilidade de experiência. E deixar que o espetáculo fosse carregado de abstrações, era permitir que todos os presentes, intérpretes e espectadores, elaborassem a sua própria experiência do espetáculo.

Portanto, as ideias de cena e personagens que surgiram foram fragmentadas, recortadas, para serem, em seguida, reordenadas, como em uma colagem. Desse modo, o sentido da cena não estaria numa narrativa clara e linear, mas no jogo de associação de imagens, aproximando-se do trabalho de Kantor, que “configura-se como uma profunda experiência afetiva que coloca o humano em relação ao jogo com as imagens e objetos à procura de significados” (CINTRA 2010 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p. 132).

Para construir a dramaturgia a partir desses recortes, elaborei um segundo jogo. Providenciei um mapa de uma possível locação do espetáculo, fiz cartas com desenhos das personagens já construídas - com pequenas descrições sobre cada uma delas -, e, em papéis destacados, escrevi ações, imagens e sugestões. O jogo seria, então, criar conexões entre as

personagens, o espaço e as histórias, um exercício de imaginação.

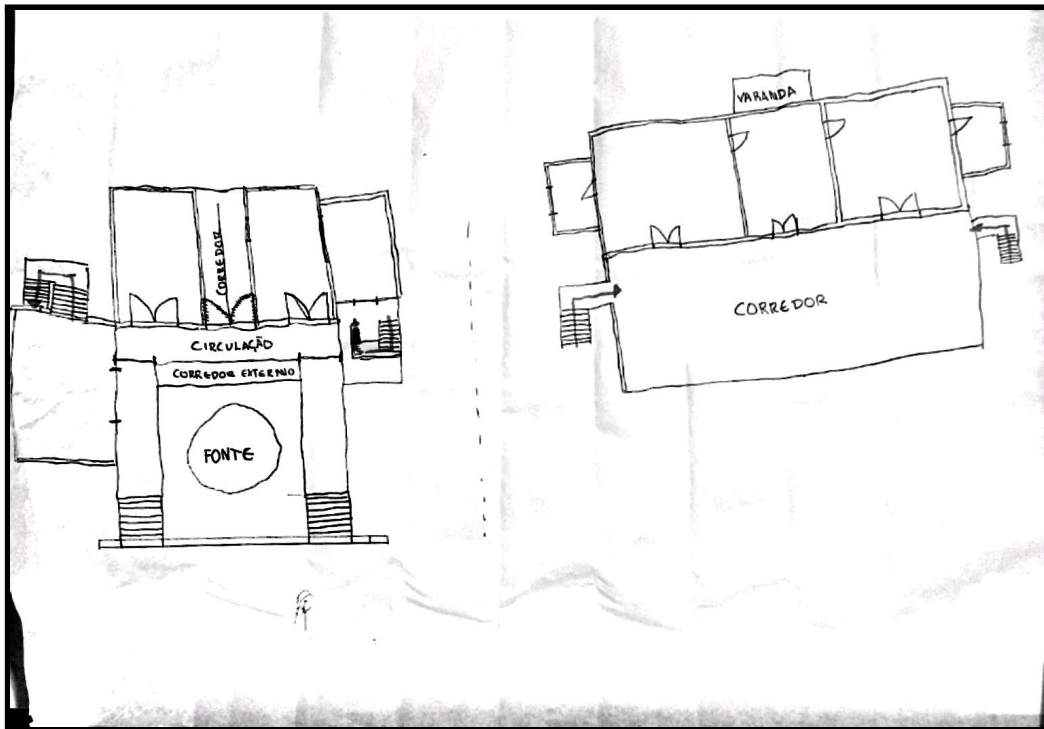


Figura 02 - Mapa usado no jogo - casa do Barão de Camocim

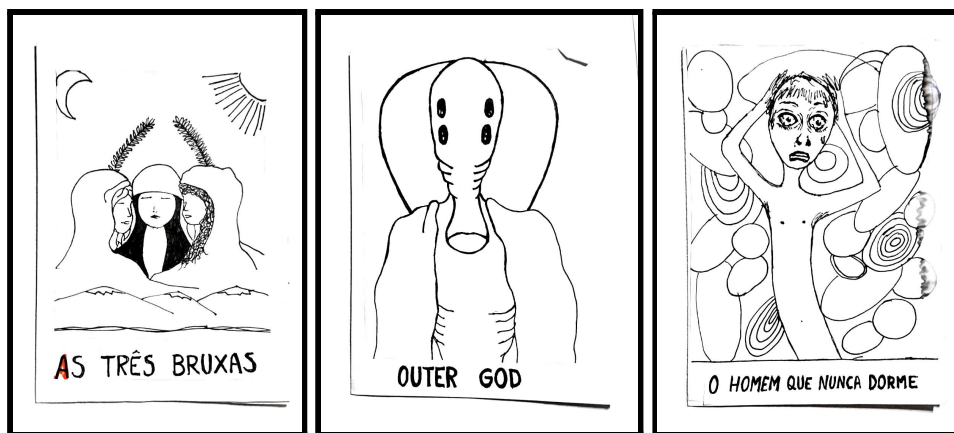


Figura 03 - As três bruxas

Figura 04 - Outer God

Figura 05 - O homem que nunca dorme

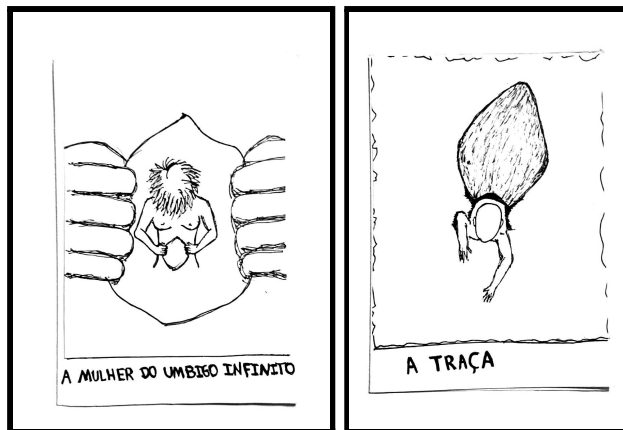


Figura 06 - A mulher do umbigo infinito

Figura 07 - A traça

