

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O Rasaboxes na criação cênica: um exercício em
torno de um conto de Mia Couto**

RODRIGO VIEGAS MARTINS

Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos de Teatro.

(2019)

Rodrigo Viegas Martins

O RASABOXES NA CRIAÇÃO CÊNICA: um exercício em
torno de um conto de Mia Couto

À Rosa Maria Viegas e Mariana Braga,
meus apoios mais que necessários.

Ao teatro brasileiro, que resiste com firmeza
e brilho em tempos de obscurantismo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria João Brilhante, que com sua paciência, gentileza e vasto conhecimento me conduziu a um caminho positivo quando nem eu mesmo acreditava.

Aos professores brilhantes do curso de Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em especial o Professor José Camões e José Pedro Serra, vastos de conteúdo e paixão pelo magistério.

Aos meus maiores mestres do teatro Celina Sodré, David Hermann, Adriana Maia e em especial Eduardo Vaccari, que me ensinaram que teatro não se faz sem paixão ao próximo e ao ofício.

Aos meus colegas de Mestrado, tão solícitos e amigáveis.

À minha família, amigos e companheira, que sempre acreditaram no meu sonho como se também fosse o sonho deles.

Às atrizes e atores que acreditaram em mim como um professor de teatro dedicado a passar-lhes o melhor que tenho através do teatro e do Rasaboxes.

RESUMO

O presente projeto explora através do *Rasaboxes* uma forma de fazer teatro à partir da *performatividade* presente no trabalho do ator: A abordagem do jogo criado por Richard Schechner não se limitando apenas à criação cênica, mas também ao processo de ensaios e concepção de uma peça de teatro.

O conto “O Arroto de Dona Elisa”, de Mia Couto, é o escolhido para ser dramatizado através das ações físicas criadas exclusivamente dentro do *Rasaboxes*. À partir da história do conto de Couto, personagens, narrações, diálogos e a própria encenação adaptaram o conto em uma peça curta, “O Arroto da Dona”.

O processo inteiramente baseado em improvisações dentro das *rasas* revelam que o *Rasaboxes* é uma maneira de formação e especialização do ofício do ator.

Dessa maneira, a pesquisa e o laboratório prático pretendem elucidar o conteúdo didático do *Rasaboxes*, da improvisação dentro do jogo *rásico* e da *performatividade* que o ator deve alcançar em seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Rasaboxes, performatividade, improvisação, encenação, ofício do ator.

ABSTRACT

The present project explores through the *Rasaboxes* a way to practice theatre from the *performativity* present in the actor's work: The approach of the game created by Richard Schechner not limited to scenic creation only, but also into the process of rehearsing and designing a theatre play.

The tale "O Arroto de Dona Elisa", by Mia Couto, is the chosen to be dramatized through the physical actions created exclusively within (and inside) *Rasaboxes*. Starting from the history of the tale, characters, narrations, dialogues and the act itself adapted the tale into a short play called "O Arroto da Dona".

The process entirely based on improvisations inside the *rasas* reveal that *Rasaboxes* is a way of forming and specializing the actor's craft.

In this ways, the research and the practical laboratory aim to elucidate the didactic content of *Rasaboxes*, from the improvisations inside the *rasic* game and the performativity that the actor/actress must find out in his/her work.

KEY-WORDS: Rasaboxes, performativity, improvisation, acting, actor's craft.

Ame a arte que há em você, não você na arte. (Konstantin Stanislavski).

ÍNDICE

Introdução	9
1. O Rasaboxes e o teatro	26
1.1 Introdução	26
1.2 Inspiração no teatro oriental - a busca pela teatralidade	27
1.3 O Rasaboxes	31
2. O texto de Mia Couto e a transposição de gêneros	44
2.1 Mia Couto: raízes lusófonas, matriz africana e características de suas obras	47
2.2 Intercâmbio de gêneros literários	50
2.3 O caminho até à “dramaturgia performativa”	53
2.4 A dramatização performativa dos textos narrativos, das personagens e diálogos do conto de Mia Couto através do Rasaboxes	55
3. Criação do espetáculo através do Rasaboxes: As ideias acerca do Laboratório Prático	68
3.1 O teatro performativo e a performatividade	69
3.2 O advento do encenador como catalisador da mudança	72
3.3 Período laboratorial	78
3.3.1 Reconhecimento do jogo das emoções: o início do Laboratório Prático	78
3.3.2 Roteiro de criação da peça curta “O Arroto da Dona”	83
3.4 Período pós-laboratorial	89
Conclusão	91
Referências bibliográficas	95
Anexos	99

INTRODUÇÃO

1. O início da jornada: a busca do ser ator

Este trabalho teve início em 2014, mas já o venho perseguindo desde 2009, ano que em que comecei a minha formação de ator no curso profissionalizante de Interpretação da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro. O trabalho, posso dizer, se dá a partir de uma *necessidade* que eu enxergo não ser apenas minha, mas de qualquer jovem ator pesquisador de teatro.

Em minhas primeiras aulas no Curso Profissionalizante de Ator, durante os exercícios, eu observava em mim e na turma uma insegurança típica dos principiantes: não sabíamos ao certo como nos portar no palco, como falar, como andar, como agir, onde colocar as mãos e os pés. Muitas vezes, quando havia um aluno em cena e o resto da turma na plateia a assistir, percebia-se até uma inibição de quem estava realizando o exercício, e uma timidez generalizada inevitavelmente tomava conta do ambiente. Tínhamos ciência que nosso conhecimento era primário, mas alguns, como eu, estavam dispostos a “aprender a atuar”, como dizíamos. Mas o que seria “aprender a atuar”?

Durante minha trajetória no curso passamos por grandes professores que nos ensinaram a parte técnica da atuação: expressão corporal e vocal, interpretação de diversas correntes do teatro, para além da parte intelectual, em que tínhamos aulas sobre filosofia, história do teatro e da arte, literatura dramática e sociologia e política. O curso se propunha a ensinar o que é *ser ator*, mas o que me interessava mesmo era que me ensinassem a *atuar*, e só mais tarde percebi a enorme diferença que há entre as duas coisas.

Mesmo com o passar dos períodos letivos eu ainda percebia em mim a tal *necessidade*. Sempre que recebia alguma cena para fazer um exercício, eu perguntava para mim mesmo de qual maneira eu iria realizá-la. Ou seja, essa *necessidade* poderia ser apenas um anseio por uma forma de atuar, uma busca por alguma técnica ou método que já havíamos aprendido ou ainda iríamos aprender. Nessa busca por aprender a *atuar* eu não

tolerava falhas de execução em frente aos meus colegas, o que mais tarde percebi ser um grande erro.

Com o fim do curso profissionalizante, aos 21 anos, eu ainda me considerava um ator pobre de recursos técnicos e conhecimento, com um longo caminho a ser seguido. Logo após o curso técnico eu ingressei na Faculdade CAL de Arte e Cultura, um curso com uma grade curricular mais densa e extensa, em que também havia a abordagem de outras disciplinas dentro do próprio teatro, tais como: maquiagem, indumentária, cenografia e direção teatral.

Então durante a faculdade eu encontrei verdadeiros *mestres*, cada qual especializado em uma forma específica de fazer teatro e detentores de uma grande generosidade no ensino e na formação de jovens atores, e minha *necessidade* ficou clara para mim, enfim, já no último ano do curso, sexto ano consecutivo da minha formação de ator.

No princípio do percurso acadêmico eu pensava que essa *necessidade* era algo sobre como encontrar uma forma de atuar, tecnicamente falando. Ou seja, durante os primeiros anos de estudo eu me preocupei em melhorar minha expressão corporal, minha emissão vocal, adquirir novos conhecimentos sobre técnicas de teatro, métodos e sistemas de teatrólogos consagrados. Tudo isso para conseguir atuar da melhor forma, ser um bom “material” para diretores e produtores, com competência e profissionalismo. Claro que eram dignas todas as minhas preocupações urgentes em atuar cada vez melhor. Mas faltava algum entendimento sobre o trabalho do ator que eu ainda não percebia qual era.

Então, durante o período letivo com a professora-doutora Celina Sodré, que foi minha professora da cadeira “Interpretação Não Realista” na Faculdade CAL de Arte e Cultura, eu percebi qual era minha real *necessidade*: eu precisava me encontrar no teatro. Mais do que isso, eu devia me preocupar não em *aprender a atuar*, mas em *ser um ator*.

Ambas as matérias parecem ter a mesma natureza (ou o mesmo fim): *aprender a atuar* versus *ser um ator*. Mas elas têm uma diferença crucial, que pude perceber no trabalho com Sodré. A primeira vem de fora pra dentro, a segunda, de dentro pra fora. A primeira é sobre a parte profissional e técnica do ofício do ator. A segunda é sobre reconhecer a potência artística dentro de nós, ou seja, há aqui uma enorme necessidade de

auto-conhecimento, de desvendamento de si através da arte, que desencadeará o auto-reconhecimento dentro do fazer teatral.

O trabalho no período em que Celina Sodré foi professora da minha turma se pautava em Jerzy Grotowski, que em sua obra “Para um Teatro Pobre” faz a defesa de um “ator santo”¹, um servo de sua própria arte em detrimento do ator egocêntrico e preocupado apenas com sua produção no palco. Sodré também insistia em ler, pelo menos a cada três aulas, trechos da *Ética do Ator*², texto inspirador de Constantin Stanislavski que define alguns aspectos da ética dentro do trabalho do ator, matéria antes desconsiderada - mas que hoje é compreendida como fundamental para o desenvolvimento de um trabalho que almeje de fato o encontro com a arte.

O conceito da busca por *ser um ator* parece vago e distante se visto por um ponto de vista impessoal. Mas é justamente o contrário - sua pessoalidade o define corretamente no contexto aqui descrito. Quero dizer, a busca por *ser um ator* me parece ao mesmo tempo complexa e eterna. Complexa porque não há um manual para seu início tampouco um guia sobre os melhores caminhos a serem seguidos nessa busca. E eterna porque essa jornada é de crescimento pessoal e artístico concomitante, quer dizer, a cada vez que um *ator* busca a melhor forma para seu crescimento - prático e teórico - há aqui uma necessidade de crescimento humano, tornando-se matérias indissociáveis.

Por que nos preocupamos com a arte? Para cruzar as nossas fronteiras, ultrapassar nossas limitações, preencher nossos vazios - nos preencher. Isso não é

¹ O “ator santo” ou “ator sagrado”, por J. Grotowski, PARTE 1: “O ator que, mergulhando em si mesmo, se sacrifica e revela seus aspectos mais íntimos - e mais dolorosos, que não se destinam aos olhos do mundo - deve estar pronto a manifestar o menor dos impulsos. (...) o ator nunca possuirá uma técnica “fechada”, definitiva, já que a cada etapa de seu auto-escrutínio, a cada desafio, a cada excesso, a cada demolição de barreiras ocultas ele encontrará novos problemas técnicos em níveis mais elaborados. (...). Mas o fator decisivo nesse processo é a técnica de auto-observação do ator. Ele deve aprender a usar o seu papel como se fosse um bisturi cirúrgico para dissecar-se. (...) O importante é fazer do papel um trampolim, um instrumento para estudar o que está oculto atrás da nossa máscara diária - o âmago da nossa personalidade - para que seja sacrificado, exposto.” (GROTOWSKI, 2012, ps. 27, 28 e 29) PARTE 2: “(...) não se deve tomar a palavra “santo” no sentido religioso. Trata-se mais de uma metáfora para definir uma pessoa que, através de sua arte ultrapassa seus limites e pratica um auto-sacrifício.” (GROTOWSKI, 2012, p. 34)

² Texto de Constantin Stanislavski em que o teatrólogo e diretor teatral versa sobre a importância da disciplina, de um código básico de conduta no trabalho do ator. O escrito contém a célebre frase: Ame a arte em você mesmo, e não você mesmo na arte.”

uma condição, mas um processo através do qual o que é embaçado em nós aos poucos fica transparente. (GROTOWSKI, 2012, p.17)

1.1. Primeiros contatos com o *Rasaboxes*

O primeiro contato que tive com o *Rasaboxes* foi em 2014, no último ano da Faculdade CAL de Arte e Cultura, durante uma aula de interpretação na cadeira chamada *Autonomia do Ator*, foi com o professor doutor Eduardo Vaccari - outro *mestre* que, como Celina Sodré, busca o ensinamento supracitado sobre o *ser ator*.

O período letivo estava no fim, restando poucas semanas para o último trabalho. Neste trabalho derradeiro a turma, dividida em duplas e trios, deveria criar uma cena curta de 10 minutos a ser apresentada perante uma banca externa à escola. A cena podia ser autoral ou adaptação de alguma peça teatral. Eu trabalhei em trio, juntamente com Renato Ribone e Natália Seibltiz. Queríamos encenar alguma peça de Nelson Rodrigues, um dos maiores e mais reconhecidos dramaturgos brasileiros, e que é objeto de fascinação por seus textos fulminantes e revolucionários à época³.

Nossa escolha foi pela cena *V*, ato *III* da peça “Bonitinha, Mas Ordinária ou Otto Lara Resende”, escrita por Nelson Rodrigues em 1968. A cena tem três personagens: Ritinha, Edgar e Velho. Resolvemos que Renato iria interpretar o Velho, Natália a Ritinha e eu o Edgar. E no que diz respeito à própria montagem da cena, seu espaço seria vazio: o cenário estaria absolutamente vazio, sem nenhum objeto, a ser preenchido apenas pelos corpos dos atores. Queríamos propor com isto um foco estritamente direto para a problemática da cena, que envolve abuso psicológico e sexual.

A parte mais complexa era que os grupos não seriam dirigidos pelo professor Vaccari, inclusive por este ser o mote da cadeira: a autonomia criativa dos alunos/atores em seus trabalhos. Cada grupo seria responsável pela encenação de suas próprias cenas, sem

³ Nelson Rodrigues escreve, em 1943, a peça “Vestido de Noiva”, que acaba por ser o marco do Teatro Moderno Brasileiro. Escreveu mais 16 peças, até seu falecimento em 1980. Rodrigues é atualmente o autor brasileiro com mais montagens profissionais no país.

nenhuma ajuda externa. O professor, durante as aulas, acompanhava o desenvolvimento de nossas ideias sem interferir nas propostas, apenas aperfeiçoando o que as cenas careciam.

E então veio uma enorme confusão dentro do nosso grupo. Sem um diretor, sem cenário, apenas o espaço vazio, e com um texto de alta complexidade em mãos, estávamos desorientados, não sabíamos por onde começar a criação da cena, matéria de suma importância dentro do contexto do nosso trabalho final - a encenação também seria avaliada pelo professor e pela banca externa. Para nossa sorte, o professor Vaccari percebeu dificuldades em praticamente toda a turma, e uma aula nos trouxe o *Rasaboxes*.

Nenhum de nós da turma conhecia de fato o *Rasaboxes*. Vaccari nos fez uma breve explicação sobre o seu funcionamento, e nos disse que estávamos diante de um *jogo* que trabalha as emoções. Iniciamos a prática do *Rasaboxes* e menos de uma hora depois a turma estava em êxtase com o trabalho, tanto quem estava dentro ou fora do *jogo*, assistindo.

Depois de um aquecimento dentro do *Rasaboxes* seguido de improvisações, cada grupo pôde experimentar as cenas, ainda em construção, dentro do *jogo*. Naquela manhã este presente trabalho deu seu primeiro passo, tenho essa clareza. Nosso grupo improvisou a cena durante vinte ou trinta minutos. Foi instantâneo o resultado, cada fala do texto dentro do *jogo* foi ganhando outros significados, cada ação que improvisamos ali se encaixou como desejávamos. Outros grupos também improvisaram muito bem suas cenas dentro do *Rasaboxes*, e a aula de quatro horas pareceu que durou menos de duas, tamanha era nossa concentração durante os exercícios propostos por Vaccari.

Quando a aula acabou, eu e meu grupo resolvemos utilizar a grade⁴ do *Rasaboxes* que o professor desenhou para a aula de manhã depois do período de aulas, em um ensaio sem o resto da turma, pois nos havia surgido muito material e ideias durante as primeiras improvisações, e estávamos ávidos por mais descobertas naquele dia já tão produtivo. Só encerramos os ensaios de noite, exaustos, mas contagiados com o crescimento da cena a partir do trabalho com o *Rasaboxes* - que acabamos por utilizar nos ensaios até o fim do processo.

⁴ O *Rasaboxes* é um *jogo* que utiliza uma espécie de grade ou tabuleiro desenhado no chão, como está desenhado no Capítulo 1: O *Rasaboxes* e o teatro

O que de fato aconteceu é que nós deixamos de tomar como base criativa da cena o texto de Nelson Rodrigues e passamos a apostar nos nossos corpos em ação como motores criativos de nossa cena. Claro que queríamos contar aquela história bizarra e encantadora que o dramaturgo escreveu, mas paramos de tentar encontrar *uma maneira* de contar a história e partimos para a *nossa maneira* de contá-la, o que se mostrou extremamente enriquecedor e pedagógico para nós.

1.2. A busca por Michele Minnick e Paula Murray Cole e o encontro do texto “o ator como atleta das emoções”

Após a primeira experiência prática com o *Rasaboxes*, ainda que tenha sido repleta de descobertas por parte do nosso grupo sobre o próprio jogo e certamente anímico para uma potencial pesquisa sobre o tema, pairavam algumas dúvidas que antecederam o nosso⁵ aprofundamento.

Empolgados pela experiência acima relatada, em que o *Rasaboxes* foi determinante para o sucesso da nossa criação a partir da obra de Nelson Rodrigues, eu e meu grupo não tínhamos clareza do que de fato fizemos durante os ensaios com o *Rasaboxes*, muito pela falta de conhecimento que tínhamos sobre o *jogo*, tanto teórico quanto prático. Eduardo Vaccari indicou a leitura do artigo “O Ator como Atleta das Emoções: O Rasaboxes”, de Paula Murray Cole e Michele Minnick, ambas co-criadoras do *Rasaboxes* junto a Richard Schechner, antigo professor de graduação e pós-graduação daquelas na New York University Drama School.

Neste artigo, Michele Minnick relata como se inicia o *Rasaboxes*, sua origem e criação. Também descreve alguns exercícios desenvolvidos e disserta sobre a potência e eficácia do *jogo* como forma de treinamento de atores e performers. Paula Murray Cole, por outro lado, descreve o uso que fez do *Rasaboxes* para a criação da personagem Ofélia, de Hamlet, durante ensaios e aquecimentos. E foi neste trecho do texto de Murray Cole que

⁵ Em “nosso aprofundamento” me refiro a mim e à minha companhia teatral Voltagem, grupo criado no Rio de Janeiro que esteve em atividade - pesquisa, ensaios, espetáculos e oficinas - entre 2014 e 2017.

identifiquei o que de fato tínhamos feito dias antes no trabalho com o *jogo* e o texto de Nelson Rodrigues.

O trabalho nas rasas me auxiliou a traçar os conflitos de Ofélia em sua trajetória pela jornada da peça. Me ajudou a acessar seus comportamentos psicológicos e emocionais. (MINNICK & COLE, 2002, p.20)

A partir do relato de Paula Murray Cole, percebi que havíamos feito algo parecido em nosso trabalho: através do *Rasaboxes* todos encontramos em um *jogo* que tem seu foco nas emoções e afetos a base que gerava nossa criação. Então vislumbrei três pontos sobre tal experiência: 1) A forma como trabalhamos com a cena de Nelson Rodrigues era muito potente, nada psicológica e estritamente direcionada à prática, ou seja, muito atraente aos olhos dos atores de teatro, em sua maioria adoradores da parte prática e nem sempre da parte teórica; 2) Uma grande atriz, como Paula Murray Cole, dissertou sobre o sucesso de sua experiência mais ou menos análoga à nossa, ou seja, não era uma suposição, mas uma realidade; 3) Eu queria e precisava desenvolver um trabalho de pesquisa e prática mais elaborado sobre o que havia experienciado em sala de aula.

1.2.1: As primeiras impressões sobre o *Rasaboxes*, um “aliado” das ações físicas

Antes de destrinchar o *Rasaboxes* segundo sua teoria e prática neste trabalho acadêmico - junto com seus desdobramentos em meu caminho como ator, diretor teatral e professor - torna-se fundamental a descrição das primeiras impressões que tive, ainda contagiado pelos resultados e horas de prática, pois o resultado em mim foi de tal força que fiquei imediatamente atraído pelo jogo e seus conceitos básicos, instigando em mim o início de uma extensa e prazerosa pesquisa sobre os *Rasaboxes*, sua origem e impacto artístico-cultural.

Nesses três primeiros pontos já se percebe que eu começo a traçar, ainda que no início de forma inconsciente, uma *metodologia* para meu trabalho prático e diário - como

professor, diretor e ator teatral - em que o *Rasaboxes* vem a ser o principal objeto de estudo.

O fato é que a partir desses três primeiros pontos (ou impressões) houve definitiva e considerável “atração” da minha parte pelo *Rasaboxes*, por sua simplicidade e complexidade (ao mesmo tempo), e quanto mais eu pesquisava e praticava, mais certeza tinha que aquilo era uma extensão da minha pesquisa anterior, e não uma ruptura ou mudança drástica de caminhos.

Anteriormente, minha pesquisa como ator sobre os caminhos artísticos e acadêmicos a seguir na minha carreira teatral era pautada pelo conceito das *ações físicas*⁶, a partir do teatrólogo Konstantin Stanislavski (1863-1938), por influência de dois professores que tive na graduação: David Hermann, professor e diretor teatral inglês radicado no Rio de Janeiro desde 1989, que era um especialista nos estudos sobre Stanislavski, e Celina Sodré, professora-doutora pela UNIRIO com extensa pesquisa sobre Jerzy Grotowski (1933-1999), autor e teatrólogo nascido na Polônia que criou o Teatro Laboratório e levou o conceito das *ações físicas* para um caminho inédito e transformador.

Trazer ao centro do debate o conceito das *ações físicas* revolucionou os estudos teóricos sobre teatro dos mais conceituados teatrólogos do século XX e também fomentou a base do trabalho prático das mais importantes companhias teatrais desta época - como o próprio Teatro Laboratório, de Grotowski, como bem descreve Thomas Richards - um importante aluno e propagador da teoria do teatrólogo polonês - em seu livro “Trabalhar com Grotowski sobre as *ações físicas*”:

Grotowski está convencido de que a pérola mais preciosa de Stanislavski é o período final do seu trabalho, quando surgiu o “método das ações físicas” (RICHARDS, 2012, página 3)

O próprio Grotowski, à luz de seus estudos e conclusões sobre o “método das ações físicas” de Stanislavski, explica o que não seria uma *ação física*, de forma a delimitar

⁶Termo extraído do Método das Ações Físicas, que foi criado e desenvolvido na última fase da carreira de Stanislavski, e que Grotowski - e muitos teatrólogos posteriormente - considera seu maior legado.

artisticamente o que seria de fato a *ação física* para o trabalho do ator. O relato do diretor polonês se torna essencial para o entendimento do que Stanislavski de fato queria conceituar em seu “método das ações físicas”.

