



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

A INTENSIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS DE INVENTIVIDADE NA MÍMESIS CORPÓREA

BRISA DE OLIVEIRA VIEIRA

VIEIRA, Brisa de Oliveira. **A intensificação dos espaços de inventividade na mimesis corpórea.** Campinas: UNICAMP. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Suzi Frankl Sperber e Raquel Scotti Hirson. bolsista FAPESP; doutorado. Pesquisadora e atriz.

RESUMO

A mimesis corpórea – metodologia criada pelo grupo de teatro LUME –, desde a sua prática e formulação iniciais, vem recebendo novas camadas, no que se refere às suas possibilidades de referenciais, de procedimentos e também, de conceituação. Assim, atualmente, talvez não seja possível falar da mimesis como um território estável, seja como prática, seja como conceito estabelecido a partir da prática; em vez disso, deve-se falar de uma diversidade de caminhos coexistentes que estão em constante recriação. A partir do apontamento de alguns momentos-chave, este trabalho pretende discutir a hipótese de que esse processo de nuançamento da mimesis corpórea apresenta alternativas que possibilitam a intensificação dos espaços de inventividade do ator.

- 375 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

PALAVRAS-CHAVE: mimesis corpórea: metodologia de atuação: ação física.

RESUMEN

La mimesis corpórea – metodología creada por el grupo de teatro LUME –, desde su práctica y su formulación iniciales, viene recibiendo nuevas capas, en lo que se refiere a sus posibilidades de referenciales, procedimientos y conceptos. Así, en la actualidad, quizás no sea posible hablar de una mimesis como un territorio estable, o como una práctica o como un concepto establecido a partir de la práctica; en vez de eso, se debe hablar de una variedad de formas que coexisten y que están en constante recreación. A partir de apuntes de algunos momentos clave, este documento analiza la hipótesis de que este proceso en que la mimesis corpórea es matizada presenta alternativas que permiten la intensificación de los espacios de la creatividad del actor.

PALABRAS CLAVE: mimesis corpórea: metodología de actuación: acción física

ABSTRACT

Corporeal mimesis, a methodology created by LUME theater group, has been gaining new layers regarding referential, procedural and conceptual possibilities since its initial practice and conception. Thus, it might no longer be possible to speak of mimesis has a stable territory, either at the practical level or at a conceptual level developed from practice; rather, one should speak of a diversity of coexisting paths in constant re-creation. Based on some key moments, this work proposes to discuss the hypothesis that the process in which corporeal mimesis is nuanced gives rise to alternatives that enable the intensification of the actor creativity spaces.

KEYWORDS: corporeal mimesis: acting methodology: physical action.

Não é raro ouvir de pessoas da área teatral que os procedimentos da mimesis corpórea restringiriam as possibilidades de criação pelo fato de estarem submetidos a uma referência real. De acordo com esta crítica, essa “submissão” seria um fator limitante

- 376 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

para voos mais imaginativos no trabalho do ator, que se limitaria a cópia e as dimensões cotidianas das ações e, conseqüentemente, para a poética, em que é dado destino ao material produzido pelo ator. Sob esta ótica, o processo envolvendo a mimesis estaria condicionado pela representação de uma realidade referente. É conveniente observar que esta crítica é mais recorrente quando se trata de mimetizar pessoas.

O que pretendo defender neste artigo é que o processo de composição, a partir de uma referência de observação pelos procedimentos da mimesis corpórea, ao invés de limitar o trabalho do ator, o potencializa, à medida que estabelece pontos de partida objetivos para a composição de materiais e, ao mesmo tempo, reserva espaços de criação para o ator. Como veremos, estes espaços são de dimensões variadas tendo em vista as diferentes referências de observação e procedimentos atualmente possíveis. Em relação à poética seria necessária uma pesquisa mais aprofundada para verificar se há traços comuns entre os espetáculos em os quais a mimesis corpórea foi aplicada. Sem desenvolver uma argumentação, mas passando em revista os inúmeros espetáculos que pude presenciar como espectadora e nos que atuei, arrisco-me a dizer que a mimesis corpórea pode servir as mais diversas poéticas, uma vez que sua aplicação se dá para criação dos materiais, fase que antecede a composição da cena.

A mimesis corpórea foi criada pelo ator, mímico, diretor e professor Luís Otávio Burnier (1956-1995), que foi também um dos fundadores do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, fundado em 1985. No LUME, a metodologia foi aplicada, em diferentes graus, em *Wolzen, Um Giro Desordenado em Torno de Si Mesmo* (1992), em *Taucouauaa Panhé Mondo Pé* (1993), *Contadores de Estórias* (1995), *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta* (1997), *Café com Queijo* (1999), *Uma Dia...* (2000), *O que seria de nós*

- 377 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

sem as coisas que não existem (2006), *Você* (2009), *Alphonsus* (2013), *SerEstando Mulheres* (2014) e *Dissolva-se-me* (2016). E além disso, foi transmitida pelos atores do Núcleo por meio de cursos, assessorias e orientações a outros atores. Meu aprendizado iniciou-se em 2005, e desde então a mimesis corpórea tem sido metodologia para investigações práticas, mas também em si mesma objeto de pesquisa. Dos trabalhos realizados entre 2006 e 2009, foram concebidos os espetáculos *Isabelita* e *Brasil Menino*, nos quais trabalhei a partir da observação de pessoas ligadas ao samba de roda, manifestação popular que tem origem no recôncavo baiano. As investigações desse período também se desenvolveram como pesquisa acadêmica no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini (LUME), resultando na dissertação *O saber que tem força das fontes* (2009). Atualmente, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber, e co-orientação da Prof.^a Dr.^a Raquel Scotti Hirson (LUME), desenvolvo projeto de doutorado referenciado nos procedimentos da mimesis da palavra. (HIRSON)