A partir destas materialidades, fizemos *links* entre as várias narrativas possíveis - narrativas internas, que serviam de motivação para as ações, que não estariam necessariamente visíveis ao público -, dando sentido às relações das personagens, de modo a construir um mundo, para, a partir daí, escolher quais eram as nossas imagens. O intuito era definir qual dentre as possibilidades de ordenamento delas era a melhor, não a que mais construía sentido narrativo, e, sim, a que fosse mais interessante para cena, a mais atrativa, pois era a partir das imagens que o drama se desenvolveria, acreditando que “a relação entre imagem e significado dramático são os nós essenciais dos trabalhos” (CINTRA, 2010 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p.119).

Esse era o sentido de trabalhar com a colagem, e não com a montagem, pois a segunda pressupõe um ordenamento a partir do sentido lógico, de um compromisso com a narração, enquanto, na primeira, o ordenamento é um fluxo, constrói-se a partir do desejo, das sensações, das sobreposições, é um trabalho “cujos elementos atuam uns em relação aos outros na recusa de todo paralelismo” (BABLET, 2008 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p. 123).

Enquanto construíamos as personagens, percebemos a necessidade de tornar suas imagens mais expressivas, e “o primeiro dos meios para tornar uma imagem expressiva costuma ser o de nela incluir ‘mais’ material” (AUMONT, 2012 *apud* MORETTI; FARIAS, 2019, p. 123). Por isso, resolvi desenvolver mais a plasticidade do trabalho, com a criação de objetos cênicos - utilizando cabeças de bonecos, criando braços, mãos, olhos - que compunham uma imagem junto com o corpo do ator/atriz, potencializando a visualidade das

personagens, ampliando as possibilidades de distorção da forma humana, produzindo estranhezas e acessando lugares mais fantásticos da imaginação.