O que é preciso compreender logo, é o que não são ações físicas. As atividades não são ações físicas. As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações físicas fazem sempre esta confusão. Muito frequentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações físicas manda lavar pratos e o chão. Mas a atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira ação física, porque isto me serve neste momento. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim DEPOIS posso responder à pergunta. (Grotowski, 1988, in “Resposta a Stanislavski”, pp. 1 e 2)⁷

Tendo o *Rasaboxes* como foco principal, eu pensei que esta pesquisa se sobreporia naturalmente àquela, sobre as *ações físicas*. Seriam os mesmos caminhos? Pensava que não, em princípio pela distância temporal em que Stanislavski criou e trabalhou sobre seu “método das ações físicas” e muitos anos depois, quase um século, Richard Schechner criou e trabalhou sobre o *Rasaboxes*. Mas eu estava enganado, pois na realidade uma pesquisa seria a extensão da outra, jamais em oposição. Dois motivos: primeiro justamente pelo fato de que Stanislavski é como um pai da teoria teatral, e todos que vieram depois assim o reconhecem. E segundo porque o trabalho do autor russo sobre as *ações físicas* deixou um legado interminável para as pesquisas posteriores sobre o trabalho do ator.

Inclusive, com o *Rasaboxes* eu pude compreender de forma mais clara o método das *ações físicas* no trabalho do ator, e aqui relaciono em dois pontos de partida:

⁷ Este texto de Grotowski, “Resposta a Stanislavski”, também foi publicado no Brasil, na edição número 9 da Revista Folhetim, jan-abril 2001, tradução de Ricardo Gomes. Disponível em <http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>.

1. *Rasaboxes* é um jogo estritamente psico-físico, ou seja, sua prática e preceitos se afastam completamente da lógica psicológica⁸ de atuação.
2. A *ação física* é o que determina a atitude e trajetória das personagens, ou seja, as emoções humanas são suscitadas de “fora para dentro”, não de “dentro para fora”.

Esse conceito de como os atores “produzem” suas emoções (“de fora para dentro” ou “dentro para fora”), apesar de parecer simplista tem um contexto mais amplo, e acaba por ser um marco na carreira de Konstantin Stanislavski e no próprio debate sobre atuação teatral: como os atores fazem para se emocionar no palco?

O trabalho do ator, de construção da personagem, não tem uma lógica exata ou mesmo fórmulas que possam assegurar uma boa atuação. E o motivo, como é lógico, se deve ao fato de tratarmos sempre das questões humanas - por vezes ilógicas, desprovidas de moral e ética, e em outras vezes vai-se ao oposto da realidade dos artistas.

Mesmo não sendo uma ciência exata há métodos e diversos caminhos estudados e relatados para o ator interpretar as emoções da personagem. Stanislavski, em sua primeira fase, propaga uma técnica de atuação - que anos mais tarde foi renegada pelo próprio encenador - chamada “memória emotiva”, que pode ser resumida desta forma: durante determinada cena a personagem chora desmedidamente, de forma acintosa, acometida por uma enorme tristeza ou tragédia. Com a “memória emotiva” o ator, para suscitar o choro e as emoções relativas à situação deve rememorar psicologicamente algum evento trágico ou demasiado triste para que a emoção de extrema tristeza transpareça na personagem (por exemplo: pensar na morte de algum parente próximo ou no término mais traumático de uma relação amorosa). Ou seja, o ator busca dentro de si (uma memória passada, que de fato aconteceu) elementos para em cena externalizar a tristeza, o luto, o trágico da personagem. Por isso o termo “de dentro para fora”. É uma forma de psicologizar a emoção, trabalhar primeiro com o intelecto, a parte mental, para depois o corpo reagir a isto nas ações cênicas.

⁸ Neste caso, a *memória afetiva*, técnica presente nas primeiras fases de K. Stanislavski, é uma maneira psicológica e se alcançar uma emoção em cena, o que mais tarde o próprio encenador russo viria a contestar e classificar como erro.

Por muito tempo, no teatro praticado no Ocidente houve o predomínio da lógica psicológica de atuação em detrimento da proposta psicofísica, mesmo após a mudança radical nos estudos, teorias e prática de Stanislavski, em sua última fase de pesquisas e trabalho.

A memória emotiva seria o esforço do ator em trazer de volta sensações e emoções marcantes de sua vida, emprestando-as ao personagem que necessitasse de algo equivalente na situação criada pelo dramaturgo. Durante muito tempo, esse foi considerado o grande legado, a grande técnica elaborada por Stanislavski, a ponto de se confundir o sistema stanislavskiano com memória emotiva. O termo, realmente mal traduzido para a língua portuguesa, foi criado e utilizado pelo encenador russo, tanto que ele existe nas obras escritas por ele. Acontece que suas pesquisas evoluíram (...), e o interesse de Stanislavski acabou direcionado para a questão da ação física, deixando de utilizar o termo “memória emotiva”, enquanto o mundo se apropriava dele através da divulgação de suas obras, traduzidas para diversas línguas, e escritas em momentos muito distintos da fase final de suas pesquisas. (CONCILIO, 2012, pp. 8 e 9)

Stanislavski, nesta transição de “fases” de sua carreira, atenta para um aspecto lógico do ser humano: as emoções não dependem da nossa vontade. Essa conclusão também abre o debate sobre o que realmente está no controle dos atores, nos ensaios e apresentações, para suscitar as emoções de suas personagens, como cita Jerzy Grotowski em conferência na Itália, em Junho de 1988:

Os atores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislavski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislavski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade. Podemos tomar muitos exemplos da vida cotidiana. Não quero estar irritado com determinada situação mas estou. (...) O que quer dizer tudo isso? Que as emoções são independentes da nossa vontade. (...) podemos achar toda a força, toda a riqueza de emoções de um momento, também durante um ensaio, mas no dia seguinte isto não se apresenta porque as emoções são independentes da vontade. Ao contrário, o que é que depende da nossa vontade? São as pequenas ações. (GROTOWSKI, 1988, pp. 1 e 2)

Stanislavski desenvolveu o *método das ações físicas* a partir da lógica que a emoção expressa pela personagem é um resultado das ações físicas que o ator elabora e aperfeiçoa. Uma *ação física* não é meramente uma atividade cotidiana, como chamar um táxi ou descer as escadas. A ação física tem um propósito artístico, correspondente a um contexto dentro da cena, sua situação, os conflitos e objetivos das personagens.

Ou seja, a *ação física* é uma via de comunicação artística: entre ator e personagem, personagem e personagem (dentro de cena) e personagem e plateia, sem necessidade de ser óbvia ou intuitiva.

1.3: Companhia Voltagem de Teatro e o início da pesquisa de fato

Depois do período letivo com Eduardo Vaccari, eu e mais quatro colegas de faculdade (entre eles Natália e Renato) fundamos a Companhia Voltagem de Teatro, em 2014. Nossa principal motivação para a criação da companhia, para além da necessidade de trabalharmos na nossa área já em vias de terminarmos a faculdade - faltava apenas um período letivo para o término - era a continuidade da nossa pesquisa sobre os *Rasaboxes*.

Durante o período de atividade do grupo (2014-2017) fizemos duas montagens profissionais e duas estudantis, e o *Rasaboxes* continuou como um aliado enriquecedor para nossos aquecimentos e ensaios. Mas antes de ter tamanha relevância em nosso trabalho, no início dos encontros da Cia. Voltagem, confesso, eu mesmo não tinha muita noção de como trabalhar com o *Rasaboxes*, na figura de encenador⁹ do grupo, pois minha experiência com o *jogo das emoções* havia sido exclusivamente como ator ou aluno.

Nota-se que citei, no primeiro parágrafo deste subcapítulo, que a motivação do grupo era dar continuidade ao trabalho com o *Rasaboxes*, mas é importante ressaltar que a minha maior motivação com a criação da Cia. Voltagem era iniciar a carreira como encenador/diretor teatral. Nos últimos dois períodos da faculdade tive a oportunidade de ser assistente de direção dos professores Eduardo Vaccari e Adriana Maia na Instituto CAL de

⁹ A Companhia Voltagem de Teatro contava com dois atores - Renato Ribone e Jorran Souza - duas atrizes - Tatiana Illa e Natália Seiblitiz - e eu assumi a direção do grupo.

Arte e Cultura, em montagens de outras turmas do curso de teatro, no primeiro e segundo semestres de 2014. A partir dessas experiências como assistente despertou-me uma vontade irreversível de trabalhar neste ofício da encenação, e mais a frente, neste texto, vou destrinchar as diferenças de abordagem do *Rasaboxes* entre atores, diretores e professores de teatro.

Meus colegas da Cia. Voltagem sempre foram generosos com minhas aspirações à direção teatral, deixando-me livre para propor exercícios, imersões artísticas¹⁰ e o contato com diversos autores da literatura teórica teatral e inúmeros métodos de fazer teatro, dos mais reconhecidos - como o *método das ações físicas e análise ativa*, de Stanislavski ou os *Viewpoints*, de Anne Bogart e Tina Landau - aos experimentais também - neste caso o *Rasaboxes*, de Richard Schechner. Aquele espaço da companhia seria nossa formação artística entre a faculdade e o mundo profissional, e todo o grupo se engajava ensaio após ensaio nas proposições que eu sugeria.

Dentre todos os experimentos e imersões artísticas que fizemos neste primeiro período de trabalho da companhia, que corresponde ao primeiro e segundo semestres de 2014, houve uma proposta que abriu a fronteira para o nosso foco de trabalho recair definitivamente sobre o *Rasaboxes*. Neste período eu não obtinha suficiente aprofundamento teórico ou experiência prática com o *jogo das emoções*, exceto o contato, demasiado superficial, com o texto de Cole e Minnick através do professor Vaccari e o período de construção acadêmica da cena de Nelson Rodrigues no Instituto CAL de Arte e Cultura, também sob tutela daquele professor.

Na proposta que trouxe para o grupo deveríamos trabalhar com o *Rasaboxes* de forma “bruta”, ou seja, não o utilizar como foi originalmente concebido¹¹ porque não estávamos,

¹⁰ As nossas imersões artísticas duravam, geralmente, uma semana de trabalho na companhia. Eu escolhia algum texto (dramático ou narrativo) para trabalharmos. A partir desse texto o grupo se engajava em preparar uma cena curta, e minha missão era sugerir exercícios, dinâmicas de teatro e caminhos artísticos para a criação da cena. Nossos primeiros meses serviram para o grupo se conhecer melhor no trabalho profissional, fora da faculdade, e com isso ganhamos uma unidade de trabalho entre nós sem a pressão de apresentarmos profissionalmente o resultado que criamos durante a semana.

¹¹ O próximo capítulo deste trabalho, chamado “O *Rasaboxes* e o teatro” esmiúça precisamente o *jogo das emoções*.

ainda, habituados com as terminologias¹² e caminhos próprios do jogo de forma adequada para praticá-lo. Ou seja, minha proposta naquele momento era de acordo com a ideia original do jogo, mas sem aprofundamento no mesmo. Neste exercício proposto o mais importante eram as emoções. Explico: o *Rasaboxes* tem como base as emoções humanas - por exemplo: tristeza, raiva, nojo, desprezo, comicidade -, como está descrito no próximo capítulo deste trabalho - Capítulo 1: O *Rasaboxes* e o teatro.

A minha proposta se baseou na criação de variações completamente distintas do mesmo diálogo, a partir de um texto curto elaborado para ser extremamente simples, e que sem a encenação deste diálogo, considerando o texto por si mesmo, talvez não se extraia nada de relevante. Segue o texto curto:

PERSONAGEM 1 - Olá, como vai?

PERSONAGEM 2 - Estou bem! E você?

PERSONAGEM 1 - Não sei...

PERSONAGEM 2 - O que houve? Quer ajuda?

PERSONAGEM 1 - Você quer me ajudar?

PERSONAGEM 2 - Quero¹³

Dividimos o grupo em duas duplas, Natália/Renato e Tatiane/Jorran. Então elenquei algumas recomendações e regras fundamentais para o exercício ser potente:

- Recomendação 1: pedi para que cada ator decorasse uma das personagens (1 ou 2) do diálogo;
- Recomendação 2: depois de decorado o texto, os atores deveriam improvisar a contracenar desse texto curto, mas sem definir nada anteriormente: em qual linha temporal estão as personagens, se havia relação entre os mesmos ou em qual lugar estavam;

¹² Richard Schechner, a partir do livro sagrado do teatro indiano, o *Natyasastra*, utiliza-se dos termos em sânscrito para descrever as emoções em categorias.

¹³ Sem pontuação definida, pois a proposta era pontuar o fim da cena de acordo com o desenrolar do jogo e a contracenar.

- Regra 1: antes de falar qualquer palavra do diálogo, os atores deveriam fazer uma *ação física* concreta e que seria o prelúdio de cada fala;
- Regra 2 (e que vem do *Rasaboxes*, finalmente): cada *ação física*, e conseqüentemente cada palavra do diálogo deveriam obedecer e remeter a alguma emoção humana previamente definida.

Durante as improvisações desse pequeno diálogo, em que os dois atores e as duas atrizes estavam improvisando o tempo todo de acordo com as regras do jogo *Rasaboxes*, mas sem *sê-lo*¹⁴ ou *fazê-lo*, experienciamos a criação de diversas cenas, situações e conflitos completamente distintos entre si, além de relações – as mais variadas - sendo criadas entre as personagens (pai e filha, marido e mulher, professor e aluna, etc.) que surgiam de acordo com as regras e recomendações que foram especificadas antes do exercício. A regra principal (e que aqui precisa ser destacada) era que todos deveriam estar agindo e improvisando tomados por alguma emoção sugerida no início do exercício.

Não vou descrever agora¹⁵ exatamente como essas improvisações evoluíram por si mesmas, pois não é o objetivo nesta parte da dissertação. O fluxo criativo dos improvisadores foi muito intenso e profícuo, pois viu-se que a partir das emoções, mesmo com um texto simples e sem significado aparente, poderia criar-se uma gama de relações, afetos, ações, situações e conflitos.

O que interessa de fato é que ali foi criada uma metodologia própria de criação cênica através do *Rasaboxes*, mas que eu fui aperfeiçoar muito mais à frente, quando de fato percebi o que tínhamos criado e experimentado naquela tarde de improvisações dentro do jogo.

1.4: Metodologia e objetivos

¹⁴ Era um exercício análogo ao *Rasaboxes*, em que dividiu-se o espaço físico de ensaio entre oito emoções principais: comicidade, paixão/tesão, raiva, desprezo, medo, tristeza, maravilhamento/admiração e coragem, e todas as cenas deveriam estar variando por estes espaços físicos que também representavam automaticamente essas emoções, “forçando” os atores a estarem “dentro” dessas emoções.

¹⁵ Descrição dos resultados de duas cenas, as de que melhor me recordo e tenho notas, estarão em arquivo anexado à dissertação.

Os objetivos deste trabalho de dissertação se baseiam, principalmente, em três anseios que o *Rasaboxes* supre com êxito:

- 1) Criar a peça curta “O Arroto da Dona”, baseada no conto “O Arroto de Dona Elisa”, do autor moçambicano Mia Couto, em que todos os momentos da criação cênica se utilizassem de improvisações no jogo *Rasaboxes*.
- 2) Desenvolver e justificar uma forma de trabalho de criação teatral específica que seja inteiramente baseada nas improvisações dentro do *Rasaboxes*.
- 3) Disseminar o *Rasaboxes* cada vez mais como um aliado extremamente potente não apenas do ator e diretor de teatro na criação cênica, mas também na pedagogia teatral através dos seus conceitos e princípios constituintes.

Sobre a metodologia abordada para a realização desta dissertação, o *Rasaboxes* mais uma vez será o protagonista da forma como idealizei o trabalho de criação da peça curta “O Arroto da Dona”.

Antes do início do trabalho, o treinamento do elenco seria inteiramente baseado no *Rasaboxes*, nas improvisações dentro do jogo, em que será fundamental o engajamento psico-físico dos atores, assim como o uso de sua imaginação.

Após um necessário período de preparação, as improvisações das cenas da peça curta também serão dentro do *Rasaboxes*, já aproveitando o treinamento que o jogo vai propôr através de variados exercícios por mim criados ou adaptados de outros diretores e teatrólogos.

Depois do período das primeiras improvisações, o espetáculo será ensaiado também dentro do *Rasaboxes*: criação das cenas e das personagens, tudo sendo feito através do jogo, até o momento em que a peça curta estiver de fato finalizada, ou seja, seu período de ensaios concluído.

Para além da metodologia e dos objetivos do meu trabalho de dissertação, deixo claro que minha maior vontade é entregar um material de fácil acesso, quase como um manual prático, que possa ser útil aos meus colegas atores, diretores e professores de teatro, em que o *Rasaboxes* está presente em cada elemento do fazer teatral, do aquecimento à criação de cenas e personagens, nos ensaios e na construção das improvisações.

CAPÍTULO 1: O Rasaboxes e o teatro

1.1. Introdução

Richard Schechner nasceu em 1934, nos EUA. Esta data também é fundamental para compreender o *Rasaboxes* e por que ele surge. Schechner faz parte de uma geração inquieta e insatisfeita com o teatro estudado e praticado no Ocidente, fundamentado pela Poética de Aristóteles como ponto de partida filosófico.

Desde os poetas trágicos da Grécia - onde o teatro primeiro se instaura como arte -, tais como Eurípides ou Ésquilo, o teatro ocidental/europeu tem o texto dramático como sua base de trabalho e, de certa forma, ponto de orientação. Mais tarde, em meados do século XVI para o XVII surge a figura de William Shakespeare, que aumenta ainda mais a importância da dramaturgia em um contexto de obra teatral.

Saltando para o fim do século XIX, início do século XX, Konstantin Stanislavski - ator, diretor, professor e escritor russo - começa sua contundente pesquisa em busca de uma forma de se fazer teatro, algo como um guia acompanhando sua prática no Teatro de Arte de Moscou, através de seus escritos e experiências, tornando o estudo teatral uma matéria científica. Stanislavski em suas primeiras obras, na constituição de seu *Método*, abrange assuntos como a caracterização de uma personagem, sua relação com o texto (o *se*, as *circunstâncias dadas*, etc.), a verossimilhança, as partes técnicas (corpo e voz) dos atores. Ou seja, a busca era por uma forma mais adequada de conduzir o ator na descoberta das personagens.

A premissa, então, era sempre alcançar algum resultado através de estímulos externos bem definidos, com o texto dramático sendo o principal objeto de estudo. Mas essa busca não bastava a todos os teatrólogos. Nem mesmo a Stanislavski. Se antes ele estava preocupado com as matrizes psicológicas das personagens, que os atores deveriam necessariamente alcançar e desvendar, a partir da criação do Estúdio de Ópera, em 1918, Stanislavski passa a estruturar o *Método das Ações Físicas*, pesquisa que carrega até sua morte, em 1938.

1.2. Inspiração no teatro oriental - a busca pela teatralidade

Essa mudança de pesquisas é um marco para o teatro como é estudado e praticado hoje. A partir das pesquisas sobre as *ações físicas*, Stanislavski abre margem para outros teatrólogos desenvolverem suas próprias pesquisas sobre a corporeidade intrínseca do teatro, assim como ilumina seus contemporâneos, como por exemplo Vsevolod Meyerhold¹⁶, a buscarem outras alternativas ao *naturalismo* (gênero que imperava no teatro), formas e meios de enxergar e praticar o teatro, principalmente as que fogem do psicologismo e se inclinam para a fisicalidade em cena, isto por via da potência que as *ações físicas* trazem para o trabalho do ator.

Assim, os maiores artistas de teatro posteriores a Stanislavski, embebidos por sua influência, fundamentaram suas pesquisas a partir dos estudos sobre as *ações físicas* que o diretor russo desenvolveu. Entre eles, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski, Dario Fo, Eugênio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Anne Bogart, o próprio Richard Schechner, alguns dos quais também passam a reconhecer na obra de Antonin Artaud um outro norte para seus trabalhos, principalmente em matéria do estudo e desenvolvimento da poesia física e corporal do ator, se aproximando cada vez mais de práticas desenvolvidas no oriente. Surgem deste modo duas linhagens que sustentam a teorização e a prática do trabalho do ator.

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas conseqüências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de metafísica em atividade. (ARTAUD, 1999, p. 44)

¹⁶ V. Meyerhold foi um dos primeiros teatrólogos da Europa/ocidente a introduzir o teatro oriental para sua pesquisa e prática, em busca de uma *teatralidade*, no início do século XX: “Meyerhold (...) elege várias formas teatrais: a *commedia dell’arte*; os teatros orientais, sobretudo o Kabuki japonês e a Ópera de Pequim chinesa. (BONFITTO, 2012, p. 40)

Artaud fica verdadeiramente impressionado com o espetáculo do Teatro de Bali que presenciou, acabando por suscitar toda sua potência artística e extrema *teatralidade*¹⁷ em seu texto “A Encenação e a Metafísica”, extraído de sua obra *O Teatro e seu Duplo*. A peça assistida em Bali é baseada em fábulas simples, cotidianas, e Artaud descreve como a potência performativa dos atores - através de seus gestos precisos, massas sonoras e vocálicas, extrema expressividade dos corpos cênicos, reinvenção das ações em cena de forma a utilizar sem regras a performatividade dos corpos dos atores para qualquer coisa além do *realismo*, ou seja, a *teatralidade* - se torna o motor para se contar a fábula pelos artistas (e apreciada pelos espectadores) através do aspectos performático e metafísico do teatro. Ou seja, bastante diferente do teatro naturalista, psicológico, em que os atores tentavam encontrar maneiras de expressar sentimentos e desenvolver ações que nem sequer pertenciam a eles mesmos, através de uma psicologia que limitava a própria performatividade em si.

Portanto a *teatralidade* que Artaud se encanta no Teatro de Bali, resumidamente, é uma forma de ver e fazer o teatro a partir dos corpos dos artistas - com toda sua poesia, imaginação, precisão e possibilidades infinitas - deixando explícito que essa *teatralidade* é uma fuga completa ao *realismo* que imperava no teatro ocidental à sua época.

Esta experiência de Artaud com o Teatro de Bali traz efeitos práticos para levar a (sua e as que vieram a seguir) pesquisa do teatro feito no Oriente a transformar e re-significar o teatro europeu/ocidental, e é bastante possível que os estudos sobre o *Rasaboxes* e mesmo esta dissertação só existam por causa desse intercâmbio que aproximou os artistas teatrais do ocidente do teatro praticado no Oriente, a ponto de Artaud afirmar que “O teatro é oriental”. É o que afirma Ariane Mnouchkine - certamente uma especialista, praticante e

¹⁷ Como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado? O diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada. Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, 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, 1926, p. 36)

propagadora das teorias de Artaud e do teatro oriundo do Oriente, em sua carreira dentro e fora do Théâtre du Soleil, sobre as fronteiras entre o teatro ocidental e oriental:

As teorias orientais marcaram todas as pessoas de teatro. Impressionaram Artaud, Brecht e todos os outros, porque o Oriente é o berço do teatro. Então, fomos lá buscar o teatro. Artaud dizia “o teatro é oriental”. Essa reflexão vai mais além. (...) eu diria que o ator vai procurar tudo no Oriente: ao mesmo tempo mito e realidade, interioridade e exteriorização, aquela famosa autopsia do coração por meio do corpo. Vamos lá buscar também o não realismo, a teatralidade. (...) O que me interessa na tradição oriental é que ali o ator cria metáforas. Sua arte consiste em mostrar a paixão, em contar o interior do ser humano... Foi aí que eu senti que a missão do ator era a de “explodir” o homem, feito uma granada. Não para mostrar suas vísceras, mas para pôr suas partes em perspectivas, disponibilizá-las em signos, em formas, em movimentos, em ritmos. (MNOUCHKINE & FÉRAL, 2010, pp. 80, 81 e 82)

Meu encontro com a obra de Artaud serve para basear não somente a criação do *Rasaboxes* (a ver a seguir em **1.4: Artaud e os processos respiratórios**), mas também para compartilhar essa inquietude que vai contra um teatro em que o texto em si - seu conteúdo e formas literárias - tenha mais importância do que quem o conta e, principalmente, a forma com que é contado. A poesia cênica se dá no corpo dos atores, na plástica, na expressividade, na performatividade, no conteúdo pessoal e impessoal que cada artista leva para a cena. E corpo, neste contexto, é voz também, uso de palavras, do verbo. A palavra que é dita porque realmente ela é necessária, não como no teatro naturalista, em que as palavras, através da literatura dramática, são protagonistas no discurso da fábula contada em cena. Ou seja, dar mais importância para a potência daquelas palavras nos corpos dos atores, e que sentido elas passam a ter a partir da expressividade artística destes.