Em resumo, a mimesis corpórea consiste numa metodologia de criação de materiais a partir da observação de corporeidades no cotidiano. A sua primeira sistematização, publicada na tese de Burnier em 1994, considera a existência de três fases no seu processo de trabalho: a observação, a codificação e a teatralização. Na primeira o ator observa uma corporeidade determinada e

tenta imitá-la com fidelidade e precisão no todo e nos detalhes. A codificação é a fase, na qual as corporeidades recriadas são memorizadas. Na teatralização, última fase, as imitações já codificadas são retiradas de seus contextos originais e recontextualizadas na poética, em que se deseja trabalhar. Nesta fase os materiais tornam-se independentes de suas referências originais.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Burnier (2001, p.191) esclarece que a medida que a codificação se aproxima a imitação gradualmente se afasta do original para tornar-se material de trabalho:

Uma vez recuperadas, as ações físicas transformam-se em material de trabalho. E, como tal, elas poderiam ser modeladas e retrabalhadas. Podemos trabalhar as diversas variações desse material no tempo e no espaço desde uma perspectiva interior ou exterior da ação. Todos os elementos componentes de uma ação (intenção, *élan*, impulso, movimento, ritmo) e suas variantes internas podem ser redimensionados, aprimorados.

Na verdade, a mimesis corpórea foi criada sem nunca perder de vista a finalidade teatral do trabalho a partir da observação:

Evidentemente, o treino que trabalhava com as ações imitadas, embora ainda não um *ensaio*, era muito mais voltado para a representação. Existia, por exemplo, uma preocupação com a *teatralização* dessas ações, o que não existe no treinamento convencional, que não é, *a priori*, pensado para ser colocado na obra. (Ibid., p.190)

Então, vemos que apesar da teatralização ser a última fase de trabalho há desde início uma preocupação com a teatralidade das ações.

No processo mimético o ator busca a recomposição do seu corpo e dos seus modos habituais de agir fundamentalmente por meio de elementos objetivos extraídos da observação. O termo “recomposição” assenta-se na noção espinosista do corpo e se mostra bem adequado para conceituar o que se opera na mimesis. Deleuze (1978, p.7) explica que:

- 379 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Para Spinoza, a individualidade de um corpo se define assim: é quando uma relação composta ou complexa (eu insisto nisso, muito composta, muito complexa) de movimento e de repouso se mantém através de todas as mudanças que afetam as partes desse corpo. É a permanência de uma relação de movimento e de repouso através de todas as mudanças que afetam todas as partes, ao infinito, do corpo considerado.

Sendo assim, no processo mimético essa relação composta de movimento e repouso que caracteriza a individualidade do ator é alterada temporariamente. Como o ator nunca chega de fato a ser outro, ou seja, nunca chega a alterar permanentemente as relações compostas que o caracterizam, a mimesis corpórea pode ser compreendida como um processo de tensionamento constante com a sua “individualidade”. É pertinente destacar aqui a importância do estreito diálogo que a mimesis tem mantido com os procedimentos do treinamento técnico e energético do LUME¹¹, sob a ótica de que para tornar possível a recomposição corpórea é necessário abrir espaços nos modos habituais de comportamento.

Sem que se perca a característica fundamental que é a extração de elementos

¹¹ “Busca gerar e experimentar metodologias e procedimentos de formação do ator, dançarino ou performer com o intuito de ampliar suas potências de efeitos de presença cênica.” (LUME, 2016)

objetivos da observação para a recomposição do corpo e do seu modo habitual de ação, a mimesis corpórea vem sendo atualizada e expandida em diversos sentidos ao longo dos anos. Experiências em zonas de confluência de procedimentos entre mimesis, dança pessoal² e butô³ estão notadamente ligadas a esse processo de expansão. Por exemplo, ao longo dos processos novas referências de observação foram incluídas, além de figuras humanas e animais (ao vivo, em fotografias ou quadros), atualmente



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pode-se também partir de textos e monumentos estáticos. Como consequência desta inclusão surgiram procedimentos tão especificamente ligados a estas novas referências, que nasceram duas ramificações: a mimesis da palavra e a de monumentos estáticos. Expansão que não se deu apenas nas referências de observação e nos procedimentos de criação, mas também no modo como se observa. Inicialmente a ênfase estava na observação minuciosa da estrutura dos corpos pela lente da mímica moderna de Decroux, como bem observa Hirson (2016, p.2):

Ela [a mimesis corpórea] foi criada com base na sua principal experiência de formação como ator [de Burnier], a mímica corporal dramática de Étienne Decroux, com quem trabalhou como assistente durante três anos na França, no início dos anos oitenta. Burnier reelaborou e aproveitou para suas pesquisas a maneira como Decroux segmentou as articulações, como cabeça, peito, bacia e membros. A observação da lateralidade e assimetrias nos corpos, o peso, seja de pé ou sentado; tanto a maneira como se coloca o peso, o apoio do corpo, como a observação de que peso tem esse corpo - tudo isso altera a maneira de se movimentar.