Esses objetos serviam, também, para comunicar algo sobre as personagens que os carregavam, sugerir quais eram as suas histórias. Sendo assim, o objeto surgia como propunha Kantor, em seu teatro: “despojado de sua função meramente utilitária, potencializado em sua neutralidade autônoma e concreta” (MORETTI; FARIAS, 2019, p. 123).

A concretude do objeto era oposta à subjetividade da cena, podendo completar as lacunas, contribuir na construção de sentidos e/ou guiar os espectadores nessa invenção de outro mundo.



Figura 08 - As partes

Outro aspecto do trabalho que eu já havia demonstrado interesse e importância no “Água de poço”, mas que dessa vez quis trazer para dentro da cena, foi a trilha sonora. Sendo assim, o músico não só acompanhou o processo, como participou ativamente dos ensaios, construindo junto com os atores/atrizes um personagem, adentrando a narrativa, estabelecendo relação com os outros.

Essa relação, apesar de não estar totalmente evidente na cena, estava presente na nossa narrativa interna, na motivação de nossas ações, sendo traduzida na cena através das imagens, dos posicionamentos espaciais de músico e atriz, da composição do todo.

Através dessas relações com o todo, o músico atribuiu um novo sentido ao seu instrumento, a guitarra, essa servindo para ele como serviam os outros objetos de cena criados, como um elemento transformador do seu próprio corpo, um órgão complementar. E assim, através dos sons que produzia, criava a ambiência necessária para estabelecer a atmosfera de horror que buscávamos, afetando os outros e o espaço.

Com os ensaios, foi percebida a necessidade de chamar um segundo músico, para tocar bateria - ele também foi incluído imageticamente na narrativa - compondo uma banda ao vivo, o que acabou dando uma nova potência visual para o espetáculo.

Diferente do “Água de poço”, acredito que a importância da trilha, aqui, estava mais no seu impacto visual, tendo como referência a estética punk, e na ambientação da cena - criação de atmosfera - tendo em vista que se distanciou do experimentalismo do primeiro trabalho, que buscava sonoplastias que interferissem mais diretamente na cena.

De modo a analisar como a cena se materializou, e todas as dificuldades para se fazê-la - o trabalho com muitas pessoas envolvidas, o tempo curto, o baixo orçamento - percebo que o que foi mais significativo neste trabalho, encontra-se na metodologia de criação, e não no resultado final.

Apesar do espetáculo ter cumprido com o que pretendia – construir um teatro de horror que afetasse os sentidos dos espectadores, abrir portais para a invenção de outros mundos – acho que houve algumas propostas, algumas testagens, que se distanciaram do que eu desejava fazer. Era preciso pensar melhor o tempo das ações, a composição das imagens com o todo, o lugar da voz. Entretanto, entendo esses trabalhos como processos em aberto, caminhos em movimento nessa minha busca por uma poética própria.

4. 3 Línguas e dentes servirão goelas

Girar no mesmo eixo enquanto grita. Corpo quebrado, usar mãos para mover pernas, coluna vertebral mole, ossos fora do lugar. Movimento pelos nervos. Dedos nervosos, olhos nervosos. Boca pútrida, boca que guarda segredos líquidos, língua-canal, conexão de bocas para o encontro de línguas, troca de poderes, troca de mensagens, fluídos vivos. Gemidos de dor, sussurros agudos. Uma dança macabra. Um monstro na barriga. Gestar uma criatura. Subir e descer barriga, criatura viva.

Esse processo não surge do compromisso com uma disciplina, mas, sim, do desejo de dar continuidade a uma pesquisa. Encarar as testagens como um grande e constante processo de aprendizado, é desprender-se da necessidade de encontrar de imediato o que se busca; é entender o caminho como um caminho de mistério, em que as coisas ora se escondem e ora se revelam, e a descoberta como algo que vem da inquietude.