Portanto, aqui constato que neste trabalho teórico de dissertação e também na prática, através do *Laboratório Prático*, acima de tudo, a busca é por um teatro a partir dos atores, com sua expressividade e performatividade. Um ponto de vista que o Ocidente foi abandonando no fim do século XIX e início do XX, uma vez que o teatro

ocidental/eurocêntrico, que depois se alastrou para o resto do hemisfério, tinha no poeta dramático o ponto de partida para a feitura teatral.

Regressando a Richard Schechner, o performer/ator/diretor, também em desacordo com as práticas teatrais vigentes em sua época e espaço, volta suas pesquisas para o Oriente. Com certeza muito influenciado por Artaud e seu texto supracitado, parte para uma viagem por alguns países orientais, como Japão, Indonésia e, finalmente, a Índia. No país hindu Schechner descobre o Kathakali¹⁸, estilo do Teatro Clássico Indiano, e o *Natyasastra*, livro milenar escrito por Bharata sobre o trabalho do ator.

Tal experiência levou Schechner a desenvolver o *Rasaboxes*, principalmente a partir da noção do termo *rasa*, que em sânscrito (língua natimorta indiana que foi utilizada para escrever o *Natyasastra*) significa simplesmente sabor, ou sumo. *Rasa*, em termos teatrais, significa a própria *experiência compartilhada*, vivenciada com todas as suas potências. Experiência que o ator (ou performer, mas aqui vou seguir utilizando ator) emana por sua própria presença em cena, experiência compartilhada entre ator-ator e ator-público, experiência das ações sendo executadas e preenchidas de emoções suscitadas pela própria fisicalidade dos atores.

Um bom exemplo para elucidar o termo *rasa*: uma fruta e o ato de comê-la. Quando a vemos, intacta, não experienciamos seu sabor, sua textura, seus sumos em contato com nossas papilas gustativas, que quando acionadas vão nos proporcionar prazer, desgosto, ódio, amor, etc. Mas quando se come uma banana que é doce, ou uma laranja que é ácida, ou uma goiaba amarga, essa experiência por si só é que significa *rasa* - não o fato de comer as frutas, e sim de prová-las. Também vou me utilizar do termo *experiência rásica* - com a licença poética livremente utilizada por quem pratica o *Rasaboxes* - para enfatizar o conceito. Ou seja, comer uma maçã estragada encontra sua *experiência rásica* não no fato dela estar própria ou imprópria para consumo ou no simples fato de comê-la, mas na

¹⁸ “O Kathakali é um estilo masculino de Teatro-dança clássico originário na antiga região do Malabar, no sudoeste da Índia. Sua forma final supõe-se ter sido atingida ao final do século XVII, mas suas raízes culturais são encontradas em rituais dramatizados cujas primeiras documentações remontam a quase dois mil anos antes. O Kathakali é o produto final de uma longa elaboração cultural particular e, principalmente, irrepetível” (RIBEIRO, 2013, p. 83)

experiência de asco e possível desgosto ou destempero que a pessoa que a comeu venha a sentir.

Assim como uma cena em que vemos um homem dar um buquê de flores a uma mulher. Este ato, teoricamente belo, só vai ser elucidado quando ambos tiverem a *experiência rásica* de dar e receber a flor: aí sim será revelado o sabor da cena, sua essência. Dentre as possibilidades e contextos, a mulher pode recusar por ter sido traída, ou aceitar depois de um pedido de casamento. O que importa verdadeiramente para o público e para quem está em cena é o presente, o que está acontecendo com este casal, quais *experiências rásicas* são suscitadas depois da entrega das flores.

Ambos os exemplos, da maçã ou do casal, precisam de uma coisa essencial para se tornarem *experiências rásicas*: a ação. A partir da ação, a experiência é presente, viva, pulsante, imprevisível em muitos pontos. E aqui encontro o ponto de ligação entre Stanislavski e Schechner. Segundo o mestre russo, como vimos, o aperfeiçoamento da ação, sua elaboração e resultado devem se ater ao presente, à própria vivência, como um motor que alimenta os atores de dentro para fora e de fora para dentro.

Schechner sugere, com o *Rasaboxes*, que as ações em jogo estejam necessariamente vinculadas a alguma emoção básica humana, assim estabelecendo uma relação pulsante, seja entre os atores ou estes em contato com o público, para assim alcançar a vivacidade performática que é o próprio *presente*. E para que dentro do *Rasaboxes* toda ação seja *ação física*.

1.3. O Rasaboxes

Como foi dito, o *Rasaboxes* foi criado pelo performer, professor e diretor teatral norte americano Richard Schechner, tendo sua pesquisa sido iniciada no fim dos anos 1960 até os primeiros escritos sobre a estética do *rasa*, nos anos 1990.¹⁹ Foi criado a partir do livro sagrado das artes clássicas indianas *Natyasastra*, escrito por Bharata por volta de dois mil anos atrás, que contém textos sobre o ofício da atuação, a produção do espetáculo, a

¹⁹ Ver mais em: rasaboxes.org/about/history

dramaturgia clássica indiana e também abrange as outras artes cênicas, como música e dança.

Definir o *Rasaboxes* até os dias de hoje causa confusão, mesmo entre seus praticantes mais experientes. Por falta de um termo definitório cunhado por seu inventor, Richard Schechner, me coloquei em questão se não seria justamente esta a ideia: não definir. Dentre os termos mais utilizados, nenhum desses é totalmente compatível com o *Rasaboxes*: sistema, método ou técnica. Estes três termos significam uma categorização que não tem relação com a criação de Schechner. Ainda que o *Rasaboxes* seja um meio para se alcançar uma qualidade artística - e de performance - através de sua prática, não é um *método*. Mesmo que contenha elementos que componham um todo quando juntos, não é um *sistema*. Também não é *técnica*, mesmo que seja estimulada a evolução do ator através da prática, da pesquisa. Visto isso, o termo que escolhi para classificar o *Rasaboxes* é *jogo*²⁰, tomando como base, principalmente, a obra “Homo Ludens”, de Johan Huizinga.

Rasaboxes é uma palavra derivada de *boxes* (caixas em inglês) e *rasa*²¹, termo em Sânscrito que tem como significado literal, já o disse, sabor, sumo, leite. Sua estrutura parece complexa, principalmente por causa dos termos em Sânscrito, portanto apresento de seguida um “passo a passo” que escrevi para o início do jogo, baseando-me nas próprias orientações de Richard Schechner.

1. No chão, desenhe com giz ou cole com fita uma grade inteira dividida em nove quadrados equiláteros, as *boxes* (caixas), com no mínimo 1 metro quadrado cada.
2. Escolha em qual *box* vai ficar cada *rasa*. São elas: *raudra*, *hasya*, *sringara*, *bhayanaka*, *bibhatsa*, *vira*, *karuna*, *adbhuta* e *santa*. Não há ordem definida dentro da grade, aonde cada *rasa* deve ficar, a não ser pela caixa central, onde reside *santa*. Escreva o nome das *rasas* nas *boxes*.
3. Encoraje o grupo a desenhar ou escrever, em uma cartolina ou papel em branco dentro de cada *box*, as imagens ou pensamentos que lhes venha à mente sobre aquela *rasa*. Depois cada membro do grupo passa pela grade observando e assimilando as impressões sobre cada *rasa* que os colegas desenharam/escreveram.

²⁰ “o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana” (HUIZINGA, 2014, pp. 33)

²¹ A teoria da *rasa* encontrada no *Natyasastra* afirma que a experiência estética – tanto do performer quanto dos participantes – é a de saborear e partilhar o sabor, o “suco” (*rasa*) do que é performado. A experiência estética é mais visceral do que visual.

4. Agora o grupo se prepara para entrar no jogo. Cada participante fica em frente a uma *rasa* de livre escolha. A primeira entrada deve ser apenas respiratória, sem fisicalização necessariamente ou qualquer expressão vocal. Aos poucos, através da respiração de cada *rasa*, os participantes poderão dilatar seus corpos dentro das *rasas*.

5. Depois que os participantes encontrarem as respirações dentro das *rasa*, com suas variações e de forma que o corpo se altere, a fisicalidade pode começar a ser trabalhada. Gestos, posturas, caminhadas e pequenas ações são encorajadas para que as *rasas* comecem a fazer sentido físico para cada elemento participante.

6. O próximo passo é a expressão vocal, que será sempre consequência da expressão física, da respiração e da própria *rasa* pesquisada. Pequenos textos, diálogos e improvisações são encorajadas para este passo, assim como a análise do que está sendo produzido pelos participantes dentro do jogo.

7. A partir deste ponto, todos os elementos cênicos dos participantes já terão sido confrontados e experimentados nas *rasas*: respiração, corpo e voz.

8. Objetos são bem-vindos neste estágio do jogo, assim como improvisações em grupo, buscando observar as relações que se desenvolvem entre participantes que estão em uma mesma *rasa* ou em *rasas* diferentes.

9. Nota-se que é fundamental que cada participante observe cada estágio que está sendo submetido dentro do *Rasaboxes*, pois as improvisações, mesmo as em grupo, são para aprendizado e pesquisa pessoal dos performers.

10. Recomenda-se também que não haja nenhuma psicologização dentro do jogo, em nenhum momento, mas sim que as improvisações sejam baseadas principalmente nas ações psicofísicas.

Com este manual para iniciar o jogo - ou seja, dar início às improvisações dentro das *rasas* e suas relações performer-público - Schechner evidencia que o *Rasaboxes* é um *jogo* de simples entendimento racional na teoria (por exemplo: suas regras, exercícios e a entrada/saída na grade do *jogo*), mas de alta complexidade afetiva/emotiva na parte prática, performática.

O princípio básico do *Rasaboxes* é que cada ideia ou imagem que o ator deseje expressar ou comunicar deva ser prontamente incorporada²², para assim ser recebida e expressa através do corpo (ainda que apenas no nível da respiração), que numa via de retorno estará, concomitantemente, respondendo aos estímulos das próprias *rasas* desenhadas no chão.

Também fica claro que a evolução das improvisações e dos improvisadores - ou jogadores - depende integralmente da vontade, da curiosidade, da pesquisa do próprio corpo

²² Schechner usa constantemente o termo *embodiment*, na língua inglesa, e traduzo livremente para o verbo “incorporar”.

sujeito e entregue às emoções em suas variadas gradações e texturas. Quanto mais engajado estiver o jogador, com atenção total às relações dele próprio com o jogo, com seus colegas dentro e fora das *rasas*, melhor será a resposta que o *Rasaboxes* vai dar para este jogador, melhor será sua experiência *rásica*, seja em termos de evolução técnica no ofício da atuação ou mesmo na percepção interna/externa pelo fato de estar exercitando a imaginação, sob determinadas emoções, como bem descrevem Michele Minnick e Paula Murray Cole em seu artigo “O ator como atleta das emoções: o *Rasaboxes*”:

(...) Feedback entre interno e externo: conforme a emoção corre através do corpo, ela dá forma ao comportamento de acordo com suas demandas, e por seu turno, realimenta a imaginação e aciona impulsos físicos. Fazer e manifestar de modo interligado com receber e responder. Quando alguém se torna completamente conectado energeticamente à emoção, está trabalhando em relação a ela a partir do externo, até chegar a o interno para novamente retornar. Mais do que focar em um ou outro ponto, no interno ou no externo, o *rasaboxes* encoraja uma abordagem holística para as relações entre os aspectos interno e externo do ofício de um ator, gerando um diálogo frutífero entre mente e corpo (...). (2002, p.4)

Para que os jogadores cheguem a resultados cada vez mais intensos e produtivos é sugerida, antes de se iniciar o trabalho com as *rasas*, uma gama de exercícios de aquecimento psicofísico e respiratório, de modo a preparar os corpos para as improvisações. A iniciação lúdica de cada *rasa* também é fundamental para ativar e exercitar a imaginação expressa no corpo do ator, como descreve Schechner no item 4 do passo a passo de iniciação ao *Rasaboxes*.

O jogo do *Rasaboxes* sugere o ator/perfôrmer como um “atleta das emoções”, que deve necessariamente buscar através da ação, psicofisicamente, para depois alcançar a experiência *rásica* nas improvisações, visto que Schechner se baseia constantemente em Antonin Artaud e sua coletânea de textos *O teatro e seu duplo*. Neste artigo, chamado “O Atletismo Afetivo”, Artaud acredita que os atores possuem a capacidade (ou melhor, a obrigação, pois é seu ofício) de acessar e manipular seus próprios afetos, através de treinamentos adequados, tornando-os assim atletas do afeto.

O ator é como um atleta do coração. (...) A espera afetiva lhe pertence propriamente. Ela lhe pertence organicamente. Os movimentos musculares do esforço são como a efigie de um outro esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam no mesmo ponto. (ARTAUD, 1999, p.151)

Neste texto Artaud toma como base da atuação a *respiração*, sendo esta a maior aliada do ator para alcançar, os afetos, de forma atlética e visceral, uma vez que se pode manipular, exercitar e treinar a respiração para que ela caiba, como uma concreta sustentação de que o ator precisa, em seu trabalho. Por isso há uma preocupação enorme de Artaud em que os atores tomem consciência da importância da respiração como uma força proponente e que renova, transforma e impulsiona os afetos.

“Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. (...) O que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida.” (ARTAUD, p. 155)

Artaud compara o trabalho do ator com a rotina dos atletas (olímpicos ou lutadores, por exemplo) para ilustrar a necessidade do *esforço*²³, ou seja, do treinamento e tomada de consciência dos afetos em seu corpo, seja como recetor ou irradiador, de forma a materializar as paixões inseridas no trabalho, tirá-las do campo abstrato, sendo este o verdadeiro ofício do ator, como mostra com clareza este trecho:

“O ator *dotado* encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças”
(ARTAUD, 1999, p.153)

Para Artaud a nossa mente é um músculo como outro qualquer do corpo, e precisa ser treinada para que melhor o ator a possa utilizar. E esse treinamento se dá através da

²³ “O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento.” (ARTAUD, 1999, p. 157)

respiração, ao trabalhar com o maior tesouro do ator, ou seja, o próprio material humano que as artes cênicas utilizam: sentimentos, afetos, emoções, paixões. Mas não de maneira psicológica, e sim de maneira atlética, *física*.

“Isso significa que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material.” (ARTAUD, 1999, p.159)

“A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.” (ARTAUD, 1999, p.156)

Na extensa pesquisa que Schechner fez para desenvolver - e justificar - o *Rasaboxes*, a neurobiologia tem papel fundamental para um entendimento científico de que os artistas cênicos podem, sim, produzir emoções a partir de seus próprios corpos. Os estudos de Schechner baseiam-se principalmente nas pesquisas sobre o SNE - Sistema Nervoso Entérico.

Schechner descobre que o ser humano tem um “cérebro na barriga”, como cita o próprio em seu texto “Rasaesthetics” (2012), em que relata ter sido inspirado pela obra “The Second Brain” - O Segundo Cérebro (1998), de Michael D. Gershon.

“O cérebro do sistema gastrointestinal, conhecido como sistema nervoso entérico (SNE), está localizado nas bainhas do tecido que reveste o esôfago, o estômago, o intestino grosso e o cólon. Considerado uma entidade individual, é uma rede de neurônios, neurotransmissores e proteínas que transmitem impulsos nervosos entre os neurônios, apoiam células tais como as encontradas no próprio cérebro e um complexo circuito que lhe permite agir de modo independente, aprender, lembrar e, como diz o ditado, ter intuições.” (BLAKESLEE, 1996, C1)

O SNE se conecta ao nosso Sistema Nervoso Central através do *nervo vago*²⁴. Este outro sistema nervoso não é cerebral, ou seja, não é aquele que faz tomar uma decisão, mas por outro lado desperta a *intuição* humana, uma espécie de inteligência não racional.

Júlia Sarmiento, em seu trabalho de dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Ceará (2015), descreve com clareza como um caminho/fluxo de ações, estimulado por nós mesmos conscientemente através do SNE, pode gerar uma emoção.

“O fluxo de informações no nervo vago é muito mais realizado do cérebro para as vísceras do que o contrário, portanto a maioria do treinamento possível desse sistema começa no cérebro com uma ação, uma palavra. Gritar gera aceleração da respiração e dos batimentos cardíacos, aumento da temperatura e contrações musculares que são percebidas no cérebro e transmitidas pelo nervo vago às vísceras. Tais respostas fisiológicas ficam associadas à um comportamento de base fisiológica que é interpretada pelo cérebro como emoção. Tais respostas fisiológicas quando repetidas podem constituir em um padrão que, se for reativado, pode produzir a mesma emoção novamente sem que seja necessária uma causa. Ou seja, o exercício de perceber respostas fisiológicas e compreendê-las como padrões acessíveis, permite no caso do ator, manipular sua fisiologia em algum grau para produzir a emoção desejada sem ter que depender de situações que envolvam tal emoção.” (in SARMENTO, 2015, p. 20)²⁵

Ou seja, através de estímulos bem elaborados é possível ao performer/ator encontrar (ou atingir) uma emoção verdadeira no corpo humano através do SNE. É como se as emoções pudessem ser “fabricadas” a partir de um minucioso treinamento psicofísico. Mesmo que seja algo fabricado, artificial, evidentemente não o torna falso ou mentiroso, principalmente quando realizado através da experiência *rásica*, em que a estética é mais visceral do que visual. E como compreender a diferença entre tais estéticas?

²⁴“Uma seção se transforma no Sistema Nervoso Central. Outra migra para se formar o SNE. Somente mais tarde os dois sistemas nervosos são conectados através de um cabo chamado *nervo vago*” (Blakeslee, 1996, C3)

²⁵ Parte da referência para realizar esse texto veio da transcrição da palestra ministrada por Schechner sobre métodos de treinamento de ator realizada na UNIRIO em 2012. O exemplo do grito também é dado por ele na palestra.

No *Rasaboxes* - durante o jogo, propriamente dito - há contracena intensa, mas não há encenação. A estética no teatro - falando especificamente a partir da ótica dos atores, na sua relação com o espectador - em via de regra traz preocupações visuais para cada momento que o ator está a atuar, seja nos ensaios ou apresentações. Por exemplo: posicionamento do palco (não pode deixar de ser visto, exceto que essa seja a intenção) ou criação de *ações físicas* coerentes com o texto e encenação. Entretanto, no *Rasaboxes*, os atores ao jogarem devem se preocupar apenas em explorar as famílias de emoções dentro do *jogo rásico* durante o período em que estão na atividade.

A troca *rásica* é direta, pois o jogo se baseia exatamente no intercâmbio emotivo/afetivo entre os envolvidos. E aqui tal troca não é apenas das emoções que o ator atinge, criando uma relação empática com o espectador, mas também das tentativas - inclusive as frustradas - que o ator faz para atingi-las, seu percurso percorrido rumo às emoções dentro do *Rasaboxes*.

O treinamento do “rasaboxes” explora a profunda empatia confirmada pela observação dos “neurônios-espelho”: quando alguém realiza uma ação e/ou sente uma emoção, dispara neurônios específicos – e quando os espectadores assistem a performances na vida, na dança, no teatro, no cinema etc. – os mesmos neurônios são disparados no cérebro do público e no cérebro dos performers. Em outras palavras, os espectadores performam em sua imaginação, juntamente com os performers que observam. Isso se verifica não apenas visualmente, mas no que diz respeito a todos os sentidos. Na verdade, o olfato e o paladar são mais poderosos e “primitivos” do que a visão e a audição nesse sentido. Isso tudo serve para demonstrar que as emoções são físicas, incorporadas e contagiantes. (...) O importante é que ambos os cérebros – o da cabeça e o da barriga – podem ser treinados. O necessário é empreender esforços mais sistemáticos para aperfeiçoar e ampliar a comunicação entre os dois sistemas neurais – e mais pesquisas sobre as complicadas redes neurais que conectam as pessoas entre si. Nosso corpo não acaba na nossa pele. Ele vai além, chegando até ao cérebro dos outros. (SCHECHNER, 2013, pp. 53, 54 e 55)

O ideal, portanto, é o entrosamento entre nossos dois cérebros: o “da barriga” e o da cabeça. E a cooperação entre o ministrante e o performer é fundamental. Há-de ter-se atenção - através do debate e das pesquisas práticas durante as sessões de *Rasaboxes* – a quando uma emoção é atingida no corpo do performer, seja qual for a *rasa* utilizada.

“Qual estímulo meu corpo recebeu para chegar a tal emoção?” ou “Qual movimento eu precisei repetir?”, “Quanto tempo eu consigo manter a experiência *rásica*?” são algumas

das perguntas que foram levantadas em oficinas do *Rasaboxes* que ministrei. Na minha visão há de haver um estudo paralelo: 1 - sobre quais estímulos (desde ações simples como um grito, ou uma posição fetal) se utilizará para alcançar determinada emoção; 2 - como encontrar novos estímulos para as mesmas emoções, criando assim um leque de repertório artístico para os performers.

Uma das questões mais recorrentes de leigos quando têm seu primeiro contato com o *Rasaboxes* talvez seja, ao mesmo tempo, uma das grandes sacadas de Schechner na criação do jogo: por que as *rasas* são escritas em Sânscrito, uma língua morta hindu? A resposta mais evidente seria “O *Natyasastra* foi escrito em sânscrito”. Mas a explicação é mais profunda.

Schechner nomeia as nove *rasas* (emoções básicas) de acordo com a definição do *Natyasastra* para o *Kathakali*²⁶, um dos pilares do Teatro Clássico Indiano. São elas: *Raudra*, *Karuna*, *Sringara*, *Bhayanaka*, *Bibhatsa*, *Vira*, *Hasya*, *Adbhuta* e *Santa*.

Cada termo utilizado para as *rasas* não tem um significado específico, único. Não é prudente nem totalmente verdadeiro dizer que *Raudra* significa fúria. *Raudra* significa fúria, mas também representa raiva, descontentamento, cólera, indignação, e assim segue uma extensa lista de significados. Ou seja, *Raudra* não é a tradução de uma emoção específica, mas representa uma família de emoções contendo suas devidas intensidades, gradações e variações.