Atualmente, a estrutura dos corpos continua sendo um dos eixos da observação, mas existem variações de acordo com as circunstâncias de cada processo. Enumerando algumas: 1. observar apenas parte do corpo de uma pessoa, recriar apenas esta parte isolada e, em seguida, expandir a lógica desta parte para todo o corpo; 2. passar por vetores mais gerais da estrutura do corpo e rapidamente iniciar um trabalho sobre as sensações que elas geram no corpo; 3. observar a experiência (não um objeto determinado) e experimentar o que dessa experiência pede para ser dançado (esta última exige uma relação mais aprofundada com as técnicas do LUME).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Um outro ponto a ser destacado é que a divisão do processo de trabalho da mimesis em três fases distintas - observação, codificação e teatralização – relativizou-se com o passar dos processos. Experiências mais recentes mostram que não é preciso esperar a fase da teatralização para redimensionar as ações recriadas. Desde o início do trabalho elas já podem ser pensadas como recriações poéticas, como resultantes de uma primeira camada poética singular do ator. Há, por exemplo, a possibilidade de observar já intervindo no espaço público, caso em que não há separação entre a fase de observação e codificação. Caminhos nessa linha têm sido pesquisados e transmitidos pedagogicamente pela atriz Raquel Scotti Hirson e seus orientandos. Na verdade, a poesia também já está no modo como o olhar desconstrói a realidade, mas este já seria assunto para uma pesquisa centrada unicamente neste tema.

Em vinte e três anos de pesquisa ininterrupta a mimesis corpórea se tornou uma linha de pesquisa independente no LUME, abrigando processos de criação e pesquisa dos atores do núcleo e de membros externos, portanto não pretendo esgotar todas as nuances de suas transformações num único artigo. Isto posto, optei por descrever resumidamente e comentar o modo como a mimesis corpórea foi aplicada no processo de criação de dois espetáculos distintos: *Wolzen*, *Um giro desordenado em torno de si mesmo* (1992) e *Alphonsus* (2013). Inicialmente, escolhi, porque foi a partir dele que se deu a primeira sistematização da metodologia, de modo que ele é sempre a grande referência quando se fala em mimesis corpórea. O segundo, bem mais recente, escolhi, porque suas abordagens contrastam-se com as de *Wolzen4*. Veremos que, tanto num como no outro, são extraídos elementos objetivos da observação e, ao mesmo tempo, preservados espaços de criação para ator. No entanto, em *Alphonsus* os procedimentos referenciais da mimesis corpórea são atualizados com pequenas diferenças que acredito terem aberto caminho para a potencialização dos espaços de criação do ator previstos na mimesis.

- 382 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Espectáculo e processo de criação: *Wolzen, Um giro desordenado em torno de si mesmo*

Em 1990, duas alunas formandas do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, onde Burnier lecionava, convidaram-no para dirigir uma livre-adaptação da peça *Valsa n° 6*, único monólogo de Nelson Rodrigues. O trabalho realizado por eles resultou no espetáculo *Wolzen, Um Giro Desordenado em torno de si mesmo*, nosso primeiro objeto de análise. Embora tenha utilizado caminhos semelhantes anteriormente, foi no processo deste espetáculo que Burnier diz ter aprimorado, testado a validade e viabilidade e realmente sistematizado **um método para uma elaboração técnica a partir da imitação**. Deste modo, a sistematização que consta na tese defendida em 1994, mas somente publicada em 2001, é referência para toda e qualquer prática que envolva a mímesis corpórea. É bom lembrar que foi na tese que esses procedimentos receberam duas opções de nomeação, mímesis corpórea e imitação de corporeidades.

Valsa n° 6 conta a história de Sônia, uma adolescente de quinze anos, que tenta, depois de morta, reconstituir a trama de seu assassinato, no qual estão envolvidos adultério, alucinações e conflitos entre o real e o imaginário. A partir dessas informações, a equipe estabeleceu como referências de observação pessoas com sintomas da esquizofrenia hebefrênica paranoide, fotografias de jovens debutantes vestidas para o baile datadas do meio do séc. XX e quadros expressionistas. Assim sendo, o primeiro passo foi frequentar a Clínica de Repouso Sta. Fé, em Itapira (SP), com o intuito de observar e recriar as corporeidades de pacientes. As visitas ao local duraram cerca de um ano e meio e a partir delas se estabeleceu uma dinâmica constante de observação e codificação. A mímesis corpórea pressupõe uma observação “profissional”:

Isto significa que, ao observar, o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para seu trabalho. Se o ator

- 383 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

desenvolveu com seriedade e competência o seu treinamento cotidiano, então ele poderá detectar com maior eficácia certas informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo. Elas não são nem evidentes, nem óbvias, nem mostradas, mas embutidas no funcionamento psicofísico cotidiano de um indivíduo. (BURNIER, 2001, p.182)

A observação, portanto, seleciona elementos precisos da corporeidade de um indivíduo:

Por corporeidade entendo, aqui, o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age e faz, como intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais. Ela, como vimos, em relação ao indivíduo atuante, antecede à *fisicidade*. A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação. Já a *corporeidade*, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim a *corporeidade* envolve também as *qualidades de vibrações* que emanam deste corpo, as *cores* que ele, por meio de suas ações físicas, irradia. (Ibid., p.185)

Dessa maneira, a corporeidade é apreendida pela observação da ação física de indivíduo. Embora seja evidente que o LUME tenha desenvolvido metodologias próprias de trabalho, o termo ação física revela algumas referências que influenciaram o pensamento que está na base de suas práticas, como Constantin Stanislávski (1863-1938), e seu discípulo Vassili Toporkov (1889-1970), Étienne Decroux (1898-1991), Jerzy Grotowski (1933-1999) e seu discípulo Thomas Richards (1962), e Eugênio Barba (1936).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