Avaliando os dois trabalhos anteriores, percebi que, como o primeiro foi predominantemente norteado pela montagem das imagens, o processo se deu com muito foco no resultado - o que fez com que a apresentação final estivesse bem desenhada e consistente - mas limitou as possibilidades no processo de criação; por outro lado, no segundo, o interesse estava no processo de criação em si - o que abriu mais espaço para a invenção de métodos para exploração dos nossos temas e desejos - contudo, o resultado final não deu conta de tudo que foi levantado no processo.

O objetivo neste novo trabalho era construir um processo de criação que dialogasse com o que se desejava produzir na encenação, ou ainda, construir uma encenação que expandisse para o público a experiência do que era vivenciado no processo de criação. Como havia também um prazo mais curto para desenvolver o trabalho - uma vez que a data de estreia estava marcada para pouco mais de um mês - senti a necessidade de apontar mais objetivamente o caminho que iríamos percorrer.

Tinha como uma das referências temáticas norteadoras, a primeira parte (O interdito e a transgressão) do livro “O erotismo”, de Georges Bataille, principalmente no que ele referia à “morte, a corrupção e a renovação da vida”. Trouxe mais especificamente para o processo de criação, o seguinte trecho:

Entretanto, a vida não deixa de ser uma negação da morte. Ela é sua condenação, sua exclusão. Esta reação é a mais forte na espécie humana, e o horror à morte não está somente ligado à destruição do ser, mas à putrefação que devolve a carne morta à fermentação geral da vida. Na verdade, somente o profundo respeito ligado à representação solene da morte, que pertence à civilização idealista, desenvolveu só uma oposição radical. O horror imediato mantinha — ao menos vagamente — a consciência de uma identidade entre o aspecto terrificante da morte, sua corrupção fétida, e essa condição elementar da vida, que revira o estômago. Para os povos arcaicos, o momento da extrema angústia permanece ligado à fase de decomposição: os ossos secos já não têm mais o aspecto intolerável das carnes corrompidas de que os vermes se nutrem. Confusamente, os sobreviventes vêm, na angústia ligada à corrupção, a expressão do cruel rancor e do ódio de que são objeto por parte do morto, e que os ritos de luto têm por finalidade apaziguar. Mas pensam que os ossos secos respondem ao apaziguamento desse ódio. Esses ossos, que lhes parecem veneráveis, introduzem um primeiro aspecto decente — solene e suportável — da morte; esse aspecto ainda é angustiante, mas sem o excesso de virulência ativa da putrefação. (GEORGE BATAILLE, 2017, p. 80)

Nesse trabalho, eu tive como disparador não só o medo da morte, mas a aversão ao corpo morto, aquele horror ligado à putrefação da carne. Nossa negação à finitude do corpo, que nos leva ao afastamento dos nossos mortos, aos disfarces que os ritos de luto criam para evitarmos enxergar a violência angustiante da morte. Pensei também nas doenças como algo que nos aproxima desse encontro com o fim, e nos enche com potência e desejo de vida. A doença que vem antes da morte revelar a fragilidade do corpo, que provoca um estado de perigo iminente, e um apagamento, sutil ou não, do corpo.

Comecei a investigar como a humanidade reformula o horror da morte (e suas aproximações) nos mitos contemporâneos. Os zumbis como representação desse medo da não separação radical e definitiva da morte e da vida, corpos esvaziados de vontade própria, de propósito - uma metáfora para o modo de vida capitalista.

Os zumbis são a possibilidade de morte ainda em vida, criaturas monstruosas que compartilham semelhanças físicas conosco, que põem em risco o pensamento sobre nossa existência, sobre nossa ordem social, sobre nosso corpo e nossa finitude. A aparição de figuras zumbificadas em produções artísticas desafia o nosso entendimento de mundo e de vida, coloca em jogo forças de outras realidades possíveis, outras mortes possíveis.

Pesquisando estados alterados do corpo, percebi a possessão também como uma representação, um artifício de narrativas para ilustrar situações de desequilíbrio emocional e mental, de falta de controle de si mesmo - um estado doente do corpo, um estado que coloca a pessoa em ligação com um mundo estrangeiro. Assim como a figura do zumbi, faltam, aos possuídos, a autonomia do próprio corpo, são corpos que estão sob o controle de uma força desconhecida, exibindo comportamentos fora dos acordos sociais.