Veja-se abaixo o desenho do jogo, dividido em nove caixas contendo uma *rasa* em cada. *Santa*²⁷ é a única que fica sempre ao centro, e é considerada uma *rasa* de abstração, de paz ao caos que as outras provocam. Estar em *Santa* é necessário estado de espírito, herança do budismo, e não um estado psicofísico teatral. As outras oito *rasas* variam nas periferias de *Santa*, sem uma ordem específica ou predeterminada (em cada sessão as *rasas* podem - e devem - alterar suas posições no tabuleiro):

²⁶ “Existem nove expressões faciais básicas definidas pelo *Natyasastra*. A execução adequada de cada expressão requer um difícil controle de pequenos músculos do rosto. Esse elenco de nove expressões faciais é chamado “Nava (nove) rasa (sabores)”. A palavra *rasa*, traduzida literalmente, quer dizer sabor, ou deleite. Significa o prazer estético despertado no espectador pela interpretação do ator.” (in RIBEIRO, 2013)

²⁷ “Refletindo a influência Budista que levou a sua adição como a nona *rasa*, nós temos frequentemente interpretado *santa* como um estado de desapego das outras emoções” (MINNICK & COLE, 2002, p. 10)

<u>HASYA</u> riso, comicidade, zombaria, malícia, espirituoso, atrevidimento	<u>RAUDRA</u> raiva, fúria, cólera, irritação, exaspero, agitação	<u>BHAYANAKA</u> pânico, pavor, medo, desconfiança, temor, covardia, timidez
<u>SRINGARA</u> eros, prazer, paixão, arrebatamento, gozo, regozijo, deleite	SANTA : estado de espírito da paz	<u>VIRA</u> coragem, virilidade, heroísmo, ousadia, confiança, bravura
<u>BIBHATSA</u> nojo, ojeriza, desprezo, aversão, desgosto, suspeita,	<u>KARUNA</u> tristeza, luto, depressão, ansiedade, desespero, agonia, melancolia	<u>ADBHUTA</u> estupor, maravilhamento, espanto, surpresa, curiosidade, questionamento

A principal justificativa de Schechner para as *rasas* escritas em Sânscrito aponta para um encorajamento autoral, pessoal de cada performer que joga o *Rasaboxes*: por serem termos abrangentes pela sua natureza etimológica sânscrita, é prezado no trabalho com as *rasas* que cada performer alcance - física e mentalmente, nos aspectos racional e intuitivo - seu próprio conceito²⁸ sobre cada *rasa*. Ou seja, em um jogo com 12 performers, o ideal é

²⁸ “Schechner fala de sua escolha por conservar os termos em Sânscrito: Para mim a razão foi para ajudar os alunos - nenhum deles em minha prática jamais foram literatos em Sânscrito - a proporem seus próprios equivalentes para as *rasas*. (...) Usar inglês (ou qualquer outra língua do conhecimento dos participantes) desde o início seria despersonalizar e limitar o alcance de significados/sensações associados com cada *rasa* específica. (...) Minha “Sringara” não é a sua “Sringara”, e é importante para mim que durante o exercício sua “Sringara” encontre seu lugar. O exercício também é exploratório. Você pode não saber o que sua “Sringara”

que se apresente 12 visões distintas e pessoais de *Adbhuta*, por exemplo, pois o que importa verdadeiramente não é o que *Adbhuta* significa, mas qual experiência (*rásica*) o universo de emoções contido em *Adbhuta* (maravilhamento, encantamento, curiosidade, estupor, e outras) proporciona entre aqueles indivíduos envolvidos no jogo, entre performers e o público.

Do ponto de vista do treinamento do ator, os termos em Sânscrito têm mais uma vantagem: as gradações que podem ser encontradas dentro de cada universo criado em cada *rasa*. Em *Karuna* o performer tem a oportunidade de trabalhar com a tristeza ou uma gradação maior desta, como a depressão; ou alguma emoção mais contida, como o desânimo, por exemplo. O que se estimula neste caso é a criação de um repertório particular de cada artista que pratica o *Rasaboxes*.

Para ilustrar, segue a descrição de um exercício que desenvolvi para trabalhar as gradações dentro de cada *rasa*, e que foi muito efetivo nas oficinas que ministrei em Lisboa, na Escola de Teatro Musical Primeiro Acto, em dezembro de 2017, e no Rio de Janeiro, no Centro Cultural CASA 7, em Janeiro de 2018:

1. Cada performer deve memorizar uma partitura corporal simples contendo 3 pequenas ações.
2. Os performers escolhem em qual *rasa* vão desenvolver as partituras em um primeiro momento.
3. Os performers devem trabalhar com três gradações de emoções contidas nas suas respectivas *rasas*: uma mais forte, outra intermediária e também uma mais fraca. Por exemplo: em *Bhayanaka* contém o pavor (forte), o medo (intermediário) e a timidez (fraco).
4. Ao entrarem nas *rasas* os performers devem trabalhar os três gestos sob as três gradações escolhidas.
5. No fim, cada performer faz uma apresentação para seus colegas em que contenha cada um dos gestos repetidos sob uma gradação diferente.

Este exercício, apesar de parecer simples, sempre gera debates interessantes entre as turmas sobre o grau de consciência que os performers passam a tomar de seus corpos,

é até você passar pelo processo de escrevê-la, se mover através dela, vocalizá-la, etc. Finalmente, sua “Sringara” de hoje pode não ser, e certamente não será, sua “Sringara” de amanhã. Organicidade e vivacidade no sentido de possibilitar desenvolver novos significados foram por longo tempo central tanto no meu trabalho artístico quanto no acadêmico” (in MINNICK & COLE, 2002)

gestos e ações quando ficam em contato direto e obrigatório com as emoções - encontrando-as ou em busca de encontrá-las.

Por exemplo, neste exercício descrito o performer vai experienciar num primeiro momento fazer a ação de acenar para o ônibus com fúria, e logo depois, com o mesmo gesto, apenas aborrecido; num próximo momento vai acenar com agitação. Os performers são orientados (dentro ou fora do jogo) a perceberem cada alteração que o exercício vai provocando para posterior debate.

Quanto ao repertório artístico e técnico do ator, o alcance durante o exercício do *Rasaboxes* não é apenas pessoal, mas também coletivo. A turma assiste a um performer por vez, e através da observação e análise do grupo, junto ao ministrante e ao próprio performer é possível - e recomendado - anexar algum elemento das apresentações dos colegas para si. Em uma das oficinas um aluno escolheu como ação limpar os seus óculos; optou por trabalhar sua partitura em *Karuna*. A diferença das ações foi gritante em uma mesma *rasa*. A turma, ao comentar o trabalho do colega, salientou o quão interessante foi a ação da limpeza dos óculos transitando de uma gradação forte (um luto desesperado) para uma gradação fraca (um lamento) dentro da própria *rasa*: o tempo arrastado, derivado de uma melancolia, trouxe a precisão de limpar cada milímetro dos óculos, com uma tristeza contida que o deixou focado e ao mesmo tempo distraído na simples ação de limpar uns óculos, enquanto antes, a limpeza sob forte *Karuna* não era tão meticulosa e singular; pelo contrário, era bruta e desajeitada, sem o mesmo cuidado. Poucos esquecerão daquele momento, e em alguma oportunidade futura poderão usar ou adaptar essa ação para seu uso.

Há então a possibilidade concreta de o performer tomar conhecimento de suas próprias possibilidades em jogo ou do que seu corpo precisa para alcançar uma gradação dentro das *rasas*; ou como/quanto seu corpo precisa se dilatar ou diminuir, ampliar ou encolher para caber naquela emoção e se chegar coerentemente à experiência rásica tão almejada; e, principalmente, o performer percebe, a cada sessão do exercício do *Rasaboxes*, como seu corpo *se comporta* dentro das *rasas*. E é isto, entre muitos elementos, que se configura em ganhos substanciais ao seu próprio repertório, como mencionado anteriormente.

CAPÍTULO 2: O texto de Mia Couto e a transposição de gêneros

O texto escolhido como objeto de dramatização, o conto “O Arroto de Dona Elisa”, do autor moçambicano Mia Couto, encontra alguns pontos fundamentais de convergência com os conceitos que usei para estruturar tanto a parte teórica (dissertação e relatórios²⁹) quanto a parte prática (o *Laboratório Prático*, que engloba os ensaios e as pesquisas e também o processo de criação da peça curta a partir do conto de Couto) deste projeto.

No momento em que tive de escolher um texto para basear este trabalho, meu primeiro impulso foi por uma obra dramática clássica, de grandes autores teatrais, como William Shakespeare ou Molière. A partir do encontro com um texto clássico e maioritariamente conhecido, em que o enredo e personagens estão presentes no imaginário dos atores, era possível instigar e propor um trabalho autoral na criação das *ações físicas* sem a preocupação de elaborar uma nova dramaturgia. Ou seja, a escolha de um texto reconhecido e inúmeras vezes trabalhado ao longo da história pretende canalizar o processo criativo nas *ações físicas* dentro do jogo das emoções.

Meu planejamento inicial era trabalhar uma peça clássica a partir do *Rasaboxes*, para que eu pudesse elaborar um plano de treinamento e criação de personagens dentro do jogo *rásico*, para finalmente concluir que é perfeitamente possível um personagem ou uma cena serem construídos dessa forma. Porém, por dois motivos, tal experiência não seria tão desafiadora ou mesmo novidade para mim.

Primeiro motivo: desde 2014, como consta no capítulo **Introdução** deste trabalho, eu e minha companhia teatral, a Voltagem Cia de Teatro, trabalhamos exatamente nesses moldes. Sempre que em nossos ensaios e improvisações alguma cena ou personagem carecia de criatividade, de ritmo ou qualquer incompletude que fosse, eu recorria ao *Rasaboxes*, em maior ou menor escala, para resolver tais problemas. E, como se pode prever, nunca obtive alguma resposta que não fosse positiva quando recorri ao *jogo das emoções*.

E o segundo motivo também faz parte da base da ideia deste trabalho, que é o relato escrito pela atriz, performer e professora Paula Murray Cole³⁰, em que descreve como o

²⁹ Estes relatórios são oriundos da oficina/formação em *Rasaboxes* com a Michelle Minnick, em janeiro de 2016, na UNIRIO, além das notas e considerações feitas a partir das aulas sobre *Rasaboxes* que cursei na faculdade, com os professores Eduardo Vaccari e Adriana Maia, no ano de 2014.

³⁰ Em seu artigo “O Ator como atleta das emoções: o *Rasaboxes*”, em parceria com Michele Minnick.

Rasaboxes a ajudou na criação e composição da personagem Ofélia, de Hamlet (W. Shakespeare).

O trabalho nas rasas me auxiliou a traçar os conflitos de Ofélia em sua trajetória pela jornada da peça. Me ajudou a acessar seus comportamentos psicológicos e emocionais, a desenhar de momento a momento as suas ações físicas. Em termos *rásicos*, eu posso dizer que o trabalho me ajudou a descobrir a minha própria receita para a performance: quais ingredientes escolher e misturar, por quanto tempo mexer e cozinhar, provar e fazer ajustes e finalmente oferecer a todos a minha criação para ser dividida e saboreada. (COLE & MINNICK, 2002, pp. 17)

Neste relato, Paula Murray Cole ilumina a questão do uso do *Rasaboxes* em seu trabalho de atriz, que obviamente não consiste apenas em atuar, performar. Envolve processos sobre a capacidade artística de imaginação e descobertas, tanto físicas quanto psíquicas - não psicológicas - das personagens da peça, seus caminhos, suas *ações físicas*. Processos esses que levam dias, semanas, meses. E no caso de Murray, o *Rasaboxes* mostrou-se de imensa ajuda para a atriz transitar entre a sua personagem Ofélia e o mundo shakespeariano.

Ou seja, se eu escolhesse trabalhar com Shakespeare, Molière, Beckett ou outros autores clássicos do teatro, automaticamente não estaria sugerindo exatamente algo novo, ou uma forma inédita de usar o *Rasaboxes*, uma nova utilização para atores, performers e criadores da cena. E o *Laboratório Prático*, parte importante deste projeto, apenas seria uma repetição das experiências em minha companhia teatral.

Então meu objeto de estudo, o texto a ser escolhido, não deveria ser do gênero dramático. Por lógica, o elemento narrativo começou a se desenhar mais provável, justamente pela possibilidade de tirar do papel um universo criado pelo autor, confrontá-lo através do *jogo das emoções* para recriá-lo nos corpos dos atores e nas relações que a própria cena sugere no âmbito teatral.

Portanto, a escolha de um texto narrativo para o projeto, ao meu ver, favoreceria uma abordagem mais livre e menos definitiva no quesito estrutural, por exemplo. A partir de um conto surge a proposta de dramatizá-lo através de composições (de personagens, diálogos,

narrações e situações/conflitos) criadas dentro do jogo das emoções, a fim de transformá-lo em uma obra teatral espontânea e crítica.

Para o trabalho em torno desta obra não serviria uma abordagem de criação teatral voltada para o tradicionalismo, em que *personagens* são “encontradas” durante os ensaios, *conflitos* são abordados de diferentes formas até que se encontre uma de comum acordo direção-elenco, ou *situações* são criadas para que aquelas palavras e personagens soem verossímeis, ou ao menos contribuintes para a feitura de uma nova obra teatral.

O fato é que a minha escolha não foi apenas teatral, ou seja, não bastava que a obra fosse um grande clássico do teatro, ou que contivesse elementos necessariamente dramáticos. Diversos fatores, portanto, influenciaram mais do que especificamente a estrutura do texto a ser explorado nos âmbitos teórico e prático. Ficou claro para mim que a maior parte dessa experiência seria na análise de todo o processo de *dramatização* através das improvisações dentro do *Rasaboxes*, e não do resultado cênico por si próprio. O *meio*, para este trabalho, tem mais relevância que o *fim*.

Portanto encontrei o fator de ineditismo neste trabalho de dissertação e do *Laboratório Prático na transposição dos gêneros*, do narrativo para o dramático, apostando que ao confrontar o gênero narrativo dentro das improvisações no *Rasaboxes*, novas coisas surgiriam no processo de transposição, o que parecia de fato fazer sentido.

Importante ressaltar que elementos clássicos do gênero narrativo estariam presentes na encenação da peça curta - principalmente na figura das *narradoras* - para que houvesse um intercâmbio proposital dos gêneros. Nesta proposição, como mais à frente neste trabalho é relatado, observou-se uma forma de trabalhar as *narrações* inseridas na peça dentro do *Rasaboxes* que foi muito efetivo e desafiador para as atrizes: mais do que nunca houve a quebra da quarta parede quando os textos narrativos foram trabalhados e criados para a cena nas improvisações dentro do *jogo das emoções*.

2.1. Mia Couto: raízes lusófonas, matriz africana e características de suas obras

Mia Couto³¹, pseudônimo de António Emílio Leite Couto, é escritor, poeta, jornalista e biólogo. Nasceu em 1955 na cidade de Beira, em Moçambique, república africana que conquistou sua independência apenas em 1975.

É filho de emigrante português, Fernando Couto, o que fortalece suas raízes lusófonas não apenas por ser de Moçambique, mas por sua ascendência portuguesa em primeiro grau. Sua obra literária suscita a tradição africana combinada a uma abordagem pós-colonialista característica em seus textos.

A defesa e ilustração cultural, característica de muitas das obras pós-coloniais, de que é exemplar o caso de Mia Couto, foi inspirada e legitimada pela investigação antropológica. A articulação da criação com a antropologia (quase com o aspecto de uma arqueologia) transforma as obras literárias num dispositivo poético de mistura da Memória, situada entre Mito e História, que tem por horizonte a fundação de uma comunidade. (LEITE, 2009, pp. 7)

Ou seja, Ana Mafalda Leite, em seu artigo “A Narrativa como Invenção da Personagem”, pontua que Mia Couto representa o pós-colonialismo de Moçambique em suas obras, ao fazer o resgate através das fábulas e mitos ancestrais africanos e ao pô-los em choque e contato direto com a atualidade, através principalmente de seu realismo mágico, como se desta forma pudesse se situar no tempo (a si mesmo e seus leitores). É a tradição fabular/mítica africana transposta para o presente para, desta maneira, ser resgatada.

No quesito das discussões lusófonas - cisões, uniões e esclarecimentos -, particularmente tenho uma proximidade natural com Mia Couto: também sou filho de pai português. Meu país, o Brasil, também foi colônia exploratória da coroa portuguesa, até a Proclamação da República, em 1889. Mas os efeitos do colonialismo exploratório se percebem até hoje nas camadas menos favorecidas da sociedade, e a discussão das tradições culturais brasileiras, tão vastas e complexas, sempre desencadeiam um debate necessário, frutífero e interminável sobre as múltiplas identidades culturais e étnicas presentes no Brasil, para muito além do eurocentrismo.

³¹ Para saber mais, consultar: <https://www.ebiografia.com/mia_couto>.

Num país dilacerado por um longo processo colonial (...) foram inscritas marcas negativas profundas na matriz originária de um novo país independente. Os escritores moçambicanos, particularmente Mia Couto, nas suas viagens narrativas, constroem, a partir da matriz linguística colonial (...) Revitalizar o passado e, a partir dele, não deixar o sonho morrer, apesar das vicissitudes históricas, constitui um desafio da literatura mágica, desobediente e transgressiva de Mia Couto. (SILVA & FUSARO, pp. 34-35)

Portanto, um dos nortes do trabalho de Mia Couto não é apenas o resgate da tradição oral africana para os dias atuais, mas também denunciar a desvalorização e a sobreposição eurocêntrica à cultura africana de modo geral, muitas vezes no papel de ativista (seja como jornalista ou escritor). Couto o faz de modo brilhante, pois não tenta impor uma volta ao passado ou uma negação do presente: ele sabe que isso não é possível, então sugere uma espécie de modernização dessa tradição, de “repaginamento”. É desta forma que seus milhões de leitores ao redor do mundo têm acesso à própria tradição e realidade africana.

Ainda sobre as tradições africanas, encontro no conto “O Arroto de Dona Elisa” um roteiro perfeito para o exercício narrativo-cênico. A escolha por um autor que se baseia também nas tradições africanas não foi por acaso: em longa avaliação percebi que o conto escolhido, ao ser trabalhado por meio do *Rasaboxes*, poderia se potencializar, principalmente na construção das personagens e no discurso adotado pelas narradoras/contadoras de história.

Na minha proposta, as duas narradoras presentes na encenação se defrontam com vertentes distintas de contar a história: uma simples, com a fábula contada como ela é, e outra em que há uma pluralidade nos discursos de ambas, uma diferença aguda e complementar entre as formas de dizer e *performar* aquelas palavras através principalmente da *ação física* - nem sempre importando o que as palavras de fato significam, mas como elas vão passar a significar dentro da obra teatral através da ação dramática.

Não parecem desenvolver grande psicologia, ou mundo interior reflexivo, uma vez que existem mediante ações e, aparentemente tipificadas, como nas narrativas orais

ou de origem oral, complexificam-se de acordo com outra lógica (...) (LEITE, 2009, pp. 8-9)

Construir uma obra teatral a partir de Mia Couto vai ao encontro de uma característica bastante peculiar de seus textos: sua narrativa é predominantemente a-psicológica³², ou seja, suas personagens se definem baseadas nas ações - quer dizer, suas trajetórias dentro da história contada -, não em perfis psicológicos descritos. Qualquer criação cênica dessas personagens torna-se, então, livre e estritamente pessoal de cada artista, pois não há muita informação definitiva para as personagens, como é o caso de diversos textos narrativos. Couto e sua escrita propiciam inúmeras possibilidades cênicas dentro de seu próprio universo.

Aqui encontro um dos pontos de convergência entre os temas do meu projeto: a *ação*. Ao trabalhar um conto de Mia Couto, eu me utilizo de um autor que traça suas personagens definidas por suas *ações*; ao utilizar o *Rasaboxes* para a criação dessas personagens e suas *ações físicas*, recorro a um jogo criado por um artista cênico que foi ao Oriente em busca de um teatro baseado na *ação física* e na afetividade, ou seja, o oposto da psicologização, como visto no **Capítulo 1 - O Rasaboxes e o teatro** deste trabalho.

Esse ponto de encontro, quando o percebi, abriu margem para que eu pudesse concentrar as pesquisas (e principalmente o *Laboratório Prático*) no estudo da *ação dramática*, ou seja, o ponto de vista cênico dos integrantes do *Laboratório Prático* (duas atrizes e eu, como encenador) do conto de Mia Couto.

Por consequência, o trabalho, apesar de “contar uma história já contada”, consiste em fortalecer uma nova maneira, pessoal e cênica, de enxergar e criar o conto “O Arrote de Dona Elisa”. Aqui não interessa mais o conto exatamente como é, mas sim a obra teatral feita por aquelas pessoas naquele tempo e espaço, que procura escancarar as complexidades do texto a partir de *ações físicas* criadas dentro do *jogo das emoções*.

³² (...) A narrativa a-psicológica caracteriza-se pelas suas ações intransitivas, dando importância à ação por si; os traços de caráter são imediatamente causais, logo que aparecem provocam uma ação, a implicação tende para uma identidade, não havendo ambiguidade comportamental. (LEITE, 2009, pp. 9)

2.2. Intercâmbio de gêneros literários

A roteirização do nosso trabalho deveria re-significar a obra literária de Mia Couto - *O Arrote de Dona Elisa* - para uma obra teatral - *O Arrote da Dona* - com duas atrizes em cena, com indumentária e cenografia simples que servem apenas de suporte básico para o jogo cênico. Demais elementos que incrementem a cena não estão descartados, como alguns adereços para caracterizar as personagens, por exemplo. Mas o foco é a busca pela simplicidade sem sermos simplórios.

Essa busca por um trabalho com elementos mais simples remete a um grande interesse artístico meu neste projeto: que tudo seja resolvido em cena através dos corpos dos atores, pela capacidade imaginativa e criativa que o *Rasaboxes* desenvolve nos artistas que o utilizam.

Exemplo: na composição da personagem *Menino Cego*, a atriz optou por utilizar um objeto que segura as moedas depositadas para entrada do show de Dona Elisa. E será apenas isso. O resto da composição desta figura não contará com demais adereços ou peças de figurino: essa personagem deve ser criada através de improvisações dentro do *Rasaboxes*, e suas qualidades físicas que a definirão em cena.

A *dramatização* sugerida jamais foi por uma linha mais tradicional como, por exemplo, transformar o texto narrativo de Couto em diálogos, ou seja, adaptar um texto narrativo para uma poesia dramática, como se dele fosse extraído um material dramático inédito. Ainda que o texto do meu projeto seja perfeitamente propício para esse tipo de adaptação, não era essa maneira que provocava meu interesse.

A proposta, portanto, consiste em fazer um roteiro de ações, narrações e diálogos a partir do texto original. Identificar as personagens, suas relações e as situações em que estão inseridas. Buscar, através da ação, quais as palavras do conto de Couto que seriam ditas, na ação verbal ou na ação dramática. E por “ditas” me refiro especificamente na comunicação delas, ainda que não seja verbalizada, ou seja, seja comunicada pelos corpos presentes e atuantes.

Antes de qualquer ideia de adaptação do conto de Mia Couto, uma série de fatores foram colocados em questionamento - primeiramente por mim mesmo, depois por minhas parceiras. Esse texto “cabe” no teatro? Ele é teatral o suficiente - quero dizer, há personagens, imagens e cenas nele contidas que justificariam sua presença num ambiente de teatro? O que se potencializaria nessa obra se levada aos palcos? Esta “possibilidade teatral” do texto de Mia Couto, para que se entenda melhor, cabe ser justificada através dos três elementos supracitados:

1) As personagens são figuras sinistras (como é o caso da protagonista, Dona Elisa) e misteriosas, deixando margem para a criação dos atores:

“Dona Elisa lá estava no meio do quintal, sentada em sua imensidão. Parecia em transe, meio adormecida, olhos semi-cerrados, toda ela se crocodilando na sombra. A boca lhe descaía, tivesse perdido o tino na maxila. A dona estava, dizia-se, preparando o momento.” (COUTO, trecho do conto O Arroto de Dona Elisa, in: Na berma de nenhuma estrada. Conto disponível nos anexos).