No capítulo específico sobre a mimesis faz-se referência também a Rudolf Laban, ainda que Burnier soubesse que o artista falava em movimento e não em ação física. (Ibid., p.44) Na verdade, Decroux também não utilizava o termo, mas Bonfitto (2002, p.63), por exemplo, considera que alguns dos elementos da prática do criador da mímica moderna agregaram-se à noção de ação física posteriormente. Em resumo, os elementos constituintes da ação física elencados por Burnier são: a intenção (incluindo contradição), o *élan* (com seus dois momentos ê-lã), o impulso (e o coração, o pulso, contra-impulso, espasmo), o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo (dinamorritmos e causalidades motoras). Outros elementos também são levantados, como as variações nos níveis de energia, a organicidade na articulação do todo, a coloração que emana de um corpo específico, os pontos de bloqueio (pontos de tensão) e de liberação de pequenas cargas energéticas (tiques). Burnier (2001, p. 182-185) também menciona como observáveis os elementos constituintes da ação vocal: “foco vibratório, intensidade (força e volume), altura, espacialidade e musicalidade”. Através da observação desses elementos, os quais, na verdade, não podem ser considerados exclusivamente físicos, pretendia-se chegar ao intangível do comportamento humano. Na verdade, tanto a noção de ação física que veio da escola stanislavskiana, quanto o conceito de corporeidade trazido por Burnier, indicam a intenção de chegar a esses aspectos intangíveis. Para o mestre russo as ações físicas incluíam os processos “interiores”. Bonfitto (2002, p. 26) esclarece que “a ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos.” O conceito de corporeidade também não deixa dúvida que aquilo que se busca apreender na observação não é apenas a fisicidade de uma ação, mas a ação integral. Dar início ao trabalho identificando os elementos constituintes da ação física mais visíveis devia-se ao fato de que:

Não nos interessava uma imitação aproximativa dos doentes, mas uma imitação precisa e perfeita de suas ações físicas e vocais. Não nos interessava a pessoa do ator, ou seja, o que as atrizes haviam sentido ao ver os pacientes, mas suas ações

- 385 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

físicas, quais eram e como eles, precisa e objetivamente, faziam, agiam ou reagiam com o corpo, suas corporeidades. (BURNIER, 2001, p.184)

Nessa outra passagem fica bem claro que a recriação fiel ao que foi observado tinha uma única função: garantir que as atrizes realmente conseguissem extrair elementos objetivos da observação para compor as ações físicas que seriam a base para a montagem de *Valsa nº 6*. Na montagem do espetáculo o material criado foi todo redimensionado, de modo que as ações não ficaram restritas as suas dimensões originais. Portanto, a “submissão” ao real era temporária.

Se da observação dos pacientes extraía-se inúmeros elementos, o mesmo não ocorria com a observação das fotografias e quadros, as outras fontes de observação escolhidas pelo grupo:

Este tipo de imitação apresentava alguns problemas que deveriam ser imediatamente sanados. O primeiro era que, ao imitar uma fotografia ou um quadro (a foto de um quadro), tínhamos acesso à forma e não ao possível conteúdo humano e vivo. Imitava-se, num primeiro momento, tão somente a forma, mas tínhamos de encontrar, depois, *um conteúdo* vibratório, uma determinada qualidade de vibração que pudesse habitar e vivificar essa forma. Um outro problema decorrente do tipo de *original* era que as imitações eram estáticas, não eram *ações*. Tínhamos que transformar o estático em ação. (Ibid., p.188)

“Problemas” que, na verdade, são soluções tendo-se em vista o espaço de criação que se abriu para o ator e os procedimentos que foram inventados para saná-los. Para habitar a forma foram experimentados procedimentos ligados à vibração vocal e à dança pessoal. Vejamos dois exemplos. Primeiro: cantando canções ou melodias

- 386 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

inventadas que se adequavam as ações recriadas a partir das fotos e dos quadros, o corpo começava a vibrar junto com a voz, em seguida mantinha-se essa vibração de forma diminuta, de modo que as atrizes passavam a respirar a canção, a cantar com os músculos. Segundo: contrair ao máximo matrizes da dança pessoal que tinham sido criadas pelas atrizes mantendo-as apenas como uma espécie de “dança das vibrações” e, então, sobrepor as fotografias recriadas e a dança. (Ibid., p.190) Embora não tenha explorado profundamente esse caminho, Burnier (Idem) percebe que as experimentações nessa zona de confluência entre dança pessoal e mimesis corpórea poderiam abrir novos horizontes para a pesquisa da mimesis corpórea, deixando apontado o caminho para investigações nesse sentido que se intensificaram posteriormente.

O *ligâmen* foi um recurso bastante utilizado, tanto para investigar como transformar em ações as fotos e os quadros corporificados, como para operacionalizar a ligação entre os materiais. Neles, podia-se trabalhar criando e alterando ações, modificando ritmo, por exemplo, introduzindo pausas, aceleramentos e ralentamentos; alterando espacialidade introduzindo impulsos e contra-impulsos e qualidades vibratórias. Diferentes tipos de *ligamens* foram exaustivamente investigados:

1) *Ligamens* do tipo simples: são *ligamens* cuja passagem de uma ação para outra se opera sem a introdução de um elemento novo, modificação ou adaptação. Eles trabalham principalmente questões relativas ao tempo:

- *Seco*: é uma ligação do tipo simples. No *ligâmen* seco, o coração da primeira ação é distinto do da segunda. Embora distintos, a passagem é feita de maneira delicada.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

- *Direto*: o *coração* das ações a serem ligadas é distinto, mas o da primeira equivale ao momento do *ê* do *élan* da segunda. A passagem é, portanto, direta.