Partindo da ideia de um corpo que está sob controle de um terceiro, pensar que o corpo de uma atriz pode exercer influência e poder sobre o corpo da outra, e vice-versa. Pensar que esses comportamentos fora dos acordos sociais produzem relações estranhas, que são interessantes em cena - relações desconexas, bizarras, enigmáticas.

Relações que são geradas por quebra de expectativa, de modo a influenciar a percepção do próprio público, deslocando seu entendimento da realidade comum. Uma espécie de jogo com o medo e a tensão social gerada por uma pessoa que está fora do controle de si mesmo, salientando uma atmosfera de lugar não seguro.

Para me aproximar mais de uma metafísica da cena e alcançar lugares mais profundos e intensos, trabalhei com improvisações mais livres no processo criativo. Partindo, primeiro, da criação imagética e atmosférica de um mundo-situação, indicando um estado alterado de corpo que as atrizes deveriam buscar, assim como jogando pequenos disparos ou comandos que direcionasse a improvisação para lugares que eram interessantes na projeção da cena; depois, estabelecendo desconfiança nas relações - sugerir que uma delas guarda um segredo, tornar as relações ambíguas, ora uma inimiga ao lado, ora uma aliada, ora monstro, ora filha, talvez o outro, talvez espelho - buscando assim ações e trocas estranhas.

Pensamos, também, uma ambientação, um universo imagético onde se daria nossa criação, um lugar pós-catástrofe, um lugar onde as personagens encontram-se presas, condenadas a conviver umas com as outras, enlouquecidas, sepultadas, influenciadas por uma força superior que se impõe de forma invisível no espaço.

Antes das improvisações, foi importante trazer para nossos encontros alguns suportes referenciais. O surrealismo de David Lynch, interessava as possibilidades desconexas de narrativa, de criação de atmosfera e estranhamento; o horror do isolamento, a loucura e a desconfiança sobre o outro e sobre todas as coisas no filme “O farol” de Robert Eggers (2019); a relação com os mortos e com o sobrenatural no filme “November” de Rainer Sarnet (2017); a qualidade dos movimentos e do corpo em risco, do grupo de dança Cena 11; as imagens viscerais e violentas do grupo de teatro La Fura del baus.

Nesse processo, aprofundei também o trabalho com o som, instiguei as atrizes a experimentarem sonoridades, a atribuir mistério às palavras, colocando a palavra em cena sem o propósito primeiro de comunicar, mas de encontrar suas ressonâncias, “trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra [...] com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.” (ARTAUD, 2006, p. 102).

Desse modo, eu pretendia construir um trabalho em que “os sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam” (ARTAUD, 2006, p. 92). Desejava que as atrizes explorassem todas as possibilidades de som a partir desse estado alterado de corpo, do que vinha no fluxo, do que era da ordem do sensorial e visceral, e não do sentido.

Jogamos com a combinação de som orgânico (humano), e som mecânico (música produzida pela guitarra, sequenciador, sintetizador), pensando, assim, numa composição conjunta - o grito da atriz sendo completado pelo som da guitarra, os gemidos no tempo da música, as vozes das atrizes gravadas para serem disparadas junto com as vozes ao vivo (criando assim camadas de realidade), e o silêncio da trilha quando necessário que o som de um elemento em cena se sobressaísse.

Nessa trilha, o conceito estava no uso de looping e sequenciadores, numa ideia de transe sonoro, na repetição, para provocar uma imersão. Essa repetição provocava também uma espécie de dedução do que vai vir a seguir - damos uma sugestão para que a cabeça do espectador tente prever o futuro.

Os sons, que eram mais espaciais e mais próximos de referências sonoras de ficções científicas, tinham uma relação profunda com o clima e as ações da cena. A música não foi um simples elemento de ambientação, além de entrar e afetar diretamente a cena, ela também compunha a imagem, sendo a fricção de som e imagem uma chave para a construção dramática.