2) As imagens que o narrador passa através do texto não são estritamente realistas e contam com a riqueza dos detalhes, uma das características da obra de Couto, e que servem muito bem quando a narração encontra o teatro e a contação de histórias:

“Eu já havia assistido, certa vez, àquele espectáculo. E era de esquecer. Aquilo era erupção provinda dos magmas, um vulcão que se adensava, como comboio que vem aflorando das vísceras do próprio planeta. Por um instante se acreditava no final total, o apocalipse.” (O Arroto de Dona Elisa)

3) As cenas do conto remetem ao leitor elementos lúdicos e histriônicos, e que conseqüentemente deixam margem para a criação teatral (esta podendo ser cômica, dramática, trágica), sempre se utilizando das improvisações - no nosso caso, dentro do *Rasaboxes*:

“Cada sábado se cumpria o ritual em casa da Dona. Almoço longo, sempre de igual cardápio: caril de raia, empapado em mandioca e farinha de milho. Mantimento pesado, de enfiar quartel. Dava-se-lhe aquela imensa refeição para ela se entafulhar. E depois se retirava vantagem das flatulências de Dona Elisa.” (O Arroto de Dona Elisa)

A resposta sobre haver ou não a “possibilidade teatral” no texto de Mia Couto veio assim que li o conto. Como é evidente, o texto do autor moçambicano deveria, ao lê-lo, projetar-se em minha imaginação de diretor teatral na montagem e criação de suas cenas. Para isso o li três ou quatro vezes seguidas para comprovar de imediato que o material não apenas era apto para o meu projeto, mas continha imagens, personagens, sonoridades e estrutura que o tornavam perfeitamente teatral, como manifestado nos três elementos acima.

Existem textos que, quando os lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha teatralidade que despertam em nós o desejo de vê-los num palco (...) Sua leitura gera uma configuração espaço-temporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco, que poderiam ser reescritas de acordo com as leis não escritas da teatralidade (...) Dentro da gama de efeitos receptivos que a leitura produz, existem alguns textos ou autores que possuem uma teatralidade evidente (...) Por algumas razões ou por outras, às vezes por circunstâncias autobiográficas, em outros casos porque a relação do escritor com a linguagem tem uma sensorialidade e uma plasticidade plenas, a teatralidade mora no interior de muitos textos. (Sinisterra, 2019, pp. 23, 24 e 25)

Portanto, em “O Arroto de Dona Elisa” enxerguei de imediato que o texto continha uma fábula (consideravelmente) propícia para a adaptação teatral, e ainda melhor, da forma como eu a pretendia, a partir das *ações físicas*, quero dizer, com seus discursos transformados em *ação dramática* e *ação verbal*, processo este que seria trabalhado através exclusivamente das improvisações dentro do *Rasaboxes* a fim de transformá-lo em teatro, ou seja, *teatralizando-o*.

É fundamental, mais uma vez, deixar claro que essa *dramatização* jamais foi pensada ou posteriormente executada à moda tradicional, quando algum dramaturgo transforma textualmente um texto narrativo em poesia dramática, pois este trabalho transita no âmbito da literatura, e neste projeto que proponho, o que nos interessava era a *performatividade*.

2.3. O caminho até à “dramaturgia performativa”

Antes de imergir na matéria da *dramatização* presente neste trabalho prático e teórico, convém falar brevemente sobre a *performatividade*. Não apenas quando há performer e público, um espaço e tempo próprios para seu trânsito, mas sobre a *performatividade* como a qualidade que se obtém ao dramatizar um texto narrativo - no nosso caso “O Arroto de Dona Elisa” - sem sair da sala de ensaio, pelo contrário, todo o processo de transformar o conto em teatro sendo fruto exclusivamente das improvisações com as atrizes. Ou seja, esse conceito vai além da *performance* como categoria dentro das artes cênicas tal como são o teatro ou a dança.

No início de minha carreira acadêmica me deparei muitas vezes com dramaturgos que suscitavam em suas dramaturgias uma pedagogia do próprio fazer teatral, como por exemplo William Shakespeare, Carlo Goldoni ou Molière. Suas obras eram poesias dramáticas que tratavam dos mistérios, belezas e horrores dos seres humanos e da natureza. Mas mais que isso, tais textos continham uma pedagogia artística, de tão bem elaborados e estruturados, que apenas por encená-los³³ aprende-se muito sobre o fazer teatral, para além do enriquecimento poético, filosófico, lúdico.

Também tive a sorte de trabalhar com diretores teatrais que através da encenação - ensaios, reuniões, convivência - carregavam consigo uma alta carga de conhecimento sobre teatro. No entanto, é certo e justo concluir que os profissionais mais marcantes e verdadeiramente influenciadores (no melhor sentido possível) de seus elencos eram os que se preocupavam com a *pedagogia* presente em seus trabalhos. Penso que um diretor de teatro deve se ater à pedagogia como aliada para conseguir enxergar o que é necessário para

³³ É muito comum a encenação de poetas dramáticos clássicos nas escolas de interpretação, tamanha sua pedagogia.

o espetáculo, elenco, equipe ou plateia - e depois de enxergar conseguir passar, instruir e alimentar todos os envolvidos na obra. É ir um passo além da direção cênica, do trato profissional-acadêmico, mas tornar-se um *mestre*.

Em minha experiência, como ator e aluno, passei por três mestres: David Herman, Eduardo Vaccari e Celina Sodré. Os três tinham em comum o dom e o desejo de serem bons mestres para seus alunos/discípulos, sempre respeitando seus próprios mestres e dando o bom exemplo às turmas ou elencos. E a razão para isto é simples:  tica.

A * tica*   imprescindível nas manifesta es artísticas-cênicas orientais³⁴. Para além da  tica profissional compreendida, da disciplina extrema, há uma busca pela *performatividade* presente em cada artista, deixando claro que o auge de suas capacidades vai acontecer quando houver um verdadeiro respeito pelo próprio ofício. Isto me foi ensinado pelos três mestres, cujos mestres também lhes ensinaram. Ou seja, a *performatividade* oriental como aqui ressaltamos e a que tentamos nos conectar busca preservar e propagar um modo específico - e  tico! – de realizar seus trabalhos artísticos e suas vidas também, como Matteo Bonfitto elucida em sua obra:

O aspecto  tico (...) assume um papel fundamental no processo de trabalho do ator (...). A maioria dos homens mais significativos do teatro no século XX, como já dito, reconheceram a importância desse aspecto para desenvolvimento de seus trabalhos: Stanislavski, Bertolt Brecht, Grotowski, Peter Brook. (BONFITTO, 2011, p. 25 e 26)

No próximo capítulo deste trabalho de disserta o - **Capítulo 3 - Cria o da peça curta “O Arroto da Dona”**: O Laboratório Prático e os ensaios - será elucidado, de forma mais contundente e esclarecedora, o processo pedagógico envolvido nesse trabalho de *dramatiza o através da performatividade*, em que a teoria e a prática do projeto se encontrarão no âmbito da educa o artística - que a meu ver faz parte de todo processo

³⁴ Penso ser oportuno citar principalmente as artes cênicas provindas do Oriente porque o *Rasaboxes*   inspirado no teatro clássico indiano, e seu livro-base (*Natyasastra*) tem trechos muito esclarecedores e bonitos sobre a  tica no ofício do ator, em uma no o da  tica (ensino e prática) também ser parte da pedagogia performativa.

teatral, pois a figura do diretor de teatro é (ou deveria ser) um professor antes de qualquer coisa.

2.4. A dramatização performativa dos textos narrativos, das personagens e diálogos do conto de Mia Couto através do *Rasaboxes*

Tendo em mãos um texto narrativo, um conto como “O Arroto de Dona Elisa”, talvez se pudesse supor necessária uma adaptação prévia aos ensaios voltada para a transformação do gênero para o dramático, mudar o conto para uma peça em diálogos, um trabalho acima de tudo literário. E essa literariedade era justamente o que eu não queria como material oriundo deste projeto. Pelo contrário!

Logo, o primeiro passo era produzir um roteiro para o conto de Mia Couto para trabalhá-lo junto com as atrizes através de uma lógica performática, representativa, da atuação, ou seja, para ser encenado a partir do trabalho do ator. O texto foi dividido em três partes: *o que seria narração, o que seria diálogo e quais os personagens que tomariam vida*. A partir disso começamos a pensar na dinâmica que poderíamos imprimir nesse texto narrado com uma dupla de narradoras, ou seja, como a narração seria dividida entre a dupla e o que poderíamos aproveitar teatralmente desta interação entre elas nas cenas, ora como *narradoras*, ora como *personagens*. Eu sabia desde o início que uma dupla de narradoras seria vista como um *conceito*, longe de ser um acaso, então procurei aprofundar essa possibilidade conceitual para ver quais ganhos o processo de *dramatização* alcançaria.

Existem algumas vantagens cênicas, logo percebemos, no que diz respeito a essa “narração compartilhada”. Exceto os raros momentos em que o texto narrativo é falado ao mesmo tempo pelas duas narradoras, enquanto uma fala a outra está sempre escutando, disponível para a interação entre ambas, o que acrescenta textura e mais profundidade (ou mesmo propriedade) ao texto narrado. E daí surgem vários jogos entre elas de forma quase automática, e minha função era aperfeiçoar esse jogo da dupla, de modo a deixar a fábula cada vez mais teatral.

Cabe agora introduzir o *Rasaboxes* e a tal dramaturgia performativa. Vou relatar três momentos distintos dos ensaios para elucidar a proposta de trabalho, que nada mais eram do que sugestões de improvisações dentro do *jogo das emoções*. No **MOMENTO 1** trata-se da *dramatização* das narrações; **MOMENTO 2** é sobre a criação de (algumas) personagens; e no **MOMENTO 3** aborda-se a criação de um diálogo entre duas personagens, também parte importante do trabalho.

MOMENTO 1

Trecho do texto original:

Cada sábado se cumpria o ritual em casa da Dona. Almoço longo, sempre de igual cardápio: caril de raia, empapado em mandioca e farinha de milho. Mantimento pesado, de enfartar quartel. Dava-se-lhe aquela imensa refeição para ela se entafulhar. E depois se retirava vantagem das flatulências de Dona Elisa.

Texto adaptado:

NARRADORA 1: Cada sábado se cumpria o ritual em casa da Dona: almoço longo, sempre de igual cardápio.

NARRADORA 2: Caril de raia, empapado em mandioca e farinha de milho.

NARRADORA 1: Mantimento pesado, de enfartar quartel. Dava-se-lhe aquela imensa refeição para ela se entafulhar.

NARRADORA 2: E depois se retirava vantagem das flatulências de Dona Elisa.

A improvisação foi proposta da seguinte forma: cada uma das quatro falas (duas de cada narradora), uma por vez, seria experimentada dentro das *rasas*, ou seja, seria construído um discurso cênico³⁵ dentro da fábula a partir das emoções. Separa-se aqui por ação ativa (quando fala) e ação passiva (quando ouve)

³⁵ Conceito de *discurso* dentro de uma fábula cunhado por José Sanchis Sinisterra em sua obra “Da literatura ao palco” (2019), que está presente no subcapítulo anterior e que aqui renomeio para “discurso cênico”.

A **Narradora 1** começa falando, ou seja, na ação ativa. Depois de experimentar sua primeira fala nas oito *rasas*, escolheu *Sringara*, a *rasa* do prazer, deleite, deliciamento, em que a ideia do almoço muito lhe agradava, lhe causava uma satisfação quase orgasmática em comer, vista em sua voz e corpo, ou seja, nas *ações físicas*.

A **Narradora 2**, na ação passiva, se depara com uma regra pré-estabelecida na improvisação: quando a figura da ação ativa tiver escolhido a *rasa* de ação, quem está na ação passiva deve ir para a mesma ou exatamente a oposta, justamente para criar um relação de densidade pelo texto, ao mesmo tempo que gera uma polifonia de discursos muito enriquecedora para o trabalho. Não indiferente à regra, a **Narradora 2** se dirige para a *rasa Bibhatsa*, que representa nojo, asco, desgosto. Suas ações de reações negativas se devem ao cardápio que a mesma está prestes a anunciar, por serem comidas que não lhe agradam.

Neste momento, há uma narradora adorando a possibilidade de almoçar, e a outra totalmente o contrário. Ou seja, mais complexidade a ser explorada nessa relação.

Quando a **Narradora 2** dá sua primeira fala, sobre o cardápio, a atriz se retorceu ainda mais na *rasa Bibhatsa* (explorando-a de forma mais profunda, indo perto do limite da emoção), seu nojo pelo cardápio aumentou conforme ela o pronunciava, de modo que a **Narradora 2** também se aprofunda em *Sringara*, tanto é o prazer que sente ao comer tais alimentos, ainda mais ao anunciá-los, trazendo a imagem deles para a cena.

Na segunda fala da **Narradora 1**, a atriz se desloca de *Bibhatsa* para *Karuna*, a *rasa* da tristeza, melancolia, penúria. A movimentação se dá através da ação de se sentir estufada, como sugere a fala, numa alusão à Dona Elisa. A brincadeira é que a **Narradora 1** acabou de comer o cardápio pesado, com a tristeza consequente de uma alimentação pesada (ou porque é triste parar de comer algo tão apetitoso). *Karuna* também foi coerente e eficaz para sugerir uma certa empatia com Dona Elisa, por causa dos maus tratos a ela.

A **Narradora 2** dirige-se, na ação passiva, para *Karuna* também, de forma a endossar o discurso de lamentação da **Narradora 1** por Dona Elisa sofrer maus tratos. Na ação ativa, em sua segunda fala, a **Narradora 2** se põe ainda mais sob *Karuna*, explorando as emoções da *rasa* com mais profundidade, contagiada e triste pelas ofensas e maldades praticadas

contra a Dona que agora ela mesma cita. A **Narradora 1**, agora de volta à ação passiva, encontra coerência em *Adbhuta*, que é a *rasa* do maravilhamento, êxtase, excitação. Sua ação mostra então uma figura extremamente entusiasmada com o show que as tão famosas flatulências de Dona Elisa proporcionam, como uma entusiasta do espetáculo grotesco.

E novamente o discurso da peça fica entre a pena e o lamento de uma personagem versus a excitação e o ânimo de outra ao se depararem com a mesma situação, fato que enriquece o trabalho cênico por conta de diversas camadas construídas no espetáculo através destes cruzamentos de diferenças criados no *jogo das emoções*.

MOMENTO 2

No Momento 1 foi explanada discursivamente uma parte de um ensaio da peça curta “O Arroto da Dona”, em que através de uma improvisação dentro do *Rasaboxes* - devidamente organizada, delimitada e objetiva, como são (e devem ser) as improvisações para construção e criação de cenas - se pôde observar como o *Rasaboxes* é uma ferramenta viável e eficaz para criação cênica.

No Momento 2, que dá conta de outra improvisação guiada³⁶ dentro do *Rasaboxes*, a relação de tempo - velocidade, duração, repetição, ritmo - tem uma atenção especial. Nas artes cênicas, no Ocidente ou no Oriente, a noção de manipulação do tempo e do espaço pelos atores e *performers* é um instigante objeto de diversas pesquisas ao longo do tempo e até a atualidade.

O Momento 2 é sobre uma cena da peça curta em que se dá a entrada para o evento do arroto de Dona Elisa, em seu próprio quintal. Um dos seus sobrinhos, que é cego, é designado para ficar de bilheteiro, a cobrar as pessoas que querem entrar para ver o show da Dona. No texto o autor não descreve exatamente quem ou quantas pessoas entram no evento, à exceção do personagem *Turista*, este sim descrito no texto. Mas combinamos criar três pequenas personagens para o sobrinho cego ter uma participação maior, visto o seu valor carismático para construção de cenas.

³⁶ Uso o termo “improvisação guiada” justamente para dar conta dessa improvisação bem orientada, delimitada e bem combinada para ser a base da criação cênica.

A improvisação consistia na criação das três personagens a partir do jogo das emoções. Não pré-classificamos nenhuma, apenas definimos que as três personagens teriam de ser criadas a partir de *rasas* distintas. Todas seriam criadas e interpretadas pela mesma atriz, enquanto a outra continuaria interpretando o sobrinho cego. O plano de ação para as personagens era bem simples: elas apenas fariam uma caminhada para entrar no evento passando pelo bilheteiro sobrinho cego e assim que entrassem já deixariam de existir para a próxima figura entrar em cena, preferencialmente com bastante dinâmica (que não significa rapidez, mas equilíbrio entre as velocidades). As figuras deveriam ser representações das próprias emoções encontradas no *Rasaboxes*.

Personagem 1

A atriz, devidamente orientada para a improvisação, tomou aproximadamente 30 minutos para aquecimento dentro das *rasas*. Esse aquecimento já foi direcionado para a criação das personagens, uma de cada vez. Passando pelas oito *rasas*, experimentou respirações, poses, posturas, gestos, expressões faciais e vocais, alterações de velocidade, maneirismos e formas de caminhar, ou seja, as ações a serem utilizadas na criação.

A primeira personagem surgiu ao fim do aquecimento. A atriz, dentro da *rasa Adbhuta* (estupefação, admiração, maravilhamento) criou uma figura completamente afoita, exasperada pelo espetáculo tão famoso do arrote de Dona Elisa. Durante a evolução desta criação foi-se encontrando uma velocidade mais alta, própria de uma grande excitação. Caminhada, respiração e gestos tomaram um ritmo acelerado e descontínuo, que gerou uma comicidade: a atriz encontrou uma ação de deixar cair todas suas moedas antes de pagar sua entrada ao bilheteiro, justamente por causa de sua excitação ser espalhafatosa. A atriz terminou a criação da personagem neste ponto, já partindo para a próxima. Mas é válido ressaltar uma experiência que foi feita - mas não aproveitada, por escolhas artísticas - neste mesmo ensaio.

Depois que a personagem deixa cair todas as suas moedas, tamanha era sua excitação para assistir ao espetáculo de Dona Elisa, a atriz, ao recolher as moedas caídas, se dirigiu à

rasa Bhayanaka (medo, pavor, timidez, desconfiança) e criou uma ação de olhar fixamente para o chão enquanto recolhia seu dinheiro, em sinal claro de timidez extrema pelo fato de ter chamado a atenção das pessoas ao redor quando deixou suas moedas todas caírem de suas mãos. A ação da atriz era simplesmente recolher as moedas, mas a *ação física* da personagem foi de recolher as moedas de maneira ágil para evitar que mais pessoas percebessem sua situação embaraçosa.

Esta última *ação física* em *Bhayanaka* foi trabalhada, mas não se fixou dentro da peça curta, uma vez que quebraria a dinâmica das três personagens - que havia sido a ideia original das atrizes em acordo comigo. Mas vale ressaltar as possibilidades de textura e profundidade na criação que o *Rasaboxes* proporcionou mais uma vez para nós, os criadores da cena.

Personagem 2

A segunda personagem se tornou uma fusão de duas *rasas*. A atriz experimentou com mais engajamento primeiro em *Bibhatsa* (nojo, asco, desprezo), criando uma figura desgostosa de estar naquele evento “bruto”, por ser um arroteo o protagonista do show, ou seja, um ato que representa falta de educação e de higiene para algumas pessoas, tal como ela mesma. Havia um ar de superioridade por parte da personagem, um “nariz em pé” de julgamento daquele evento, tanto do seu público, quanto do teor do show de Dona Elisa.

A atriz encontrou um ritmo médio-lento para esta figura, um pouco alheia à festividade da maioria do público. Sua caminhada e seus gestos e movimentos eram mais sinuosos, suscitando novamente a ideia de superioridade e separação do resto. Na respiração também se notou uma velocidade mais profunda, lenta, como um suspiro de desprezo, ou um arfar de impaciência.

A mudança da personagem se dá na entrada do show. Depois da figura ter sido construída em *Bibhatsa*, como altivez e desprezo, ela se depara com o sobrinho cego, bilheteiro, na porta do quintal do evento. Ele cobra da **Personagem 2** a entrada, fazendo uma ação de chacoalhar seu cantil de moedas. Ainda na mesma emoção (*Bibhatsa*), a

Personagem 2 deposita uma moeda (a personagem anterior depositara 5 moedas para entrar, definindo assim o preço da entrada). O sobrinho cego cobra mais, até chegar à quinta moeda, e a atriz teve a sacada de mudar a *rasa* da personagem para *Raudra* (raiva, fúria, irritação), e sua ação se transforma rumo à irritação por ter que pagar mais. E a cada moeda depositada sua raiva aumenta, assim como a velocidade em cada ação de colocar a moeda no cantil do sobrinho cego, o que gerou uma cena extremamente cômica, em que a atriz sugeriu e conseguiu transitar organicamente por duas *rasas* para criar sua personagem.

Personagem 3

Para a terceira personagem, a atriz experimentou ações e comportamentos dentro da *rasa Bhayanaka* (medo, pavor, desconfiança), e assim criou uma figura um tanto temerosa desse tal arrote da Dona Elisa, já que ouvira falar do estrondo que a Dona provoca através das suas flatulências.

O caminhar inicial da figura passou a oscilar de velocidades durante a improvisação - causa de uma *insegurança* sobre como se comportar naquele ambiente cheio de pessoas estranhas ávidas por Dona Elisa e seus arrotos. Seus gestos e movimentos tinham um tremor que eram críveis e coerentes tanto em velocidade mais rápida quanto lenta, e todas suscitavam a insegurança supracitada da personagem.

Ao encontrar o sobrinho cego na entrada do evento no papel de bilheteiro, a **Personagem 3** age sob uma *timidez* - emoção característica de *Bhayanaka* - típica da insegurança. Sua ação refletida no corpo varia entre tentar não ser vista pelo público e não encarar diretamente o sobrinho cego.

Ao colocar também apenas uma moeda no cantil do sobrinho cego, a **Personagem 3** é instigada pelo bilheteiro a pôr mais quatro moedas de forma bastante grosseira, rude, automatizada pela dura rotina. A reação da **Personagem 3** à intempestividade do sobrinho cego é de total *pavor* daquela figura sinistra e grosseira. Então, a ação de colocar as outras quatro moeda no cantil do bilheteiro é ultranervosa, mais acelerada, tensa. Vista a um grau de dilatação destas ações, a comicidade se faz presente mais uma vez.

Vê-se nesta figura uma alternância de emoções dentro de uma mesma família de emoções, que neste caso é a *rasa Bhayanaka*. O *Rasaboxes*, como citado no **Capítulo 1 - O *Rasaboxes* e o teatro** deste trabalho, é muito útil para a pesquisa minuciosa das muitas gradações das próprias emoções, como é o caso da Personagem 3, que vai transformando sua emoção: primeiro *insegurança*, depois *timidez*, por último *pavor* - todas essas emoções fazendo parte de *Bhayanaka*, em que na proposta da atriz alterou-se especificamente sua gradação e intensidade.

MOMENTO 3

Por último, no Momento 3, explano uma forma de criação dos diálogos entre as personagens inteiramente dentro do *Rasaboxes*, a partir do texto narrativo de Mia Couto, e que nos deixou satisfeitos com a forma (nada literal) com que essas falas tomaram corpo quando construídas junto às *ações físicas*, mais uma vez provando que a fala, o verbo, também é parte fundamental de uma *ação física*, mas apenas como mais um elemento, sem o protagonismo que as palavras tinham no teatro ocidental outrora.

Nesta parte do trabalho, separei um trecho do conto de Mia Couto em que não há um diálogo propriamente dito, apenas informações postas aleatoriamente. Lendo tal trecho, e diante das condições que o *Laboratório Prático* dispunha para criar as cenas, achamos importante transpor o conteúdo narrativo presente no conto em um diálogo pequeno entre duas personagens presentes no evento do arrote de Dona Elisa.

Trecho do texto original:

A dona estava, dizia-se, preparando o momento. Suas entranhas fermentavam, sua alma flutuava além do imenso corpo. (...) Solicitava-se o privado e gentil silêncio, contribuição do estimado público. (...) Aguardávamos que irrompesse dela o poderosíssimo arrote, esse que se dizia vir não dela mas das entranhas do mundo. - São gases das profundezas, se garantia. Eu já havia assistido, certa vez, àquele espectáculo. E era de esquecer. Aquilo

era erupção provinda dos magmas, um vulcão que se adensava, como comboio que vem aflorando das vísceras do próprio planeta.