- *Coincidente*: duas ações de *corações* coincidentes. A passagem é quase imperceptível. A primeira ação parece continuar na segunda, mesmo se elas forem de origem completamente diversa.

- *Melting*: a passagem do final de uma ação para o início de outra se opera como se a primeira se “derretesse” até chegar na outra. A primeira ação é feita até o término, derrete da figura final até a figura de início da próxima ação, que então será feita até o término.

2) *Ligamens* do tipo composto: são *ligamens* que se operam por meio da inserção de um novo elemento entre as ações a serem ligadas.

- *Brusco ou súbito*: o *coração* das ações é distinto, mas a ligação é forte. Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este *ligâmen* e o seco é o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte segundo a necessidade.

- *Gongo*: acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na ação seguinte. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação e, durante o eco desse impulso, entra-se na ação seguinte. Este *ligâmen* trabalha com impulso e dinamismo.

- *Fragmentado*: a ligação é fragmentada em partes: primeiro uma parte do corpo entra na nova ação, depois o restante. As dinâmicas não necessariamente são coincidentes. Exemplo: a primeira ação termina numa determinada posição de frente para os espectadores, primeiramente a cabeça, com dinâmica seca;

- 388 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

entra na ação seguinte que é de perfil para os espectadores, e depois, o restante do corpo paulatinamente se ajusta até chegar à posição da segunda ação. Pode-se acrescentar uma pausa entre a ligação da cabeça e a do restante do corpo.

- *Respiração*: é por meio de uma expiração ou inspiração de possíveis tipos diferentes que se opera a ligação. Exemplo: ao término da primeira ação, o ator realiza uma inspiração rápida, espasmódica, que o leva à segunda ação. Outro exemplo é uma expiração lenta, como um suspiro que opera a ligação.

3) *Ligamens* do tipo complexo: são ligações que envolvem um conjunto maior de elementos. Muitas vezes são ligações entre sequências inteiras de ações. Neste caso, pode-se inserir uma ação inteira para fazer a ligação. Chamemos a ação inserida de “ação-ligâmen”. Neste caso, teremos um *ligâmen* que vai operar a ligação da primeira sequência à *ação-ligâmen*, a própria *ação-ligâmen* adaptada ou não, e outro *ligâmen* para operar a ligação desta com a segunda sequência. Nos *ligamens* do tipo complexo, podem acontecer diversas adaptações: tirar ou pôr, diminuir ou aumentar partes da *ação-ligâmen*, mudar a direção do olhar ou de partes do corpo, espelhar a *ação-ligâmen*, entre outras transformações possíveis. (Ibid., p.195)

Este tipo de trabalho foi dando origem a sequências com uma certa coerência interna, que finalmente foram friccionadas com o texto da peça:

O *texto* do ator, ou seja, as ações físicas e as sequências de ações físicas e vocais, já existia. Então acrescentávamos o texto literário, que, juntamente com as ações vocais e físicas, tornava este *texto* de ator mais complexo. Apenas depois começamos a construir o *texto* cênico, ou seja, juntar o texto do ator com a música, iluminação, figurino e colocá-lo no espaço cênico mais adequado para a proposta. (Ibid., p.195)

- 389 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A investigação dos *ligamens* mostra-se como um amplo espaço de criação para o ator quando a referência de observação é estática e também como um potente recurso de teatralização, quando utilizado para operacionalizar a ligação entre materiais.

Em comparação com as fotografias e quadros, a pessoa, por apresentar muitos elementos passíveis de observação, aparentemente oferece poucos espaços de criação ao ator. Mas, se considerarmos as sensações movidas pela sua recriação corpórea percebe-se um espaço de criação não tão evidente. Caminhos, que vão no sentido de explorar este espaço de criação mais invisível e que podem ser considerados complementares aos iniciais, foram sendo desenvolvidos posteriormente, como veremos na descrição analítica de Alphonsus. Barba (2012, p.29) observa que:

No século XX ocorreu uma revolução do invisível. A importância das estruturas escondidas se manifestou tanto na física como na sociologia, tanto na psicologia como na arte ou no mito. Também no teatro ocorreu uma revolução similar, com a particularidade de que neste caso as estruturas invisíveis não eram algo a descobrir para compreender o funcionamento da realidade, mas algo para recriar sobre o palco cênico para dar à ficção do teatro uma qualidade de vida. O invisível dá vida àquilo que o espectador vê e à sub-partitura do ator. Com o termo “sub-partitura” não me refiro a um andaime escondido, mas a um processo profundamente pessoal freqüentemente impossível de verbalizar. Sua origem pode residir em uma ressonância, em um movimento, imagem ou constelação de palavras. Esta sub-partitura pertence ao nível de organização básico sobre o qual se apoiam os ulteriores níveis de organização do espetáculo da eficácia da presença individual dos atores ao entrelaçamento da relação deles, da organização do espaço às escolhas dramatúrgicas. A interação orgânica dos diversos níveis da organização provoca o sentido que o espetáculo assume para o espectador.