Ademais, não só o músico acompanhava cada ensaio e construía a trilha simultaneamente à cena, como também eu e as atrizes tivemos mais participação na composição sonora. Cada som era pensado em relação à imagem e ao momento, a partitura cênica e a partitura sonora imbricavam-se de tal forma - seja por contradição ou completude - que uma coisa não podia se dar sem a outra. Essa combinação de som e imagem tinha como objetivo alcançar uma resposta sinestésica no espectador.

Através dos links de QR Code abaixo, o leitor poderá acessar exemplos do que foi realizado nesta trilha:



Sendo a referência cinematográfica tão marcada nesse processo e em todos os anteriores, a escolha de terminar o espetáculo com um pequeno vídeo pareceu coerente. Depois de muito meditar sobre como seria o fim de um espetáculo que se desenrolava narrativamente de forma tão fragmentada e não linear, e de um desejo de transportar a cena para um outro espaço, decidi que a cena final seria a quebra do acontecimento real para a transmissão de um vídeo, com as mesmas atrizes, realizando pequenas ações que provocassem um estranhamento sobre o que se desenrolava antes na cena, mas que de alguma forma revelassem algo sobre a relação de suas personagens durante todo o espetáculo, que dessem pistas do que foi posto.

Infelizmente, o espetáculo acabou não sendo apresentado, devido à pandemia do Covid-19 e a ordem de fechamento dos espaços culturais ter ocorrido exatamente no dia da estreia. Entretanto, o trabalho ganhou todo um novo sentido, pois tratamos exatamente de questões que a pandemia tanto disparou: a morte, os ritos de luto, como lidar com uma nova ordem social, um mundo em colapso. E pretendemos, ao retornar com esse trabalho, não ignorar o tempo e os acontecimentos, e assim nos deixarmos ser atravessados pelas sequelas de uma pandemia.



Figura 09 - Línguas e dentes servirão goelas.