Texto adaptado (dentro do *Rasaboxes*):

PERSONAGEM 1: A Dona está se preparando!

PERSONAGEM 4: Pode-se ficar em silêncio?! Estamos aguardando o poderoso arrote da Dona!

PERSONAGEM 1: São gases das profundezas?

PERSONAGEM 4: Eu já assisti esse espetáculo, certa vez. É de inesquecer! Aquilo era erupção provinda dos magmas, um vulcão que se adensava, como comboio que vem aflorando das vísceras do próprio planeta... Silêncio, por gentileza!

Com este trecho a ser trabalhado, as duas atrizes deveriam improvisar dentro do *Rasaboxes* de modo a encontrar uma unidade entre suas falas, a situação da peça e buscaram algum contraponto entre as personagens, para que o diálogo tivesse discordância, conflitos, camadas a serem trabalhadas. Como neste trecho há o diálogo entre duas personagens, diga-se, duas figuras apenas, sobretudo a busca deveria ser pela relação entre estas, de modo que a contracena durante os diálogos fosse o principal elemento da cena.

Foi recomendado às atrizes que deveriam, em duas falas cada uma, comunicar e expressar a grandiosidade do evento, que agora estava prestes a se iniciar, pois a descrição de Mía Couto era interessante demais para não ser inserida no contexto da peça curta. Tal descrição também trazia imagens que determinavam o quão sinistro e pitoresco era aquele espetáculo da Dona Elisa.

Porém havia uma questão a resolver que era estrutural dentro da peça curta: as atrizes deveriam propor outras personagens para o diálogo - inéditas nos ensaios e improvisações até então - ou trabalhar e reutilizar as personagens que foram introduzidas na cena da fila de entrada, com o *Menino Cego*? Resolvemos optar pela criação de uma nova personagem e a manutenção de outra, de modo a fortalecer esta dentro da encenação.

A personagem “repetida” seria a **Personagem 1**, em que sua criação dentro do *Rasaboxes* foi descrita acima. Esta personagem foi criada a partir de improvisações nas *rasas Adbhuta* primeiramente (“A atriz, dentro da *rasa Adbhuta* (estupefação, admiração, maravilhamento) criou uma figura completamente afoita, exasperada pela espetáculo tão famoso do arrote de Dona Elisa.”)³⁷, depois em *Bhayanaka*, tomada pela timidez e vergonha de ter deixado cair suas moedas na fila de entrada do espetáculo, chamando assim muita atenção para si.

A personagem inédita, aqui chamada de **Personagem 4**, deveria necessariamente transitar por uma *rasa* igual à **Personagem 1** e outra oposta, para que houvesse grandes semelhanças e contrastes de comportamento, e assim o *jogo das emoções* pudesse de fato influenciar nessa contracena entre as personagens, como de fato aconteceu.

A **rasa em comum** escolhida entre as personagens - partindo de uma certa lógica que há nos diálogos - foi *Adbhuta*, pois a **Personagem 4** dá indícios de estar completamente excitada, maravilhada com a perspectiva de assistir novamente àquele espetáculo da Dona Elisa - “Eu já assisti esse espetáculo, certa vez. É de esquecer!”. Junto à *Adbhuta* a atriz também invoca o uso de *Sringara* - *rasa* da paixão, veneração, atração, desejo - na descrição apaixonada e empolgada que sua personagem faz do arrote da Dona Elisa em sua segunda fala.

E a **rasa de oposição** seria *Bibhatsa*, no momento em que a **Personagem 4** pede silêncio para a **Personagem 1**, colocando-se acima desta pelo fato de já ter assistido àquele espetáculo e por isso deter o conhecimento dessa experiência “única”. A atriz criou uma aspereza acima do tom nos dois pedidos de silêncio que faz nesta cena - utilizando-se da *rasa Raudra*, que representa a raiva, ódio, cólera, fúria, descontentamento – o que evidencia também um contraste cômico neste diálogo: tanta paixão e admiração a **Personagem 4** cita um evento grotesco e tanto desprezo e indiferença trata outro ser humano, neste caso a **Personagem 1**.

O fato de estar ali naquele espaço, novamente para assistir ao grande arrote de Dona Elisa, transporta a **Personagem 4** para sua última experiência daquele espetáculo -

³⁷ Parte da descrição feita nesta dissertação a partir da criação da **Personagem 1** nos ensaios e improvisações

excitante e mágica -, mas também escancara sua falta de paciência e respeito ao próximo num evento tão lotado de diversas pessoas e cheio de expectativas do público geral. Portanto há uma coerência própria do texto que também se vê na construção da(s) personagem(s), isto é importante para uma criação genuína.

Abaixo um esquema indicativo de como as atrizes trabalharam as *rasas* para os diálogos:

PERSONAGEM 1: | *Adbhuta* | A Dona está se preparando!

PERSONAGEM 4: | *Bibhatsa* e *Raudra* | Pode-se ficar em silêncio?! | transitando para *Adbhuta* | Estamos aguardando o poderoso arrote da Dona!

P1: | *Adbhuta* | São gases das profundezas?

P4: | *Adbhuta* | Eu já assisti esse espetáculo, certa vez. | *Sringara* | É de esquecer! Aquilo era erupção provinda dos magmas, um vulcão que se adensava, como comboio que vem aflorando das vísceras do próprio planeta... | *Bibhatsa* | Silêncio, por gentileza!

Veja-se em seguida a descrição do trabalho das atrizes e trajetórias de suas personagens: A cena começa com a **Personagem 1** em *Adbhuta*, pois estava bastante excitada, maravilhada com o espetáculo a que foi presenciar. Sua primeira fala (“A Dona está se preparando”) para a **Personagem 4** é uma forma de interação entre as duas figuras, mas **P4** imediatamente refuta **P1**, pois seu foco principal era assistir ao arrote de Dona Elisa em paz, sem distrações: sua primeira fala ao responder **P1** foi para que esta se calasse (“Pode-se ficar em silêncio?!”).

Depois dessa grosseria desferida raivosamente (também com desdém), **P4** não abandona completamente seu tom grosseiro, mas começa a entrar em *Adbhuta* - neste caso a atriz saiu de uma posição (ou postura) física curvada para **P1**, quando lhe deu a resposta atravessada, e ingressou numa posição ereta, anexando aos poucos *Adbhuta* em seus gestos e tom de voz, ao ressaltar que o grande evento estava para começar. A **P1** percebe a empolgação da **P4** e, também empolgadíssima, entra em “acordo *rásico*” com esta personagem, com sua fala curiosa e ainda mais empolgada (ou seja, explorando *Adbhuta*

com mais intensidade) sobre o ápice do evento, o arrote da Dona Elisa: “São gases das profundezas?”.

Ainda aproveitando o momento em comum entre as duas personagens, **P4** responde novamente em *Adbhuta*, mas desta vez anexando uma camada de *Sringara*, tamanha é a sua paixão para com o espetáculo. É importante ressaltar que este momento entre **P1** e **P4** contribui bastante para enaltecer o nosso³⁸ próprio discurso dentro desse trecho da peça curta, uma vez que o evento ganha mais informações, relatos importantes de uma figura que esteve presente e imagens para o espectador e artistas se envolverem mais ainda - através de suas imaginações - com o que é de fato o mote da peça, o tal do arrote da Dona Elisa.

Ao fim do relato apaixonado e maravilhado da **P4** sobre o que presenciou no passado (e esperava presenciar mais uma vez no presente), esta personagem novamente transita suas ações (verbal e física) para uma emoção compreendida entre *Bibhatsa* e *Raudra* para pedir que a **P1** ficasse em silêncio mais uma vez, mas agora em um tom ainda mais grosseiro, justamente para que essa trajetória entre as *rasas* e suas camadas e texturas imprimisse um tom cômico, irônico à contracena deste diálogo.

As maneiras acima descritas de *dramatizar* o conto de Mia Couto através do *Rasaboxes*, que dividi em três momentos importantes da criação cênica (personagens, narrações e diálogos), fizeram parte da transposição de um gênero literário - o conto de Mia Couto - para uma performance ou conjunto de ações cênicas que sugiro para este trabalho teórico e prático da minha tese. São esses momentos práticos exatamente que comprovam como a improvisação dentro do *Rasaboxes* dá aos artistas envolvidos possibilidades infinitas de criação, adaptação, aquecimentos e às demais matérias ligadas à performatividade e/ou ao fazer teatral que se pretende ao praticá-lo.

No próximo capítulo (**Capítulo 3 - Criação da peça curta “O Arrote da Dona”: O Laboratório Prático e os ensaios**) aborda-se o *Laboratório Prático*, bem como a criação cênica através do *Rasaboxes*, não sem antes elucidar o que há de pedagógico na performatividade que o *jogo das emoções* desenvolve em nós, criadores. E deixo clara a

³⁸ Em “nosso discurso” refiro-me a mim e às duas atrizes, ou seja, o que queríamos expressar e comunicar através das ações verbais e físicas

tentativa de tornar a descrição da experiência palpável e ao mesmo tempo instigante para qualquer artista que tenha contato com o *Rasaboxes*, mesmo sem o conhecer.

CAPÍTULO 3: Criação do espetáculo através do *Rasaboxes*: as ideias acerca do
Laboratório Prático

Elucidadas as questões acerca do conto de Mia Couto “O Arroto de Dona Elisa” - e por que foi escolhido para este trabalho - e sobre o *Rasaboxes*, jogo improvisacional criado por Richard Schechner a partir de preceitos do Teatro Clássico da Índia e do *Natyasastra*, este capítulo traz luz às ideias, conceitos e, claro, à experiência do *Laboratório Prático*, eixo prático deste projeto.

Em princípio estava claro no meu planejamento que a execução do *Laboratório Prático* se resumiria aos ensaios e montagem da peça curta “O Arroto da Dona”, em livre adaptação teatral do conto “O Arroto de Dona Elisa”, do autor moçambicano Mia Couto.

Originalmente, o plano deste **Capítulo 3** seria abordar diversos assuntos referentes a ensaios, como apontar as diretrizes escolhidas e posteriormente trabalhadas; ou dissertar sobre as escolhas artísticas e/ou de linguagem cênica que idealizei ou pus na prática junto às duas atrizes; ou ainda descrever minuciosamente o passo-a-passo dos ensaios até a construção do espetáculo. Tais assuntos, é claro, são citados e debatidos não apenas neste capítulo, mas também ao longo do trabalho como um todo. Mas durante o projeto me dei conta que o principal (para mim) não era mais o que de fato estaríamos ensaiando ou apresentando, de acordo com o resultado do *Laboratório Prático*, mas como esses ensaios foram modificando a minha própria noção do eixo central desta tese.

Afinal de contas, o que era - ou é - mais importante? Mostrar um resultado cênico? Fazer uma espécie de manual para a criação de cenas e personagens através das improvisações dentro do *Rasaboxes*? Apontar um *caminho* e terminar a jornada apresentando algum resultado palpável?

Todas essas alternativas, em algum momento da minha longa pesquisa e experimentos práticos, se apresentaram como as questões centrais do meu processo sim, devo confessar. Mas aos poucos o *caminho*, a *trajetória* que propus a mim mesmo e às atrizes se revelaram como os pontos cruciais das minhas questões. O encontro constante com a *performatividade* das atrizes dentro do jogo *Rasaboxes* - e o fluxo criativo que se observa sempre em evolução - passa a ser o eixo mais interessante da pesquisa.

3.1. O teatro performativo e a performatividade

(...) transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular (...) Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2009, p. 198)

Durante os primeiros ensaios do projeto, as atrizes foram aos poucos se familiarizando com o *Rasaboxes*, pois o *jogo das emoções* seria o veículo que as conduziria rumo à *dramatização* do conto de Mia Couto. Através dos aquecimentos e exercícios propostos, as duas atrizes tomaram ciência do que realmente importava naquele (neste) trabalho para mim e cada uma delas: a consciência - e o conseqüente acesso irrestrito - da *performatividade* em seus trabalhos.

É correto ressaltar que por “consciência de sua *performatividade*” não pretendo me referir à técnica ou à forma de atuar; ou mesmo a algum movimento de auto-percepção das atrizes dentro da cena. Claro que são questões fundamentais e debatidas nos ensaios (inclusive no nosso *Laboratório Prático*), mas o principal era a compreensão *do que* - e *como* - se podia fazer em cena, atuar, performar, tudo isso através do trabalho com o *Rasaboxes* para, dessa forma, perceber que a *performatividade* está dentro de cada artista cênico, é uma propriedade pessoal, imaterial e intransferível, e deve ser trabalhada com disciplina para que haja evolução e auto-conhecimento de suas próprias potências.

O ator é - e deve ser! - um *performer*, como Schechner conseguiu elucidar e delimitar em suas pesquisas e textos, que ativa a dimensão performativa em seu trabalho sobre cada cena, desde as primeiras improvisações nos ensaios até a última apresentação. E nesse contexto do ator-performer não se quer evocar a performance como gênero das artes cênicas independente do teatro, mas sim esclarecer o ator-performer como uma figura só,

presente no teatro performativo³⁹ - que se espera alcançar e propagar com este projeto prático e teórico, sempre com o *Rasaboxes* como o veículo para tal.

Performer, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no [sentido] de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”);
2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks⁴⁰ aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar).

Estes verbos (que representam ações), que todo o artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance. Por vezes separados, por outras combinados, eles não se excluem jamais. Muito pelo contrário, eles interagem com frequência no processo cênico. Performer, no seu sentido “schechneriano”, evoca a noção de performatividade (...) utilizada por Schechner (...) (FÉRAL, 2008, pp. 200 e 201)

Conforme o trabalho teórico foi evoluindo, se fez urgente a necessidade da discussão e explanação dessa *performatividade* como potência artística no trabalho do ator, e assim convencer as atrizes que “apenas” seus corpos e imaginação bastavam para construir cenas, personagens ou mesmo um espetáculo por inteiro, independente de seu gênero, linguagem, duração, tempo ou espaço.

É curioso observar que, no início do projeto e da escrita deste texto de dissertação, eu mesmo não concebia o debate sobre *performatividade* como hoje o faço. Na minha visão, um olhar sobre a *performatividade* em mim - como ator-performer - significava enxergar-me de fora durante minha atuação-performance, quer dizer, olhar a face exterior do meu trabalho: se me transportava, se falava bem, alto e claro, se meu corpo era

³⁹ De fato, se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão “teatro performativo”. (FÉRAL, 2008, p. 200)

⁴⁰ Quarks: subpartículas atômicas, formadoras das menores partes de um átomo.

disponível, flexível, plástico, se minhas ações e emoções correspondiam ao que cada cena “performada” exigia no contexto macro do trabalho. Resumindo: pensava que falar sobre a *performatividade* tinha apenas relação com meu trabalho de ator aos olhos da plateia e de todos os envolvidos no espetáculo.

Considero que o grande salto que dei artisticamente, como ator, diretor e (recém) professor de teatro foi perceber qual era - e qual não era - o olhar realmente apurado sobre a *performatividade*, o que de fato este conceito significa - ou melhor, representa. Não apenas para o debate ou escritura desta dissertação ou qualquer outro texto, mas para a minha percepção do que o teatro e a arte de atuar/performar significam para mim dentro do contexto deste trabalho: *performatividade é estar presente*.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place). (FÉRAL, 2008, p. 209)

Influenciados e embebidos pelo “Orientalismo”, muitos autores e teatrólogos na primeira metade do século XX, insatisfeitos com o rumo do teatro praticado no Ocidente (aqui lê-se Europa e posteriormente nos Estados Unidos da América), se empenharam, então, em pesquisar e trabalhar sobre *performatividade* junto de seus atores/performers. Dessa forma acabam por levar suas pesquisas para diferentes rumos, mas sem perder o apreço pelo trabalho a partir dos preceitos orientais, seja do teatro Nô, do Japão, ou a Ópera de Pequim, da China, ou então do Kathakali, dança-teatro oriundo do Teatro Clássico Indiano, e que inspirou a criação do *Rasaboxes* por Richard Schechner.

Entretanto, para a formação (no ocidente) desse ator/performer que prioriza em seu trabalho sua própria *performatividade*, colocando-a como motor de seus trabalhos, era preciso que a figura do *mestre* surgisse - na tradição oriental o *mestre* é a peça-chave dessa formação performativa.

3.2: O advento do encenador como catalisador da mudança

(...) em primeiro lugar, há uma relação de confiança entre o ator e o diretor. Essa relação de confiança se dá logo de início. Há uma crença mútua. (...) Trabalhamos na imaginação, assim como o diretor. (...) Há um instinto animal no ator e no diretor que se encontram. Cria-se uma cumplicidade. Há momentos em que basta um olhar para que a gente se compreenda. Isso acontece rapidamente, porque estamos em ação. (FÉRAL, 2009, pp. 50, 51)

É pertinente e necessário o esclarecimento do funcionamento do *Laboratório Prático*, como foi idealizado e como evoluiu no dia a dia de nossos encontros, principalmente a partir dos primeiros contatos com o *Rasaboxes* e conseqüentemente a evolução do nosso entendimento sobre a *performatividade* no trabalho. Mas antes surge a necessidade de qualificar e debater essa função que exerço no espetáculo: a direção cênica ou encenação.

O ofício do encenador, ou diretor teatral, surge de fato da metade para o final do século XIX em meio a tantas mudanças tecnológicas, intelectuais e científicas ocorridas principalmente na Europa. Este período compreende muitas revoluções, como a industrial, que acaba por demandar mudanças em diversas áreas, inclusive nas artes.

Aos olhos do historiador a encenação firma-se como arte autônoma - em “pé de igualdade com as outras”, podemos dizer - somente numa época recente: convencionou-se adotar como ponto de partida o ano de 1887, quando Antoine fundou o Théâtre-Libre. Por diversas razões, outros anos poderiam ser fixados como inaugurais - simbolicamente - de uma nova era do teatro, a da encenação no sentido moderno do tempo: 1866, por exemplo, data da criação da companhia dos Meiningers; ou 1880, quando a iluminação cênica é adotada pela maioria das salas europeias... O fato é que as três últimas décadas do século XIX constituem, para nós, os primeiros 30 anos de uma nova época para a arte teatral. Época nova em função da transformação das técnicas, da formulação dos problemas, da invenção de soluções (...) (ROUBINE, 1998, p. 14)

O teatro ocidental-eurocêntrico à época, refém do *naturalismo* e do *textocentrismo*, encontra meios para sua própria transformação na figura do encenador, pois a ruptura entre antiguidade e modernidade era iminente e o olhar artístico sobre a obra teatral que o

advento do encenador propõe se fazia cada vez mais necessária para que o teatro evoluísse como arte.

(...) essas transformações se concretizaram graças à coexistência de um desejo de ruptura e uma possibilidade de mudança (...) as condições para uma transformação da Arte Cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de *outra coisa*) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. (ROUBINE, 1998, pp. 20 e 21)

Ou seja, falamos aqui de uma época em que mudanças atraíam e demandavam mais mudanças, pondo em análise todos os âmbitos da sociedade vigente. Se o teatro à época não satisfazia os próprios artistas cênicos e criadores de teatro, em que a potência da própria arte se escondia atrás de uma tradição textocêntrica e declamatória, como era o caso da Comédie-Française na França, por exemplo, a figura do encenador vai se tornar a chave para a revolução do teatro, descolando-se da antiguidade e aproximando-se do teatro como é visto e praticado nos dias atuais.

Junto às maquinarias supracitadas, um novo pensamento surge com a figura do encenador. Tem-se a partir de agora o advento de um teatro interdisciplinar, em que há mais elementos (técnicos) além de ator e texto e como conversam entre si para formar um espetáculo teatral. O encenador é o responsável por gerir não somente os atores em cena, mas toda essa parte técnica e tecnologia que agora faz parte do teatro.

(...) o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. (ROUBINE, 1998, p. 41)

Poderia citar-se neste texto um sem-número de funções que o encenador exerce no fazer teatral e como o espetáculo evoluiu com o advento deste. O já citado fator interdisciplinar é sem dúvidas um grande avanço para essa evolução do espetáculo e do próprio teatro como arte, como fica claro. Ao surgir o encenador, como regente que deve gerir o todo, a unidade do espetáculo, este aproxima-se dos outros ofícios próprios ao teatro

e os ajuda a evoluir como artes independentes também, por exemplo: figurinista, cenógrafo, iluminador, sonoplasta. Assim as disciplinas próprias do teatro unem-se e evoluem enquanto pensam e criam conjuntamente os conceitos visuais, sonoplásticos e estéticos do espetáculo em busca de uma unidade entre seus conceitos e ideias.

(...) o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. (...) Mas como fazer do espetáculo essa unidade estética e orgânica? (...) a encenação aparece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenários e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator etc. (...) É preciso realizar a integração desses elementos díspares, fundi-los num conjunto perceptível como tal. Por conseguinte, uma vontade soberana deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo. Essa vontade conferirá à encenação a unidade orgânica e estética que lhe falta, mas também a originalidade que resulta de uma obra de arte (...) Essa evolução pode ser considerada como uma das transformações históricas mais importantes que tenham atingido a prática do teatro no século XX. (ROUBINE, 1998, pp. 41, 42 e 43)

A figura do encenador - principalmente após Stanislavski iniciar sua trajetória no Teatro de Arte de Moscou e documentar suas pesquisas baseadas no *trabalho do ator*, como visto em suas primeiras obras “A preparação do ator” e “A construção da personagem” - toma um viés pedagógico ao se debruçar na relação ator-encenador. Isto porque não bastava para a evolução do teatro ocidental como obra de arte que o encenador fosse “apenas” um regente do espetáculo - quer dizer, a figura que cria a concepção de um espetáculo teatral, que coordena a parte técnica, os ensaios, a equipe envolvida. O encenador, agora, também é parte fundamental da concepção artística do fenômeno teatral, e passa a trabalhar de forma direta com os atores - e sua equipe - para a criação do *discurso* do espetáculo, um olhar de fora da cena que vai criar em busca de solucionar maneiras e formas de estimular e evoluir o trabalho do ator.

Portanto, o mais relevante neste trabalho é a percepção do lugar do encenador *em relação ao trabalho do ator*, não somente em sua relação com a totalidade do espetáculo, como um regente da “orquestra teatral”. São duas qualidades diferentes no trabalho do encenador, mas complementares segundo a própria evolução do ofício (do encenador) ao longo da história.

Ao francês André Antoine (1858-1943) - criador do Théâtre Libre em Paris - se atribui o início da encenação ou direção teatral, como é relatado historicamente⁴¹. Mas Konstantin Stanislavski - este influenciado por Antoine em seu trabalho, principalmente no início de sua carreira - encontra no trabalho e na aproximada relação com os atores a verdadeira revolução no ofício do encenador. Stanislavski continua as pesquisas de Antoine e as complementa a partir de perspectivas diferentes, que as separo aqui em *encenador regente* e *encenador pedagogo* para melhor elucidá-las.

O *encenador regente* é aquele teorizado - e praticado - por Antoine em seu *Le théâtre libre* (1890), revolucionário e ao mesmo tempo fundamental para a evolução do teatro. Ele é *regente* pois, numa alusão à orquestra, rege como um maestro a formatação e criação do espetáculo teatral, de modo a encontrar coerência e unidade entre o texto dramático, elenco, elementos técnicos e a própria encenação. Desta forma o espetáculo teatral, a partir de Antoine, se descola da tradição declamatória da Comédie-Française rumo a uma reinvenção artística de facto. Eis que surge o ofício do encenador, que mais tarde precisa e vai evoluir rumo ao fortalecimento de sua relação com os atores, principalmente.