- 390 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Não entrarei aqui no conceito de sub-partitura, o meu intuito é apenas chamar atenção para os recursos de investigação deste espaço invisível de criação do ator na mimesis corpórea. Então, mesmo que se tenha uma referência rica em elementos passíveis de observação, como uma pessoa, ainda sim, existem infinitos espaços de criação a serem descobertos. No processo de *Wolzen*, esse espaço invisível parece ter sido explorado numa fase bem adiantada do processo de criação, diferentemente de *Alphonsus*, em que desde o início foi dada bastante ênfase ao potencial imagético das referências de observação. Aqui, já entramos no outro processo que também é nosso objeto de análise.

Até aqui, descrevi uma das experiências iniciais do LUME envolvendo a mimesis corpórea procurando destacar que tipo de relação estabeleceu-se com as referências de observação e os espaços de criação que se abriram para as atrizes ao longo do processo. Procurarei fazer o mesmo com o processo de *Alphonsus* e, além disto, destacarei as expansões da mimesis que ocorreram em seu processo, porque as entendo como potencializadoras dos espaços de criação do ator.

Espectáculo e processo de criação: *Alphonsus*

Dar conta em poucas linhas da complexidade do projeto *Alphonsus*, da atriz Raquel Scotti Hirson, é uma tarefa bastante arriscada, pois além de ter se tornado espetáculo e demonstração técnica, ele é também tese, assentada em uma trajetória de vinte e seis anos no LUME, cujas reflexões giram em torno da mimesis corpórea, da dança pessoal, da memória e do próprio ato de escrever.

Uma das motivações do projeto foi o desejo da atriz de brincar e fantasiar a vida e a obra do bisavô, o poeta Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), que faleceu cinquenta

- 391 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

anos antes do nascimento dela. A imagem do grande poeta simbolista se formava para ela por uma reunião de fragmentos de conversas esparsas em família, permeadas pelo seu olhar de criança. A necessidade de dar corpo a essas memórias não vividas ganhou intensidade quando, na Páscoa de 1996, ganhou da mãe um livro recém lançado, em que Alphonsus de Guimaraens Filho procura reconstruir as memórias do pai. Naquele mesmo dia, seu interesse pelas memórias do bisavô alimentou-se ainda mais na conversa em família, onde se falava menos do grande poeta e mais do homem e pai que o bisavô fora, algo que trazia novas nuances à imagem formada na infância. Nesse dia, falou-se muito de como a depressão era marcante na linhagem familiar. Logo após, a atriz percebeu-se dançando as histórias que ouvira, em um momento, na sala de trabalho. A partir dali, em espaços entre treinos, que no período eram intensos e voltados para a elaboração da sua dança pessoal, a atriz começou a experimentar dar corpo as memórias ligadas ao bisavô. Memórias que continham muitas lacunas a serem preenchidas pelo fato dela não tê-las vivido. Mas foi apenas em 2007, na realização de seu projeto de doutorado, que a atriz encontrou oportunidade para a realização do mergulho solitário necessário ao aprofundamento do encontro poético com o bisavô. Projeto que também estava ligado à necessidade de investigar nuances na zona de confluência entre mimesis corpórea e dança pessoal, tangenciadas em experiências anteriores e que estavam relacionadas a singularidade de uma atriz inserida em um coletivo duradouro.

Como possibilidades de disparo para o processo de criação a atriz reuniu um vasto material, as poesias de Alphonsus e de seu filho, o também poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, materiais coletados nas mais diversas oportunidades, como partituras, cartas, bilhetes, fotografias, desenhos, canções, áudios de situações familiares, material de imprensa, convites, folhetos, biografias, entre outros; mas tinha também a memória do vivido, isto é, as memórias que não eram da convivência direta com o bisavô, mas que eram histórias sobre ele ouvidas dos familiares.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A primeira porta na sala de trabalho abriu-se na tentativa de dar corpo ao conto *Fúnebre Inauguração*. Colocar-se na escuta do que pedia para ser dançado no conto suscitou algumas imagens de Alphonsus, em Mariana (MG), cidade onde residira o poeta entre 1906 e 1921. Mantendo-se à espreita de encontrar um momento propício para abordar o conto, em certo momento a atriz chegou a uma qualidade corpórea que ela relacionava com a dor que perpassa toda a obra de Alphonsus. Nesse momento, ela se percebeu habitando três espaços diferenciados e simultâneos: o da musculatura, o da sala de trabalho e o das imagens. Durante essa dinâmica, ficou claro que esse lugar de vivência de espaços simultâneos era potente para a criação, mas, ao mesmo tempo, a atualização dos acontecimentos e imagens neste lugar eram voláteis e de difícil apreensão. Gostaria de destacar aqui que o processo de desencadeamento de imagens é um dos eixos da tese de Hirson. Na tese de Burnier, fonte de acesso ao processo de *Wolzen*, são mencionados não apenas elementos físicos constituintes da ação física, mas também in-corpóreos, como qualidades de vibrações, cores irradiadas por um corpo, corpo habitado pela pessoa, elementos que antecedem às ações ou que estão além do físico, entretanto não são mencionadas imagens propriamente. Nesse sentido Hirson (2016, p.3) esclarece que Burnier:

Vislumbrava, portanto, a dança pessoal como uma possibilidade de preenchimento de espaços da mimesis corpórea e, posteriormente, a dança Butô japonesa como diálogo para se pensar metodologias em construção, entendendo todos os seus experimentos como danças a serem descobertas, como ações a serem reinventadas, como caminhos a explorar espaços recônditos. Conheceu e estreitou laços com a bailarina Natsu Nakajima, discípula direta de Tatsumi Hijikata, em consonância com sua intuição de que a maneira de compreender a técnica é singular e permeada por imagens que a deixam mais precisa.