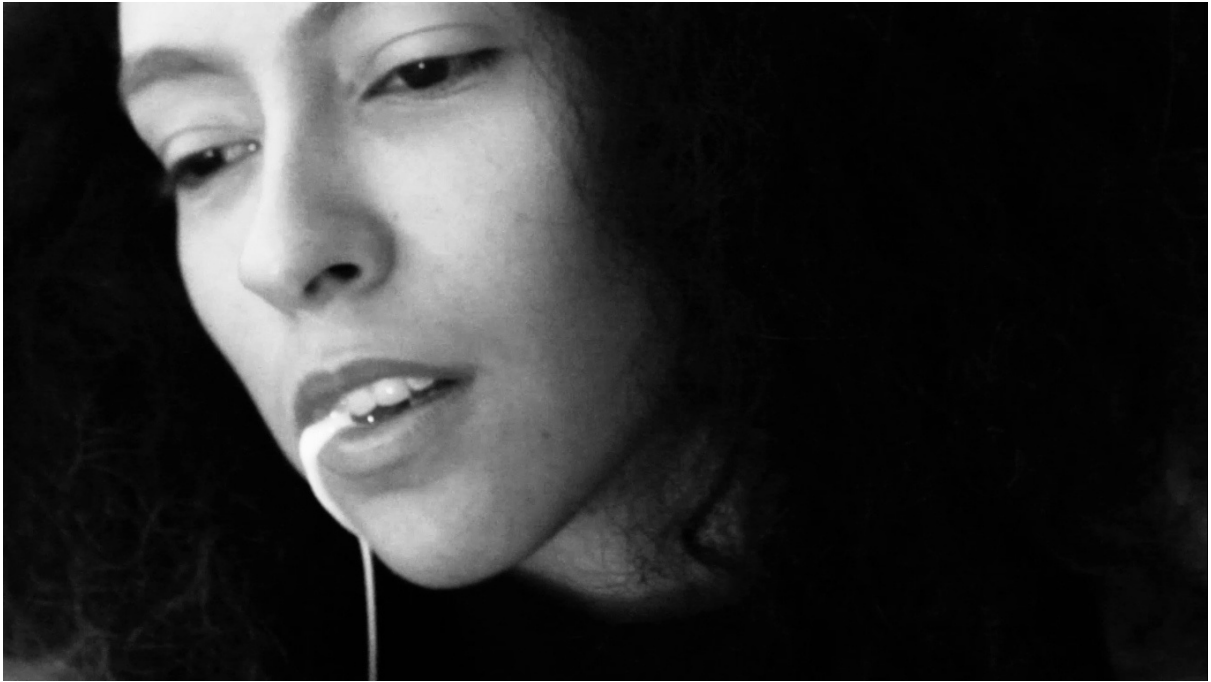


Figura 10 - Ela guarda um segredo (Imagem do vídeo final)



Figura 11 - As criaturas



Figura 12 - Mensagens vivas.

5. MIRAR O ABISMO

Quando digo, na introdução deste trabalho, que essa minha busca surge de uma obsessão, refiro-me ao que Octávia Butler entende por “obsessão positiva”⁴, como “uma maneira de mirar a si mesmo, sua vida, ao alvo escolhido.” (BUTLER, 2016, p. 6). Mirei, portanto, a minha busca neste alvo escolhido, neste mistério, neste abismo. Aqui, entendo essa busca não só como o trabalho realizado nos processos de criação, mas também como a escrita que aqui faço deste percurso. Retornar a estes processos, elaborar minhas escolhas e desejos, acabou por se tornar uma continuação deste olhar sobre o abismo, onde acredito conter todos os mistérios que persigo.

Penso que olhar para o abismo é também uma forma de olhar para si mesmo, encarar esses processos, inclusive esta escrita - é uma forma de buscar, antes de tudo, um olhar para mim mesmo. O artista é “portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo” (SALLES, 1998, p. 30).

Lancei meu olhar sobre esta pesquisa e ela voltou seus olhos para mim. O que posso fazer disso? Proteger-me e olhar para o outro lado? Ou enfrentar as incertezas, inseguranças e desequilíbrios que possam surgir desse olhar sobre si mesmo, e, assim, estar um passo mais próximo do mistério?

Cecília Salles diz que “o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral” (SALLES, 1998, p. 39). Cada processo de criação que descrevo aqui foi uma pequena aproximação desse teatro que desejo fazer, assim como elaborar essa escrita também promoveu um grande entendimento sobre o caminho que estava percorrendo, e se configurou como mais um processo de criação.

Salles diz ainda que “o artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida” (SALLES, 1998, p. 39).

Desse modo, lancei-me nesta busca seguindo apenas algumas pistas, sem certeza dos caminhos a serem percorridos, sem metas pré-estabelecidas, permitindo que tudo fosse descoberto, crescesse e tomasse forma, na própria criação.

⁴ Octávia Butler coloca no seu texto a definição de obsessão segundo o dicionário Random House: “a dominação do pensamento ou do sentimento de uma pessoa por uma ideia, uma imagem, desejo, etc. persistente”. E diz que a “obsessão pode ser uma poderosa ferramenta setor uma obsessão positiva” (BUTLER, 2016, p. 6)

Como trouxe na primeira parte deste TCC, foi só percebendo e estando atenta ao que mexia com coisas indizíveis dentro de mim que eu pude começar a traçar um caminho. Foram as referências, as memórias, o estado criativo bem desperto, o medo, os sonhos, os impulsos e imagens internas que me permitiram dar início a essa busca.

Não obstante, cada processo está aqui apenas como parte do percurso por esta busca, e não como a concretização dessa poética já acabada. Pode-se dizer que existia um tema, uma persistência, que atravessava todos os processos, e que é através dessa repetição temática, dessa jornada pessoal por uma poética, que várias portas poderão se abrir.

Por vezes, essas portas que se abrem são soluções e respostas, por outras, são novas questões, mais dúvidas. Trata-se também de buscar uma coisa e encontrar outra. Vão se dando, dessa forma, várias possibilidades de execução desse projeto artístico, várias formas de realizar o mesmo processo, sendo cada resultado apenas um recorte possível. Sobre essa tentativa de capturar o desejo criativo e materializá-lo, Salles afirma:

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. (SALLES, 1998, p.26)

Uma obra é, portanto, essa adaptação do olhar a uma forma, dentre as várias que coexistem. Falar dessa abertura de portas é não delimitar o que foram esses processos, mas abrir os mundos possíveis que existiram nessa busca, nunca estacionando num pensamento final, mas mantendo o movimento criador, em seus anseios, equívocos, ajustes, encontros, sempre na busca por saciar um desejo.

Salles (1998) afirma que o artista como portador de um desejo lança-se na busca por satisfazê-lo, porém, esse é um “desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra” (SALLES, 1998, p. 30).

O processo é aquele “que fica sempre por se completar, um desejo que fica por ser totalmente satisfeito” (SALLES, 1998, p. 31). Cada processo de criação que trago aqui é uma tentativa de satisfazer esse desejo, porém, ao invés de saciá-lo, acaba por inflá-lo ainda mais, fazendo com que eu continue a realização do desejo na próxima criação. É uma realização que nunca se faz por completo, está sempre inacabada, há sempre mais mistérios a se penetrar, portas a se abrir.

Identifico-me nesta busca com o que diz Butler (2016), em seu texto "Obsessão positiva": Eu não conseguia parar. Obsessão positiva é sobre não ser capaz de parar somente porque você está com medo e cheia de dúvidas. Obsessão positiva é perigosa. É sobre não ser mesmo capaz de parar. (BUTLER, 2016, p. 8)

Eu não consigo parar. Apesar das incertezas, do medo de errar, das dúvidas, da insegurança, eu não consigo parar de insistir nesse desejo de criação, nesse tema, nessa intuição, meus pensamentos estão dominados por essa busca. Talvez, seja através dessa insistência que o mistério se aproxime, e volte novamente a escapar, mantendo sempre esse movimento de aproximação e distanciamento como impulsionador do processo criativo.

Tendo em vista o que foi abordado neste trabalho, acredito ter conseguido, ao discorrer acerca de parte do meu percurso, compartilhar um teatro possível, uma visão estética, poética e política; bem como abordar os métodos, técnicas e referências utilizadas para que, dessa forma, outros - que também tenham o desejo de fazer da cena um lugar para penetrar o mistério, para acessar outros mundos - possam se engajar nessa busca.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, F. Q. **Educação física, corpo e epistemologia**: uma leitura com o filósofo José Nuno Gil. *Atos de Pesquisa em Educação*, Blumenau, v. 7, n. 2, p. 329-344, ago. 2012.
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017
- BUTLER, O. **Obsessão Positiva**. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2016.
- CORREIA, P. P. *et al.* **Deleuze e Artaud**: Reverberações da crueldade. *Ephemera*, Ouro Preto, v. 2, n. 3, p. 125-141, dez. 2019
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. 560 p.
- DUMOULIÉ, C. **Antonin Artaud e o teatro da crueldade**. *Lettres Françaises*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 63-74, 12 maio 2010.
- EISENSTEIN, “Montagem de atrações”, em XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'água, 2006.
- KANTOR, T. **O teatro da morte**. *Sala Preta*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 89-95, 26 nov. 2002.
- LINS, D. **Antonin Artaud**: O artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LISPECTOR, C. **O Ovo e a Galinha**. In *A Legião Estrangeira*. São Paulo, Ática, 1977, p. 81-84. Disponível em < https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/o_ovo_e_a_galinha.pdf > Acessado em: 04 julho. 2021
- MORETTI, M. de F. de S; FARIAS, I. G. **Tadeusz Kantor e a imagem mnemônica**: retratos do século XX. *Landa, Florianópolis*, v. 7, n. 2, p. 114-134, 04 ago. 2019
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- TAVARES, G. M. **Animalescos**. Porto Alegre: Dublinense, p. 128, 2016.