O *encenador pedagogo*, entretanto, consiste na evolução que Stanislavski brilhantemente representou, principalmente a partir da criação do Teatro de Arte de Moscou, em que o teatrólogo russo expõe suas teorias e problematizações sobre o *trabalho do ator*, em princípio com foco na criação da personagem e ao final de suas pesquisas no trabalho sobre as *ações físicas*.

Stanislavski, em sua obra, buscou estreitar a relação do encenador com os atores, não apenas como a figura que os orientaria na marcação dos movimentos no palco, mas sim

⁴¹ Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura (como encenador) que a história do espetáculo teatral registrou (...). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. (ROUBINE, 1998, pp. 23 e 24)

como um verdadeiro *professor* que ensina, educa, orienta e, de forma íntima, estabelece uma relação de *mestre* entre encenador-ator. Desta forma Stanislavski abre caminho para uma nova forma de enxergar o ofício do encenador - e que se aproxima ainda mais das tradições orientais, em que há sempre um *mestre* a ensinar, guiar e formar seus atores.

Hoje em dia o encenador não costuma se descolar da imagem do *professor* ou do *pedagogo*. Pelo contrário. Para muitos dos grandes encenadores contemporâneos é fundamental que seus atores passem por experiências laboratoriais e de formação antes de ingressarem em suas companhias ou grupos teatrais, tais como Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil ou Eugenio Barba, do Odin Theatre. Portanto a formação do *encenador pedagogo* deve se ater, logicamente, a criar uma pedagogia para lidar com seus atores: desenvolver métodos de treinamento, apresentar alternativas artísticas, alimentar a confiança e estimular o aprendizado e a ética no trabalho teatral - dentre muitas outras funções do *encenador pedagogo*, de modo que se crie uma relação genuína e de afinidade artística entre encenador e ator.

Talvez o essencial do ofício de diretor de teatro seja dar espaço para a imaginação do ator. É preciso abrir-lhe o maior número possível de portas e, talvez, dar-lhe a maior quantidade de alimento possível. (...) Eles me dão imagens por meio de suas ações, suas realizações no tapete de ensaio. Eu também lhes devolvo imagens. Proponho mundos. E, se isso não funciona, se não dá em nada, então, proponho outros. (FÉRAL & MNOUCHKINE, 1995, p.87)

Por se tratar da arte que quer expressar o ser humano e sua humanidade intrínseca (sem redundância), a pedagogia do encenador em relação ao ator ultrapassa o palco, o ensaio, o próprio teatro. Vai - e tem de ir - além dos ensinamentos técnicos e artísticos - estes, sim, muito importantes, mas que não se bastam diante desse complexo processo pedagógico, são apenas mais um aspecto. Formar e trabalhar com o ator deve transportá-lo para outro estágio em seus trabalhos. Deve guiá-lo rumo ao desconhecido com a firmeza e gentileza inerentes de um verdadeiro professor.

Aos poucos, o diretor vai se convertendo num diretor-pedagogo, pois a necessidade de pesquisar ou criar instrumentos para lograr êxito na encenação requer um ambiente “pedagógico” no qual a pesquisa da linguagem teatral perpassa a investigação dos atores. A relação desse tipo de prática com o ensino de teatro é, por conseguinte, óbvia. Não se trata de “ensinar” *stricto sensu* teatro aos atores alunos, mas de orientar um processo poético no qual se constitua um modo específico de fazer que atenda antes ao anseio de compreensão do fenômeno teatral do que o acúmulo de técnicas. Foi na situação de diretor-pedagogo que nomes importantes como Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Grotowski, Barba, constituíram modos de fazer e pensar teatro que se poderia nomear como “condição” de aparecimento da Pedagogia Teatral, tal qual a conhecemos hoje. (ICLE, 2009, in “Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento”, pp. 1 e 2)

Portanto meu interesse por ser este *encenador pedagogo* me induziu a formatar uma pedagogia para lidar com minhas atrizes no trabalho de criação da peça curta. A cada aquecimento, improviso, criação de cenas, diálogos e personagens o *Rasaboxes* seria meu maior aliado na constituição dessa pedagogia durante o *Laboratório Prático*. Eu acreditava e propus que o *jogo das emoções* - através das improvisações dentro dele - pudesse iluminar e orientar o trabalho das minhas atrizes na *dramatização* do conto de Mia Couto.

Para isso se concretizar desenvolvi exercícios, aquecimentos e improvisações em que a *performatividade* alcançada pelas atrizes dentro do *Rasaboxes* se tornasse no nosso método, nossa fórmula - nada - mágica. O que de pedagógico haveria neste processo? Seria possível, também, ensinar/orientar/apontar uma forma diferente de criar e atuar dentro do *jogo das emoções*? Ao conduzir todo o processo dentro do *Rasaboxes* obtive as respostas para essas perguntas, e a seguir haverá a explanação dessas descobertas.

3.3. Período laboratorial

No trabalho de montagem da peça curta *O Arroto da Dona*, objeto prático deste projeto, a utilização do *Rasaboxes* não se limitaria aos ensaios e criação das cenas. Desde sua idealização, este trabalho propunha a criação da peça baseada no conto de Mia Couto, o Arroto de Dona Elisa, em que o *Rasaboxes* seria a principal ferramenta durante o processo de criação teatral.

Neste processo que idealizei havia alguns estágios primordiais para que as atrizes se sentissem à vontade para a plena criação. Para que isso fosse possível era fundamental que, do nosso primeiro encontro até o último, o *Rasaboxes* fizesse parte de todas as fases da criação teatral.

Durante este trabalho o *Rasaboxes* é apresentado e definido como um jogo - o *jogo das emoções* - de improvisação, mas neste ponto é importante ressaltar que há mais funções em sua utilização dentro da criação da peça curta, não limitando seu uso apenas aos ensaios, mas ao contrário, expandindo as possibilidades do *jogo das emoções* durante o processo do *Laboratório Prático*.

O *Laboratório Prático* utilizando-se do *Rasaboxes*, portanto, não se limitaria à criação das cenas em si, aos ensaios e improvisações a partir do texto de Mia Couto. Como supracitado, o *jogo das emoções* teria de ser utilizado em todos os processos que englobam a criação teatral, em duas etapas distintas, porém complementares: reconhecimento do *jogo das emoções* e o jogo como base do trabalho; a criação dentro do *jogo das emoções*.

3.3.1. Reconhecimento do *jogo das emoções*: o início do *Laboratório Prático*

O *Laboratório Prático* como foi idealizado era uma novidade não apenas no trabalho das atrizes - Mariana Braga e Luiza De-Cnop no início, depois sua substituta por motivos de saúde, Jéssica Brandão -, mas também no meu. Ainda que já havendo trabalhado de diversas maneiras com o *Rasaboxes* como ator e encenador, aluno e professor, eu nunca o havia feito como sugerido no laboratório, em literalmente todos os estágios do processo.

É importante ressaltar que as duas atrizes não tinham experiência no uso do *Rasaboxes* durante ensaios e/ou criação teatral. Mariana Braga já havia trabalhado com o

jogo das emoções no Rio de Janeiro, de forma breve e não tão aprofundada, e a outra atriz, Jessica Brandão, sequer conhecia o que era o *Rasaboxes*. No princípio eu achei que isso seria um obstáculo a ser ultrapassado, mas tão logo percebi que era melhor para o sucesso do nosso laboratório que elas não tivessem noções pré-concebidas ou vícios de utilização do jogo.

Portanto, o primeiro passo consistia em um reconhecimento do trabalho com *Rasaboxes* por parte das atrizes, através de exercícios introdutórios e formatação de uma rotina durante os ensaios em que do primeiro ao último instante destas tivessem o *jogo das emoções* como centro.

Como parte desse reconhecimento do *Rasaboxes*, antes de se iniciar a prática fiz uma necessária explanação teórica do jogo, em que o texto acadêmico “O Ator como atleta das emoções” de Michele Minnick e Paula Murray Cole serviu de base para o entendimento primário das atrizes do que representava o *jogo das emoções*, como e por quem foi criado e suas origens e desdobramentos. Selecionei alguns trechos chave para esse estágio do trabalho, tais como:

O princípio mais básico de *Rasaboxes* é o de que cada idéia que um ator deseja comunicar deve, de alguma forma, ser incorporada, recebida por e expressa no, ou através do corpo, mesmo que seja apenas no nível da respiração. (Minnick & Cole, 2002, p. 16)

Servindo de ponte entre psicofisiologia e expressividade, o *rasaboxes* desenvolve uma relação de trabalho consciente entre o indivíduo-ator, corpo físico e emoções, e uma relação emocional-física com o ambiente e outros performers. Os exercícios treinam performers a usar a emoção como uma ferramenta objetiva com a qual podem desenvolver e investigar personagens, cenas, peças inteiras e partituras de performance. (Minnick & Cole, 2002, p. 22)

Depois dessa primeira fase teórica, o início da prática. Antes de qualquer ensaio é fundamental que o aquecimento dos atores os insira de fato na sala de ensaio, alheios às

questões mundanas e cotidianas, para melhor rendimento⁴² na criação e psicofisicamente preparados para o trabalho teatral.

Então idealizei uma maneira funcional de introduzir o *Rasaboxes* na prática às atrizes: o primeiro contato prático que elas tiveram dentro do jogo, conduzidas por mim no primeiro dia dos ensaios, também se tornaria no aquecimento diário que era feito antes de iniciarmos qualquer contato com a peça curta *O Arroto da Dona*.

A proposta era que o aquecimento das atrizes não fosse, como é usual, fragmentado⁴³ individual: corpo, respiração e voz seriam ativados passo a passo (e progressivamente) dentro das caixas do *Rasaboxes*, através de um exercício que nomeei de *circuito*. Este exercício era sobretudo uma forma de instigar os corpos das atrizes à afetividade e às emoções desde o primeiro momento do ensaio - e conseqüentemente acostumá-las a recorrer ao *Rasaboxes* em qualquer circunstância dos nossos encontros na sala de ensaio, não limitando o uso do *jogo das emoções* apenas ao estágio das improvisações visando a construção das cenas da peça curta.

O *circuito* era uma maneira - um aquecimento - de acostumar e “acordar” os corpos das atrizes aos afetos e emoções, e dessa forma deixá-las mais preparadas para a sequência do ensaio, que seria inteiramente dentro e a partir do *jogo das emoções*. A primeira recomendação era que cada atriz se colocasse à frente de uma *rasa* para o início do exercício. Eu pedia para que a *rasa* escolhida pelas atrizes para iniciar a atividade fosse exatamente oposta à emoção mais forte que elas haviam experienciado naquele dia em suas vidas, antes do ensaio. Isto me ocorreu para tentar neutralizar o fator cotidiano, do dia-a-dia, em seus corpos e ações. Por exemplo: se alguma delas chegasse ao ensaio depois de um dia triste, melancólico - ou seja, tomadas pela *rasa Karuna*⁴⁴ - era recomendado que

⁴² Para que um ensaio tenha um aspecto mais artístico, em que a imaginação dos atores esteja sempre “em dia”, é necessário - fundamental - que, ao entrar na sala de ensaio, o elenco coloque de fora seus problemas cotidianos, como contas a pagar ou problemas em casa, pois o teatro é o lugar do extra-cotidiano. É necessária uma fuga do dia-a-dia para que a imaginação do ator possa “viajar” para os mais variados mundos e realidades, que não a sua.

⁴³ Em minhas experiências como ator, percebi que os aquecimentos tendem a ser individuais e fragmentados: primeiro se aquece o corpo, com alongamentos e exercícios aeróbicos, depois a respiração e por último a parte vocal.

⁴⁴ *Rasa* que representa tristeza, pesar, depressão, melancolia, etc.

iniciassem o *circuito* na *rasa Hasya*⁴⁵ ou *Adbhuta*⁴⁶, para que suas experiências e emoções anteriores na vida cotidiana fossem confrontadas com seu oposto afetivo.

O primeiro passo dentro do *circuito* era trabalhar a respiração. Cada atriz entrava na sua primeira *rasa* apenas para respirar, ainda sem fisicalização ou verbalização. A proposta às atrizes era que aumentassem e diminuíssem a respiração dentro de cada caixa afetiva de modo a encontrar verossimilhança com aquela família de emoções. As atrizes deveriam chegar até as respirações características de cada *rasa*. Por exemplo: na *rasa Raudra* a respiração está contagiada com a fúria, a raiva, a cólera, e pela lógica afetiva um corpo raivoso tem sua respiração arfada, pesada, barulhenta, expansiva. Por outro lado, na *rasa Bhayanaka* a respiração, assim como o corpo, vai ser nervosa, interrompida, não fluida e sem muitos sons que possam chamar a atenção para um indivíduo tomado pelo medo, pavor ou tensão.

Quando as atrizes encontrassem a respiração mais coerente às *rasas* em que estavam deveriam passar imediatamente para a seguinte⁴⁷ (uma para cada lado do jogo) e iniciar o mesmo processo até completarem as oito caixas do *Rasaboxes*. Depois deviam sair do tabuleiro do jogo e se prepararem para a próxima etapa do exercício.

O segundo passo do *circuito* é uma continuação - ou evolução - do primeiro. Novamente, cada atriz deveria se colocar em frente a uma *rasa* de sua escolha para dar início à fisicalização dentro do jogo. Este estágio é mais complicado, pois não há muitas regras sobre o estímulo da fisicalização dentro das *rasas*, ou seja, entra-se no mérito da pesquisa pessoal de cada performer dentro do *Rasaboxes*.

Nesta segunda etapa as atrizes deveriam trabalhar a fisicalização, ou seja, o corpo criativo do ator dentro de cada *rasa* do jogo. Mas necessariamente deveriam começar pela primeira etapa, e somente quando “encontrassem” em seus corpos a respiração correspondente às *rasas* em que estivessem é que poderiam evoluir para a fisicalidade.

⁴⁵ *Rasa* que representa alegria, a comicidade, escárnio, a vontade de rir, etc.

⁴⁶ *Rasa* que representa estupor, maravilhamento, estado de graça, encantamento, etc.

⁴⁷ Neste exercício “circuito”, que idealizei baseado nos ensinamentos, aulas e estudos sobre o *Rasaboxes*, um dos participantes percorre as *rasas* no sentido horário e outro no sentido anti-horário, para que se cruzem na mesma caixa do jogo em algum momento, assim interagindo obrigatoriamente.

Sobre a fisicalidade - tema que suscita muitas questões sobre suas terminologias e as diferenças entre elas - preparei resumo em três partes para especificar às atrizes o que seria feito por elas dentro do *jogo das emoções* nesta etapa do exercício, em que sugiro três formas de perceber e praticar a fisicalização:

- 1) Gestos: levantar o braço esquerdo com o dedo indicador em riste.
- 2) Ações cotidianas: levantar o braço esquerdo com o dedo indicador em riste para chamar um táxi no meio da rua.
- 3) Ações físicas: levantar o braço esquerdo com o dedo indicador em riste para chamar um táxi no meio da rua para uma pessoa que está ao lado, debaixo de chuva, mas com a intenção de despertar o interesse afetivo e a gratidão desta.

Eis o caminho proposto: os gestos dentro das *rasas*, no contexto do exercício *circuito*, podem evoluir para ações cotidianas, que em seguida devem evoluir para as *ações físicas*. Ou então os gestos evoluírem diretamente para as *ações físicas*. Em todos os casos, o resultado final da fisicalização no *Rasaboxes* deverá sempre ser a *ação física* - que só é alcançada através de uma intenção, uma emoção e um contexto.

Sempre de acordo com o caminho proposto para a fisicalização nas *rasas*, cada atriz deveria experimentar os gestos, ações cotidianas e *ações físicas* em cada uma das oito *rasas* do jogo, no processo já descrito de evolução da respiração para a fisicalidade. Quando satisfeitas com o resultado da fisicalização em cada *rasa* as atrizes devem sair do tabuleiro do *Rasaboxes* e se colocarem à frente de alguma caixa para reiniciar o *circuito* mais uma vez.

A terceira e última etapa do *circuito* é, como já mencionado, uma continuação das duas primeiras - respiração e fisicalização - em que primeiro as atrizes devem acessar as formas e canais de respiração afetiva⁴⁸ dentro de cada caixa do *Rasaboxes*, em seguida evoluir a respiração mais coerente que encontrarem para os gestos, ações e *ações físicas*, e

⁴⁸ Aquela respiração que suscita a emoção contida em cada *rasa* do jogo.

a partir do material que as atrizes produziram nas primeiras etapas do *circuito* vão evoluir finalmente para a verbalização, a fala, a ação verbal.

No âmbito da verbalização e emissão de sonoridades através do corpo, dentro do *Rasaboxes*, sugeriu-se às atrizes que as ações verbais fossem nada mais que um continuação dos trabalhos anteriores sobre respiração e fisicalização, ou seja, que não fosse algo destacado de seus corpos, pelo contrário, a emissão vocal no trabalho dentro do *jogo das emoções* é a consequência da trajetória alcançada primeiro pela respiração e depois pela fisicalização, como se fosse uma resposta a - ou consequência de - ambas.

A voz emitida pelo corpo do ator tem textura, volume, densidade, tonalidade, tempo. Porém, quando a ação verbal não é seguida da mesma lógica em que estavam respiração e fisicalidade, torna-se algo destacado do contexto, do discurso que o ator quer imprimir à cena. E então a voz e ação verbal do ator tendem a se tornar insignificantes no jogo cênico, avulsas no trabalho psicofísico da atuação, meras convenções sem um propósito. Para que se deixe claro, a tradição teatral não existe sem respiração e fisicalidade. No entanto é perfeitamente possível existirem espetáculos inteiros sem que se ouça a voz, o verbo por parte dos atores. Visto isso, preserva-se uma atenção especial para a verossimilhança - e a relevância - no trabalho vocal e verbal dos atores em cena. No *Rasaboxes* busca-se que a palavra dita seja verdadeira e relevante, ou seja, de necessária utilização.

3.3.2. Roteiro de criação da peça curta “O Arroto da Dona”

Quando idealizei este trabalho teórico-prático sabia de antemão que um bom roteiro de *dramatização* do conto de Mia Couto na peça curta “O Arroto da Dona” seria fundamental para a (boa) execução do projeto, pois um caminho claro e objetivo de orientação cênica às atrizes as alimentaria, seria estimulante trabalhar com um objeto concreto, protegendo-as, assim, das sombras que significa uma improvisação sem orientação ou guia. Essa base para a improvisação decerto exercerá muita influência nos resultados - desejados ou não - das mesmas. O ator Thomas Richards - um dos mais fiéis alunos de Jerzy Grotowski - relata em sua obra “Trabalhar com Grotowski sobre as ações

físicas” (1993) como é fundamental uma boa estrutura para a feitura de improvisações eficientes, bem-sucedidas. Tal relato diz respeito ao período de workshop com Ryszard Cieslak⁴⁹ na Universidade de Yale, em 1984:

Antes de ir embora, ele disse que tínhamos que fazer um esboço preliminar para a improvisação: não devíamos improvisar sem uma estrutura, mas pré-construir o esboço básico. Isso teria nos dado pontos de referência, como postes de telégrafo, que ele chamou de “repairs”; sem essa estrutura estaríamos perdidos. (RICHARDS, 1993, p. 12)

Observa-se-á no roteiro de *dramatização* do conto de Dona Elisa que não há uma ordem para o acabamento de algo dentro da criação, pelo contrário, são apenas estruturas para criar-se plataformas de modo a objetivar e principalmente direcionar o trabalho para o caminho proposto.

No roteiro estrutural se mantém na peça curta “O Arroto da Dona” a mesma linha temporal do conto de Mia Couto. Nesta sequência (do conto), a peça foi dividida em três momentos independentes, algo semelhante à divisão em atos - nomenclatura que usou-se também no roteiro. Dentro dos três atos há categorias para a improvisação, ou seja, o que as atrizes iriam trabalhar e propor dentro do *Rasaboxes* - de modo a melhor organizar os ensaios. A divisão das categorias é feita da seguinte forma:

- *Criação das personagens;*
- *Criação das narrações contracenadas* (narrações em que as narradoras se complementam e conversam, criando um jogo de *triangulação* com o público);
- *Criação das narrações para o público* (narração para a plateia, quebra total da quarta parede);
- *Criação dos diálogos* (entre as personagens criadas);

⁴⁹Ryszard Cieslak foi o principal ator e parceiro artístico de Grotowski durante os anos de existência do Teatro Laboratório, companhia fundada e dirigida pelo encenador polonês.

Ato Primeiro:

[*Narrações contracenadas*]

Narradora 1 e Narradora 2: Íamos todos ver e ouvir Dona Elisa arrotar.

Narradora 2: Era aos sábados, pela tardinha. A casa de Elisa ficava onde o casario deixa de ser bairro. Depois dali era a estrada, o longe, o mundo.

Narradora 1: Se dizia que o universo começara nas traseiras da casa da matrona. A prova se manifestava na pedra do pátio - uma pegada.

Narradora 2: Era de pé humano, mas bordada de fabulosas versões.

Narradora 1: O dono da pegada era o mais antigo, esse que caminhou para todos lados e continua marchando dentro de nós.

Narradora 2: Por isso, nos benzíamos quando aflorávamos o pátio de Elisa.

Narradora 1: Cada sábado se cumpria o ritual em casa da Dona. Almoço longo, sempre de igual cardápio:

Narradora 2: (...) caril de raia, empadado em mandioca e farinha de milho. Mantimento pesado, de enfiar quartel.

Narradora 1: Dava-se-lhe aquela imensa refeição para ela se entafulhar. E depois se retirava vantagem das flatulências de Dona Elisa.

Narradora 2: Quem desejasse assistir que pagasse (!).

Ato Segundo:

[*Criação das personagens*]

- **Sobrinho Cego:** Sobrinho de Dona Elisa, que no conto faz as vezes de bilheteiro do evento do arrote da Dona. O “outro moço” presente no conto foi incorporado à criação do **Sobrinho Cego** também. Para sua composição trabalhou-se sobre este trecho:

Um sobrinho à porta, de olhos fechados, estava interdito de olhar os pagamentos. Conferia pelo som, tintilando os dinheirinhos na concha fechada das mãos. Outro moço, ao lado, ordenava: - Entra. E não esqueça de benzer.

- **Personagens 1, 2 e 3⁵⁰**: Estes personagens não estão necessariamente presentes no texto original de Mia Couto. Eles surgem para que na peça haja uma perspectiva da porta de entrada do evento, do público adentrando na propriedade de Dona Elisa para ver seu estrondoso arrote, e também para uma proposta de contracena com o **Sobrinho Cego**, personagem este tão histriônico e sinistro que me veio a imagem de criar três espectadores aleatórios e distintos para serem trabalhados no *Rasaboxes* e então complementarem a encenação. Para a criação das três personagens trabalhou-se sobre o seguinte trecho:

Um sobrinho à porta, de olhos fechados, estava interdito de olhar os pagamentos. Conferia pelo som, tintilando os dinheirinhos na concha fechada das mãos. Outro moço, ao lado, ordenava: - Entra. E não esqueça de benzer. (...) Solicitava-se o privado e gentil silêncio, contribuição do estimado público. E ali ficávamos, em respeitosa espera. Aguardávamos que irrompesse dela o poderosíssimo arrote, esse que se dizia vir não dela, mas das entranhas do mundo. - São gases das profundezas, se garantia. Eu já havia assistido, certa vez, àquele espetáculo. E era de esquecer. Aquilo era erupção provinda dos magmas, um vulcão que se adensava, como comboio que vem aflorando das vísceras do próprio planeta. Por um instante se acreditava no final total, o apocalipse.

Ato terceiro: Neste ato há uma sequência de diálogos, narrações para plateia ou contracenadas que acontecem no evento do arrote de **Dona Elisa**. O seguinte trecho retirado do conto) foi utilizado para roteirizar a *dramatização*:

Desta vez, não fui só. Comigo levei o estrangeiro para assistir ao fenómeno. (...) o estranho homem chegara à vila munido de credenciais. Não vinha estudar plantas, ervas ou bichezas. Vinha-nos estudar a nós, gente useira em usos e acostumada a costumes. Ele ouvira falar de Dona Elisa e seus poderes. (...) - Mamã Elisa está incomodada. (...) a vi passar, amparada. Por um

⁵⁰ O processo de criação das Personagens 1, 2 e 3, assim como do Sobrinho Cego, encontra-se no capítulo anterior, em “A dramatização performativa dos textos narrativos, das personagens e diálogos do conto de Mia Couto através do *Rasaboxes*”, em que se aborda a dramatização através do *Rasaboxes* de fato.

momento, estacou na penumbra. Espreitava. Percebi que chorava. Os familiares, em redor, evitavam que fosse vista. (...) Até que um sobrinho de nós se aproximou e ordenou que o estrangeiro se descalçasse. (...) Encoste o seu pé na pegada na pedra. O homem decalcou o pé no oco da rocha. Mas a pegada não lhe servia no pé. Mandaram que voltasse a calçar. Alguém disse: - A mamã pede que cheguem perto. (...) Elisa parecia zozza. Bebera? Pediu que o visitante se inclinasse sobre ela. Um longo momento ela espreitou o rosto dele e sussurrou, triste: - Não, não é ele. E ficou, cheia de peso e idade, até que se endireitou no assento. O triplo queixo estremeceu. Uma voz decretou o alarme: - Ela vai arrotar! Em vez do esperado e proclamado arrote veio um fiozinho de voz, um piar de passarinho. Esse sopro foi sua última exibição. Um sobrinho à saída nos devolveu as moedas. Se desculpou: - Esses barulhos sempre foram o seu peito desmoronando. Dona Elisa, afinal, não era caso de ciências. Nem geologia nem humanologia a entenderiam. Seu único fenómeno era amor, a ausenciada paixão. E a pegada que, cada tarde de sábado, se soltava da pedra e caminhava pelo peito de Elisa. Essa era a única razão do estrondo: a pedra se soltando da pedra, o enterrado passo regressando a este lado da vida.

[Criação de personagens]

- **Estrangeiro:** Esta personagem é o simbolismo da tristeza de Dona Elisa, que uma vez apaixonada por um (outro) estrangeiro, no passado, se encontra na situação desgraçada que o conto descreve por causa de uma paixão jamais consumada, perdida pelo tempo, jogando-a na solidão mais profunda, transformando-a num ser estranho, com o coração dilacerado, apenas uma “palhaça” do circo que montavam à sua volta para ganhar dinheiro. O **Estrangeiro** narra suas ações para a plateia ao mesmo tempo que interage com **Dona Elisa**, criando-se, assim, um jogo em que há triangulação das falas entre narradoras-público-personagens. Neste momento as duas atrizes representam, cada uma, duas figuras: **Narradora 1** também é o **Estrangeiro**, **Narradora 2** também é **Dona Elisa**. Antes de cada fala coloca-se a indicação e rubrica se é a narradora ou a personagem.
- **Dona Elisa:** A personagem **Dona Elisa** é composta pela **Narradora 2**, que introduz o **Estrangeiro** para a plateia, e depois abandona a narração, apenas para se concentrar nas ações de **Dona Elisa**. A criação da Dona deveria ser sem ação

verbal, exceto por uma fala (“Não, não é ele”) em direção ao **Estrangeiro**. A criação dessa personagem passaria por um *circuito* dentro do *Rasaboxes*, para denotar a personagem passando por um misto de emoções, uma vez que há no texto um mistério completo do que **Dona Elisa** sente. Provavelmente a chegada do **Estrangeiro**, até sua morte simbólica, representa o misto de emoções que a Dona viveu em todos esses anos até achar que reencontrou o amor de sua vida e a consequente tristeza mortífera que a abateu ao concluir que o **Estrangeiro** não era seu amor. A criação física da **Dona Elisa** deveria conter ações “pesadas”, pois a Dona era uma senhora gorda, lenta, com movimentos sinuosos. O tempo das ações era o mais lento que fosse crível, gestos e maneirismos. Para denotar o (grande) tamanho de Elisa, todo o gestual também seria expansivo, braços e pernas, assim como o rosto, tudo superlativo na criação das ações.

Sequência do roteiro, ato terceiro:

[*Narrações contracenadas*] [*Narrações para o público*]

Narradora 2 (para a plateia, enquanto a outra atriz compõe fisicamente o Estrangeiro): Desta vez, não fui só. Comigo levei o estrangeiro para assistir ao fenômeno. (...) o estranho homem chegara à vila munido de credenciais. Não vinha estudar plantas, ervas ou bichezas. Vinha-nos estudar a nós, gente useira em usos e acostumada a costumes.

Estrangeiro/Narradora 1 (com sotaque): Eu ouvi falar de Dona Elisa e de seus poderes... (olha para Elisa/Narradora 2, que começa a tomar a forma da Dona, conforme descrição acima) Mas a dona está incomodada. Eu a vi passar, amparada. Por um momento, estacou na penumbra. Espreitava. Percebi que chorava. Os familiares, em redor, evitavam que fosse vista. (...) Até que um sobrinho se aproximou e ordenou que eu me descalçasse.

Dona Elisa: Encoste seu pé na pegada na pedra.

Estrangeiro/Narradora 1: Mas a pegada não me servia no pé. Dona Elisa pediu para eu chegar perto, que me inclinasse até ela...

Dona Elisa (profundamente triste): Não. Não é ele.

Estrangeiro/Narradora 1: (personagem) Ela vai arrotar! (narradora) Em vez do esperado e proclamado arrote veio um fiozinho de voz, um piar de passarinho. (espera a ação fatal de Dona Elisa) Esse sopro foi sua última exibição.

Narradora 1 (agora apenas a narradora, sem a personagem do Estrangeiro): O sobrinho à porta nos devolveu as moedas e se desculpou.

Narradora 2 (sem a personagem Dona Elisa): Esses barulhos sempre foram seu peito desmoronando. Dona Elisa, afinal, não era caso de ciências. Nem geologia nem humanologia a entenderiam. Seu único fenômeno era amor, a ausência da paixão.

Narradora 1: E a pegada que, cada tarde de sábado, se soltava da pedra e caminhava pelo peito de Elisa. Essa era a única razão do estrondo: a pedra se soltando da pedra, o enterrado passo regressando a este lado da vida.

(Fim)

3.4. Período pós-laboratorial

Com nosso roteiro de trabalho apresentado e posteriormente trabalhado junto às atrizes e a explanação da forma que escolhemos para a *dramatização* do conto de Mia Couto através do *Rasaboxes* - descrito no capítulo 2 deste trabalho -, os ensaios tomaram os rumos satisfatórios para a minha pesquisa, mas a peça curta “O Arroto da Dona” jamais foi apresentada ou sequer teve acabamento.

Os dois primeiros atos ficaram prontos e finalizados na ótica da encenação, e o terceiro ato, ao fim do laboratório, ainda carecia de criação, mas as improvisações se revelaram tão satisfatórias quanto as anteriores.

O *Laboratório Prático* - com o material que produzimos durante 11 (onze) encontros, na escola de dança M-Dance, em Lisboa, Portugal - não teve como resultado a finalização da peça curta “O Arroto da Dona”. mas ao fim do décimo-primeiro encontro, em que houve uma pausa para os feriados de natal, eu percebi que a montagem da peça, afinal, já não era

tão relevante para que o *Laboratório Prático* fosse bem-sucedido. Ao contrário: aquele período laboratorial foi suficiente para que, trabalhada em formato de dissertação, a sua descrição e o meu trabalho teórico que aqui escrevo encontrassem o rumo e alcançassem os objetivos que eu tanto almejava.

No teatro - em processos, laboratórios e pesquisas cênicas - não é anormal se dizer que o ensaio é mais importante do que a apresentação. De fato eu entendi que o meu processo de ensaios e descobertas junto às atrizes, utilizando-nos do *Rasaboxes* para *dramatizar* o conto de Mia Couto, era o suficiente para validar e encerrar o ciclo das minhas pesquisas e satisfazer meus ensaios com relação ao uso do *jogo das emoções*, quer para encenadores, professores ou, claro, os atores-performers.

CONCLUSÃO

1.1: Dos objetivos iniciais aos cumpridos

Para a conclusão deste projeto teórico é importante pontuar o que o *Laboratório Prático* atingiu desde a proposição original, seus objetivos iniciais apontados na **Introdução** deste trabalho de dissertação, até suas alterações durante o percurso da pesquisa sobre a *dramatização* do conto de Mia Couto “O Arroto de Dona Elisa” na peça curta “O Arroto da Dona” a partir do jogo improvisacional *Rasaboxes*, encenada por mim e interpretada pelas atrizes Mariana Braga e Jéssica Brandão.

De acordo com a **Introdução** deste trabalho de dissertação, apontaram-se três objetivos principais, dos quais comentarei o que de fato foi cumprido e o que evoluiu em minha concepção geral do projeto durante sua execução. É importante ressaltar que a pesquisa proposta inicia-se em Maio de 2016 e conclui-se em Janeiro de 2019, ou seja, no período de dois anos e meio muitas convicções se alteraram ou evoluíram; algumas preocupações e anseios modificaram-se nesse intervalo, como é natural acontecer, fazendo o foco da pesquisa tomar outros rumos; por fim, durante a feitura de todo o processo teórico-prático alguns factos me fizeram enxergar a verdadeira finalidade do que eu propunha e praticava junto às atrizes, nos onze encontros que realizamos entre Outubro de 2017 e Março de 2018, depois Agosto a Novembro de 2018, entre idas e vindas e alguns desencontros também.

Elenco os objetivos apresentados no capítulo **Introdução** desta dissertação:

- 1) Criar a peça curta “O Arroto da Dona”, baseada no conto “O Arroto de Dona Elisa”, do autor moçambicano Mia Couto, em que todos os momentos da criação cênica se utilizassem de improvisações no jogo *Rasaboxes*.

O primeiro ponto aconteceu quase por inteiro. A peça curta “O Arroto da Dona” foi estruturada e criada durante os onze encontros, sempre nos utilizando do *Rasaboxes* para: a)

um breve treinamento (no primeiro encontro) e reconhecimento por parte das atrizes do *jogo das emoções* - e como o utilizaríamos no processo; b) para os aquecimentos diários antes de cada ensaio começar de fato; c) para a feitura de (todas as) improvisações sobre o conto de Mia Couto; d) para a criação das personagens (**Personagem 1, Personagem 2, Personagem 3, Sobrinho Cego, Estrangeiro e Dona Elisa**), dos diálogos entre personagens e as narradoras - sendo Mariana a **Narradora 1** e Jessica a **Narradora 2**; e) para a criação dos textos narrativos em que as narradoras (**Narradora 1 e Narradora 2**) costuravam a estrutura da peça curta.

Do primeiro objetivo proposto faltou a peça curta ser finalizada. Depois de criadas as estruturas do primeiro e segundo atos, o terceiro ato não foi concluído em tempo na residência que fizemos na escola de dança M-Dance, em Lisboa, Portugal. O objetivo não previa a apresentação da peça curta, mas sua finalização.

Porém, tal como expliquei anteriormente, no meio do caminho percebi que a finalização da peça curta, por inteira, já não era o objetivo mais interessante daqueles encontros e ensaios, mas sim todo o processo criativo a partir do *jogo das emoções* que englobou: personagens diversificados e complexos, diálogos bem trabalhados e adequadamente contracenados e as narrações que o roteiro demandava, através, mais uma vez, da contracena entre as duas atrizes, em que o *Rasaboxes* foi utilizado o tempo todo, em cada passo do processo.

- 2) Desenvolver e justificar uma forma de trabalho de criação teatral específica que seja inteiramente baseada nas improvisações dentro do *Rasaboxes*.

Este segundo objetivo foi inteiramente concluído no âmbito prático e devidamente descrito no teórico, dentro desta dissertação. Creio que nos capítulos 2 e 3 deste trabalho - em que descrevo a criação teatral através do *Rasaboxes* - é apresentado e justificado um método (ou forma) de trabalhar cada estágio de um ensaio de teatro utilizando-se o *Rasaboxes*, seja para o aquecimento do elenco ou para as improvisações em que há a criação de personagens, narrações e diálogos.

Alguns passos do nosso processo de improvisação, principalmente, são minuciosamente descritos para que se possa apresentar esse método alternativo de realizar e conduzir ensaios. É claro que durante a dissertação do nosso processo é propositalmente deixado um espaço “livre” para a interpretação do leitor, seja este um artista cênico ou pesquisador de teatro.

Mas nota-se que tais etapas de um ensaio teatral (aquecimento, improvisação e criação) foram descritas na minha dissertação com foco na elucidação de como realizá-las, utilizando-se o tempo inteiro, é claro, do *Rasaboxes*.

- 3) Disseminar o *Rasaboxes* cada vez mais como um aliado extremamente potente não apenas do ator e diretor de teatro na criação cênica, mas também na pedagogia teatral através dos seus conceitos e princípios constituintes.

Este terceiro objetivo que propus na **Introdução** desta dissertação é um pouco menos palpável do que os dois primeiros, pois seu resultado não tem jeito de ser imediato ou finito. Disseminar o *Rasaboxes*, para mim, não é apenas um objetivo neste trabalho teórico-prático, mas sim uma missão da minha vida profissional nos próximos anos.

Como ator, encenador ou professor de teatro, eu sei comprovadamente os efeitos benéficos que o *Rasaboxes* tem para o trabalho do ator, mas não apenas isso. O *jogo das emoções* coloca quem o trabalha em contato direto com suas potências e qualidades artísticas, e a cada encontro de *Rasaboxes* que ministrei como encenador/professor ou fiz parte como ator/performer, durante aulas ou ensaios, é nítido que a pesquisa sobre as emoções não tem limitações nem existe algum “estágio final” alcançado quando se joga o *Rasaboxes*. Pelo contrário. Por se tratar de um desvendamento interior e ativação da expressividade afetiva dos atores/performers, fica claro que cada dia de trabalho é único e singular.

Portanto, esta dissertação é apenas um dos muitos passos que darei no longo caminho de disseminar o *Rasaboxes* como um jogo teatral-performático complexo, desafiador e de possibilidades infinitas para quem o pratica.

1.2: Além dos objetivos

Como mencionei, entre o início, meio e final do projeto teórico-prático, algumas prioridades foram-se alterando naturalmente, de forma que, internamente, o mais importante para mim não era mais provar que poderíamos - eu na figura do encenador e as duas atrizes - *dramatizar* um conto para o teatro utilizando-nos o tempo inteiro do *Rasaboxes*.

Nós conseguimos *dramatizar* “O Arroto de Dona Elisa” para a peça curta “O Arroto da Dona”? Sim. Não completamente, segundo os três atos sugeridos pelo roteiro do *Laboratório Prático*, mas provamos aqui e para nós mesmos que sim, era possível fazer todo o processo de *dramatização* dentro do *Rasaboxes* visto que os dois primeiros atos foram estruturados e finalizados no âmbito criativo.

Nós utilizamos o *Rasaboxes* em todos os processos da criação cênica, assim como em todos os estágios de um ensaio teatral? Sim. Mas o principal para mim foi concluir que o *Rasaboxes* potencializou a *performatividade* dentro de cada uma das três atrizes que trabalhou com o *jogo das emoções* durante o *Laboratório Prático*, assim como despertou meu olhar para a pedagogia presente num jogo que instiga a expressividade, a afetividade no trabalho do ator.

Criar um método de trabalho utilizando-se do *Rasaboxes* fez crescer a qualidade no trabalho das atrizes como criadoras de suas personagens, propositoras de suas *ações físicas*, instigando nelas mesmas a imaginação psicofísica irrestritamente, assim como aprofundou a tão necessária relação cênica entre as próprias atrizes através de suas personagens, para que a contracena entre elas e seu público estivesse sempre no tempo presente, assim como seus corpos que através do *Rasaboxes* se notou ficarem mais atentos e preparados para o trabalho do ator.

Performatividade é estar presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

_____. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLAKESLEE, Sandra. “Complex and hidden brain makes cramps, butterflies and Valium”. In: *The New York Times*, 23 de Janeiro, 1996. C1-3.

BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *O Livro dos Viewpoints*. Trad. Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CAMPO, Giuliano. *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Realizações Ed, 2012.

CONCILIO, Vicente. “Perseguindo o mestre: O legado de Stanislavski abordado pelo GITIS - Academia Russa de Arte Teatral”. In: *Revista do Lume*, número 1, volume 1, 2012. pp. 138-149.

COLE, Paula Murray e MINNICK, Michele. “O ator como atleta do coração: o exercício dos Rasaboxes”. In: *O Percevejo Online*. Vol. 3, nº1. 2011 [2002]. <Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797/1531>>

COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013. [2001].

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine*. São Paulo: Edições SESC/SP, 2009 [1995].

_____. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: *Sala Preta*, pp. 197 – 210, 2008.

FUSARO, Márcia & SILVA, Maurício. *Mia Couto: uma literatura entre palavras e encantamentos*. São Paulo: Big Time Acadêmica, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Perspectiva/SESC-SP, 2007.

_____. *Sobre o Método das Ações Físicas*. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcângelo (Itália), em Junho de 1988. <Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>.

_____. *Para um Teatro Pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

_____. “Resposta a Stanislavski”. Tradução: GOMES, Ricardo. In: *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, 2001 [1980].

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ICLE, Gilberto. “Da Pedagogia do ator à Pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento”. In: *O Percevejo Online*. Volume 1, número 2, 2009. <Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/525/462>>.

LEITE, Ana Mafalda. “A Narrativa como invenção da personagem”. In: *Revista Navegações*, volume 3, número 1, 2009, pp.7-11.

RIBEIRO, Amir. *Kathakali: Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia*. Rio de Janeiro: Almir Ribeiro, 1999.

_____. “Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos”. In: *Sala Preta*, 13(1), 83-110, 2013. < Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p83-110>>. [2013].

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012 [1995].

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1998.

SARMENTO, Júlia. *Enlouquecer o Rasaboxes: Produção de intensidades no trabalho do ator*. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Ceará. Fortaleza/CE, 2015.

SCHECHNER, Richard. “A Estética do Rasa (do The Drama Review)” In: LIGIÉRO, Z. (org.) *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012b.

_____. “O que é performance?” In: *Revista O Percevejo*. Ano 11, Nº12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. [1995].

SINISTERRA, José Sanchis. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. São Paulo: É Realizações Editora, 2019.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ANEXO - Conto “O Arroto de Dona Elisa”, presente no livro “Na berma de nenhuma estrada e outros contos”, de Mía Couto.

Íamos todos ver e ouvir Dona Elisa arrotar. Era aos sábados, pela tardinha. A casa de Elisa ficava onde o casario deixa de ser bairro. Depois dali era a estrada, o longe, o mundo. Se dizia que o universo começara nas traseiras da casa da matrona. A prova se manifestava na pedra do pátio - uma pegada. Era de pé humano mas bordada de fabulosas versões. O dono da pegada era o mais antigo, esse que caminhou para todos lados e continua marchando dentro de nós. Por isso, nos benzíamos quando afluávamos o pátio de Elisa.

Cada sábado se cumpria o ritual em casa da Dona. Almoço longo, sempre de igual cardápio: caril de raia, empadado em mandioca e farinha de milho. Mantimento pesado, de enfartar quartel. Dava-se-lhe aquela imensa refeição para ela se entafulhar. E depois se retirava vantagem das flatulências de Dona Elisa. Quem desejasse assistir que pagasse. Que se podia querer? A miséria dá a chávena, a necessidade põe a colher.

Cobravam os sobrinhos à entrada: não podia ser em papel. Tudo em moeda. Um sobrinho à porta, de olhos fechados, estava interdito de olhar os pagamentos. Conferia pelo som, tintilando os dinheirinhos na concha fechada das mãos. Outro moço, ao lado, ordenava: - Entra. E não esqueça de benzer. Dona Elisa lá estava no meio do quintal, sentada em sua imensidão. Parecia em transe, meio adormecida, olhos semi-cerrados, toda ela se crocodilando na sombra. A boca lhe descaía, tivesse perdido o tino na maxila. A dona estava, dizia-se, preparando o momento. Suas entranhas fermentavam, sua alma flutuava além do imenso corpo.

Nós nos sentávamos em volta. Solicitava-se o privado e gentil silêncio, contribuição do estimado público. E ali ficávamos, em respeitosa espera. Aguardávamos que irrompesse dela o poderosíssimo arroto, esse que se dizia vir não dela mas das entranhas do mundo. - São gases das profundezas, se garantia.

Eu já havia assistido, certa vez, àquele espectáculo. E era de inesquecer. Aquilo era erupção provinda dos magmas, um vulcão que se adensava, como comboio que vem aflorando das vísceras do próprio planeta. Por um instante se acreditava no final total, o apocalipse.

Desta vez, não fui só. Comigo levei o estrangeiro para assistir ao fenómeno. Ia eu envergonhado, conscrito. Ser generoso é isso, de tão fácil: dar-se o que os outros nem chegam a pedir? Pois, o estranho homem chegara à vila munido de credenciais. Não vinha estudar plantas, ervas ou bichezas. Vinha-nos estudar a nós, gente useira em usos e acostuada a costumes. Ele ouvira falar de Dona Elisa e seus poderes. E doutor que era trazia os engenhos que capturam os momentos: fotografia, gravação.

Já no pátio, depois de benzido, o estrangeiro se assentou como nós, calça na areia, caneta e papéis no colo. Receoso, ainda me perguntou se podia fotografar. - É melhor não, sugeri. Mas o fulano ia fotografar o quê ? Um arrotto ? E mesmo o botão do gravador lhe ia eu pedir que não usasse quando fomos interrompidos pelo anúncio de um súbito adiamento: - Mamã Elisa está incomodada. Ainda a vi passar, amparada. Por um momento, estacou na penumbra. Espreitava, pareceu-me, o visitante. Percebi que chorava. Os familiares, em redor, evitavam que fosse vista.

Sentaram a pesada senhora e abanaram leques em seu redor. Até que um sobrinho de nós se aproximou e ordenou que o estrangeiro se descalçasse. Pés nus atravessaram o patamar e me foi dito que traduzisse a ordem: - Encoste o seu pé na pegada na pedra. O homem decalcou o pé no oco da rocha. Mas a pegada não lhe servia no pé. Mandaram que voltasse a calçar. Alguém disse: - A mamã pede que cheguem perto. Fomos, eu e o estrangeiro. Elisa parecia zozna. Bebera ? Pediu que o visitante se inclinasse sobre ela. Um longo momento ela espreitou o rosto dele e sussurrou, triste: - Não, não é ele.

E ficou, cheia de peso e idade, até que se endireitou no assento. O triplo queixo estremeceu. Uma voz decretou o alarme: - Ela vai arrotar!

Em vez do esperado e proclamado arrotto veio um fiozinho de voz, um piar de passarinho. Esse sopro foi sua última exibição. Um sobrinho à saída nos devolveu as moedas. Se desculpou: - Esses barulhos sempre foram o seu peito desmoronando. Dona Elisa, afinal, não era caso de ciências. Nem geologia nem humanologia a entenderiam. Seu único fenómeno era amor, a ausenciada paixão. E a pegada que, cada tarde de sábado, se soltava da pedra e caminhava pelo peito de Elisa. Essa era a única razão do estrondo: a pedra se soltando da pedra, o enterrado passo regressando a este lado da vida.