Ao longo do processo de *Alphonsus* foi se afirmando a necessidade de ancorar o fluxo de imagens, de obter pontos de apoio para os devaneios no caminho tortuoso de

- 393 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

recomposição da memória e para os passeios imagéticos corpóreos pela poesia e, talvez, por isso, os procedimentos da mimesis corpórea acabaram ganhando relevância. Elementos de ancoragem destes fluxos foram extraídos da observação de algumas poucas fotografias de Alphonsus, cerca de quinze. Após ter trabalhado na recriação minuciosa das fotografias a atriz experimentou alguns tipos de *ligamens* inéditos, que deram origem aos procedimentos da mimesis da palavra. A nova dinâmica experimentada por ela consistiu em recitar mentalmente o poema *Ismália* enquanto transitava pelas fotos recriadas no corpo. A atriz (*Ibid.*, p.66) descreve o que se dava naquele momento:

Cada fotografia traz qualidades de ritmo diferentes para o poema e transforma suas imagens, intenções e, conseqüentemente, seus microimpulsos. Na fotografia, isso corresponde ao encontro com o pensamento de Alphonsus, como se seus pensamentos produzissem alterações em seus microimpulsos. Nestes microimpulsos me encontro com ele e a fotografia se torna viva. Mas é uma fusão de encontros e desencontros, pois a fotografia em movimento me leva para outros tempos e lugares, de outras memórias.

Uma variação da mesma dinâmica foi experimentar cantar mentalmente o mesmo poema, só que musicado, enquanto se estava na fotografia, que por sua vez acabou ganhando mais mobilidade e amplitude no espaço. A permanência nas fotografias gerava sensações que se conectavam de maneira não previsível a uma lógica de pensamento de Alphonsus, imagens do poema e memórias do vivido, ouvido e lido a respeito de Alphonsus. Na experimentação dessas dinâmicas e outras mais chegou-se a sequências de fotografias, que com seus pontos precisos e transições ajudavam a organizar esse encontro com Alphonsus. Passagens do diário de Roland Barthes, por apresentar semelhanças com a história de Alphonsus, ajudaram a dar mais intensidade as sequências de fotografias e a trazer Alphonsus para mais perto.

- 394 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O texto investigado sob a ótica da mimesis corpórea, tendo a palavra como referencial de observação, tinham sido experimentados em *Um dia...*, no entanto, neste processo, a atriz teve a oportunidade de aprofundar e desenvolver pontos apenas tangenciados anteriormente, investigações que se potencializaram ainda mais pela técnica da dança pessoal já ancorada no seu corpo. Abordar o texto pela mimesis da palavra abre possibilidades para o ator em busca de caminhos não-ilustrativos e não-representativos:

Para os poemas de Alphonsus, suspeito que seja o caso de dançar a musicalidade sugerida pelos versos e poemas, pois vêm carregados de imagens que o próprio autor descontextualiza do significado. Trata-se de ter a sensibilidade apurada para perceber o significante acima do significado. Mas não é fácil; o significado das palavras é potente. Ainda estou investigando maneiras de fazer a palavra vibrar por outro caminho, outra percepção. (Ibid., p.61)

“Ler” a poesia e a prosa de Alphonsus pelo corpo e pela memória levaram a atriz a encontrar-se com o homem por trás da poesia, dando oportunidade para que nesse percurso as lacunas da memória fossem preenchidas pela “fantasia corporal, recriando poeta e poesia, como o sabor de determinada comida, capaz de reavivar tantas memórias.” (Ibid., p. 20). As imagens esfumaçadas próprias da poesia simbolista e das memórias de infância referentes ao bisavô colaboraram para o desenvolvimento de procedimentos miméticos abertos ao devaneio e à fantasia. A atriz (Ibid., p.41) destaca:

Poesia não é algo simples de dançar. No caso da poesia de Alphonsus, os versos são repletos de imagens simbólicas que permitem ao ator devaneios complexos no corpo. Portanto, meu olhar para seus poemas pretende-se despretenso em seu macro e ampliado em seu micro.

- 395 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Então, nesse processo não se tratava de imitar as referências de observação, ou mesmo de buscar equivalências, mas de sonhar em ação, “pintando essas imagens esfumaçadas com outros tons, cores, tensões, forças” (Ibid., p.11). A mimesis corpórea praticada como recriação aberta à fantasia. Com o corpo em devaneio poético entra-se num “fluxo que conflui pensamento, ação, músculo, memória, fantasia, imagens”. (Ibid., p.19) E isto revela uma outra faceta da mimesis corpórea, como um conjunto de procedimentos que visam à recriação poética do vivido, em que a atualização do afeto do encontro pode se dar em formas variadas. Hirson coloca uma questão interessante nesse sentido: se o que se recria no corpo não necessariamente corresponde com exatidão ao que foi observado é porque o olhar do corpo é daquele que vive a experiência. No momento em que uma observação desenvolve-se enquanto corpo “novos detalhes são assimilados, seja pelas sensações provocadas, seja pela análise dos ângulos, cores, vestimentas, tensões, rotações articulares, qualidade do olhar, etc.” (Ibid., p.70) Na experiência de observação somos um tanto passivos ao sermos afetados por aquilo que se observa, e um tanto ativos, para mover a ação pelo afeto.

Gostaria de destacar uma referência de observação inaugurada nesse processo: a casa da bisavó Zenaide, viúva de Alphonsus. Importante destacar as características deste tipo de referência: estática, inanimada e de grandes dimensões. Embora Alphonsus nunca tenha morado na casa, porque a família mudou-se para lá após seu falecimento, ao lembrar-se da casa a atriz sentia-se mais próxima de Alphonsus, pois naquele local ela convivera com os filhos dele, para quem o pai tinha sido muito presente. A imagem da casa surgiu no momento em que o piso de madeira da sala de trabalho rangeu, o que remeteu imediatamente às tábuas do piso da casa. Num estado microperceptivo, a casa recriada no corpo mostrava-se como algo vivo: “Memória micro: o movimento do cupim na madeira do piso da casa da Vovó Zenaide. O papel velho e amarelado dos livros da Tia Acidália. O som das vozes ainda mais baixo. As paredes têm ouvidos. Os

- 396 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

tijolos, memória.” (Ibid., p.52) Dançar a casa levou a atriz (Ibid., p.53) a várias imagens, sensações, pensamentos e ações:

Memória de morte, de mortes. Sou levada a dançar a terra, os ossos na terra, esfarelado-se, com cheiro de vida meio morta, estagnada. Onde encontro esse pessoal? Esse meu pessoal, meu povo, minha ancestralidade? Memória que está na terra e foi demolida junto com a casa. Está tudo ali no solo, debaixo do prédio. [...] Essa dança é de ossos porosos; ossos que viraram pó. Muita coisa ficou impregnada naquela madeira do piso rangente. Pisado de dor. Pisado de poesia. Pisado de música. Pisado de macarrão pisado e molho de tomate das crianças. O macarrão esmagado no chão. Faço cara de macarrão pisado e corpo de macarrão pisado.”

Depois de já ter experimentado a casa recriada no corpo sustentada apenas pela memória, a atriz (Ibid., p.104) destaca a necessidade de “mudar o eixo do corpo para criar novas tensões e dançar uma casa com mais estrutura que aquela da fase anterior, embora com as mesmas imagens do movimento do cupim na madeira e das paredes com ouvidos.” Como a casa da família em Belo Horizonte tinha sido demolida, em busca de elementos objetivos que a ajudasse a estruturar a casa-corpo, ela optou por observar a casa da sede do LUME. O trabalho de recriação da casa permaneceu aberto às intercorrências das memórias e das sensações micro-corpóreas mas, como vemos, mostrou-se necessário também edificar a casa no corpo e isto ocorreu pela recriação de uma macroestrutura, a forma da casa em sua sólida estrutura, largos tijolos, pilares grossos e muro de arrimo de pedra. Vemos aqui um ponto de partida inverso ao experimentado em *Volzen*, a atriz colocou-se primeiro no território de trânsito de imagens fugidias, e somente depois procurou elementos objetivos que pudessem estruturá-lo. A atriz continua pesquisando os procedimentos da mimesis de monumentos estáticos que, como já dito anteriormente, tornou-se uma ramificação da mimesis corpórea. O modo de observação dessa ramificação apresenta especificidades:

- 397 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Do monumento-casa houve expansão do olhar para as vidas que habitam os corpos (aqueles aparentemente estáticos), criando uma nova dinâmica de observação que contribui para que a mimesis corpórea navegue por campos estéticos diferenciados, aproximando-se ainda mais da dança pessoal, da dança Butô e, atualmente, caracterizando-se como procedimento de encontro entre os corpos que atuam e os corpos-cidade, relacionados à mimesis de monumentos estáticos. (Página do facebook do

LUME, 05 de agosto. Acessado em 23 de setembro de 2016)

Como vemos, mesmo sendo um processo com mais aberto em relação às referências de observação e aos modos de observação, a criação dos materiais não se deu apenas pela fluidez de imagens, mas também a partir de elementos objetivos, que ajudaram a estruturar o seu fluxo, elementos estes que foram sendo trazidos à medida que se mostravam necessárias estruturações do processo.

A análise desse dois processos torna claro que o trabalho do ator na mimesis corpórea nunca se limitou à cópia de uma referência real, a observação é sempre um ponto de partida que se desdobra em múltiplas possibilidades criativas. Mas de fato, desde que mimesis foi criada é perceptível uma abertura para que o ator possa recriar esse outro de maneira cada vez mais singular. A atualização do afeto do encontro com referências de observação pode resultar nas mais diferentes formas. A questão fundamental da mimesis é sempre extrair elementos objetivos da observação para a recomposição do corpo e do modo de agir habitual do ator, o momento em que isso ocorre varia de acordo com as necessidades de cada processo. Ser mais ou menos fiel às formas das fontes originais de observação é uma opção estética.

Referências bibliográficas:

- 398 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória. **ILINX – Revista do LUME**, Campinas, vol. 1, nº 1, 2012. Disponível em:

<<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/165>>

Acesso: 4 de nov. 2016

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2001.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo**. 2012. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

HIRSON, Raquel; COLLA, Ana Cristina; VIEIRA, Brisa; GIANNETTI, Gabriela; ROTILI, Mariana; SOUZA, Eduardo Conegundes de. Mímesis Corpórea: Cruzamentos e Atualizações. IN: IV Seminário de Pesquisas do Programa de

Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp, 4., 2016, Campinas. Anais do IV Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp. Campinas: Unicamp, 2016 (ainda não publicado)

Le Cours de Gilles Deleuze. Cours Vincennes - 24/01/1978 - Deleuze / Spizona. Trad. Francisco Traverso Fuchs. Disponível em:

<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue =5>>

Acesso: 04 nov. 2016

Site do LUME Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Disponível

em:

<<http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-de-cursos/repertorio-de-cursos/mimes-is-corporea>> Acesso em: 4 de nov. 2016

- 400 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG