

CORPOETICIDADE: REFLEXÕES SOBRE O CORPO, A POESIA E A CIDADE EM UMA ENCENAÇÃO TEATRAL

LUCAS BEZERRA FURTADO¹; **MOIRA BEATRIZ ALBORNOZ STEIN²**

¹*Universidade Federal de Pelotas – lucasbfurtado.lb@gmail.com*

²*Universidade Federal de Pelotas – moirastein505@gmail.com*

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma exposição dos procedimentos constitutivos do processo criativo da encenação intitulada *Corpoeticidade*, que conduzi, ao longo do semestre 2022/2, dentro da disciplina *Encenação teatral II*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Moira Stein. É também uma reflexão acerca desse processo e do resultado cênico apresentado, no dia seis de maio de 2023, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

A ideia central da montagem foi evidenciar e propor questionamentos que envolvem os corpos cidadãos e suas relações com a cidade, na construção de subjetividades, apontando para o achatamento do ser pensante e a banalização do indivíduo mecanizado, moldado para corresponder a ideais de produção.

Como fundamentação, utilizei o projeto construído, solicitado pela Prof.^a Moira Stein no início do semestre, que por sua vez teve como referência as escritas de ROSÁRIO (2007) sobre a ideia da terminologia “corpoeticidade”; MIRÓ (2016; 2018) com sua poesia; GROTOWSKI (1993) e estudos sobre a Biomecânica Teatral de Vsévolod Meierhold¹, postulados por MARIA THAIS (2009) e PICON-VALLIN (2013).

Foram onze atuantes ativos que concretizaram a concepção dada à obra:

...o decorrer dos dias numa cidade grande, recriada figurativamente a partir de elementos (materiais) essencialmente urbanos, inclinados à uma estética construtivista. A paisagem fundada em edifícios e relações sociais compõe a atmosfera na qual esses cidadãos e cidadãs percorrem diariamente como um ciclo infindável, e são atravessados por acontecimentos e reflexões (Trecho extraído do projeto de encenação do autor).

2. METODOLOGIA

Para a montagem, foi preparado um projeto que continha um cronograma preciso de ensaios e exercícios a serem realizados. Nele, havia indicações para a consumação da proposta em vários níveis. O espaço cênico deveria ter margens para a interação direta com o público, como uma sala multiuso organizada em formato de arena, com um andaime posicionado ao centro. A composição cenográfica deveria aludir ao maquinário urbano e este trabalho também precisaria ser pensado e construído ao longo dos encontros.

A orientação para a parte interpretativa era partirmos de exercícios de dilatação corporal, caminhadas pelo espaço e trabalho com bastões, e transformos estes para a cena, associando-os às falas. Além da busca da

¹ Vsévolod Emilevitch Meierhold foi o nome adotado por Karl-Theodor-Kasimir Meyerhold, ao se converter à religião ortodoxa. Ele foi um grande pesquisador e encenador-pedagogo do campo das artes cênicas, propondo, entre outras coisas, os princípios da Biomecânica Teatral.

presença cênica, esses exercícios se afinavam com a estética urbana, nas caminhadas em linhas retas, cruzamento entre atores, nos movimentos fortes e repetitivos com os bastões e outras ações já mecanizadas do cotidiano. Também propunha trabalharmos com a expressividade vocal, contato improvisação, ritmos e outros elementos que deveriam aparecer, porém de forma sutil, no resultado cênico.

Minha ideia era extrair dos exercícios, marcações e contribuições para a construção da cena, como, por exemplo, o trabalho com bastões e o aquecimento de voz com a repetição dos fonemas da palavra “Pelotas”, incorporados à montagem. Compondo assim, na plasticidade e no ritmo, o cotidiano mecanizado e acelerado da vida na cidade.

Busquei desenhar a iluminação cênica com movimentações, entradas, saídas e recortes bem precisos, ao longo dos ensaios, para efetivá-la no dia da apresentação. Diferentemente disto, os figurinos foram idealizados antes mesmo do início dos ensaios. Deveriam ser macacões (de operário), tomando como base as encenações do russo Meierhold de diferentes modelos e organizações, mas sem fugir da paleta de cores pensada (laranja, ciano, amarelo e uva), que posteriormente seria alterada.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Iniciamos os ensaios com uma leitura do texto dramatúrgico que desenvolvi justapondo as poesias do pernambucano João Flávio Cordeiro Silva, conhecido como Miró da Muribeca. Logo no primeiro momento, as pessoas convidadas para participar da encenação já demonstraram interesse em determinadas passagens do roteiro e decidi que a divisão dos diálogos se daria desta forma: por identificação.

Mesmo com um plano bem definido para cada ensaio, passamos por alterações e mudanças na proposta, sempre incorporando as ideias dos *performers* na composição do resultado cênico.

O grupo de atuadores e atuadoras foi composto por Agatha Nery, Brenda Castro, Cristiano Rosa, Dayanna Cañon, Érica de Oliveira, Estevão Santana, Maria Beatriz Borges Conceição e Nicole Gonzales. Contou com a voz gravada de Maureen Nogueira e com os figurinos de Raquel Salomão.

Devido ao tempo, não conseguimos desenvolver sempre todos os exercícios planejados para aquele dia. No entanto, através de experimentações, montamos a cena inicial do resultado cênico logo no segundo ensaio. No início, a repetição silábica confundia os próprios integrantes do grupo, mas optei por não a retirar, uma vez que vi um ótimo potencial de desenvolvimento de concentração, foco e atenção para elas e eles.

No encontro seguinte, o trabalho vocal foi crucial para a continuação do processo. Percebi que a boa articulação da turma estava tornando as palavras cada vez mais audíveis e compreensíveis. Frente à não memorização do texto por parte dos integrantes, optei por reinserir a etapa de apresentação de uma estratégia de como o fazer. Funcionou.

O trabalho com bastões também se mostrou extremamente rico. Os vetores de oposição e a força empregada construíram um nível energético interessante, passível de ser utilizado na sequência, momento em que entram em contato direto com o público externo. Finalizando o primeiro ato, percebi que estávamos no caminho ideal.

Iniciamos o ensaio subsequente conversando a respeito da quantidade de caminhadas e do quão cansativo poderia ficar para o público. Percebi que talvez isso viesse por estarmos em um limiar entre a qualidade corporal cotidiana e extracotidiana, e que, em alguns momentos, deveríamos nos inclinar mais para a segunda opção. Apesar de fazermos opções quanto ao segundo ato, ainda não via a roupagem que ele deveria carregar. Por isso, decidi repensar nossas escolhas para sugerir novas propostas.

Após este movimento, e depois de ver o material que tínhamos, observei as entonações vocais e a tonicidade corporal. Depois disso, decidi direcionar, no encontro seguinte, orientações individuais a cada ator e atriz do grupo, no intuito de ser mais específico, visto que nesta fase do trabalho, estávamos justamente “polindo” os excessos.

No dia dezenove de abril, escolhemos repetir quatro vezes a célula cênica inicial de vinte minutos. Meu intuito com isso era provocar a exaustão do grupo, a ponto de se limitarem menos e explorarem, conduzidos pelo cansaço, estratégias adequadas de redução dos esforços através de experimentações. Também remetendo à repetição diária do cotidiano urbano.

Percebi que a inserção tardia de objetos cênicos causou estranhamento, mas logo, tornou-se comum. O figurino também não estava pronto no prazo estipulado, foi levado para ajustes e, portanto, o ensaio com ele, algo que previa para o meio do mês de abril, não foi cumprido. Sua paleta de cores também foi alterada para que fizesse maior conexão com o restante da composição cênica. No final, ficaram as cores primárias – amarelo, vermelho e azul – acrescidas do *off-white*. Julgo essencial esta etapa, visto que o trabalho é prático e pode inclusive rasgar o traje ou impedir as movimentações corporais.

Como só tínhamos feito um ensaio com o andaime, propus um trabalho de familiarização e reconhecimento do espaço com ele, na tarde do dia três de maio. Fizemos um ensaio geral neste dia e nos preparamos para apresentar no dia seis do mesmo mês.

4. CONCLUSÕES

Apesar do pouco tempo para efetivar a encenação, a proposta foi cumprida. Trabalhei em cima do elemento pedagógico da prática teatral, na tentativa de incorporar os exercícios (como são) na encenação, alocando-os nos momentos em que julguei oportunos.

Foi necessário realizar a retomada do que foi feito a cada encontro, como se fosse a primeira vez, e isto ajudou o grupo a fixar as movimentações cênicas e sanar eventuais dúvidas que ficavam.

A apresentação do resultado cênico foi imprescindível para que pudéssemos ter a visão do eixo sobre o qual nos debruçamos. *Corpoeticidade* nasce como uma pesquisa do corpo dentro do campo das artes cênicas e seus atravessamentos.

O trabalho com bastões, a exaustão, os macacões meierholdianos, a estética formalista e as poesias de Miró da Muribeca ajudam a instaurar a ambientação urbana. Como encenador, coloco-me a refletir sobre o prosseguimento e extensões da pesquisa. O trabalho sobre qualidades de movimento, a ampliação dos elementos musicais e sonoros e a possibilidade de dramaturgias autorais são alguns dos pontos que escolhi desenvolver na sequência.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, J. Tu eres hijo de alguien. In: **Máscara** – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenología. Cidade do México: Escenología, ano 3, n. 11-12. p. 69-75, 1993.

MARIA THAIS. **Na cena do Dr. Dapertutto**: Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

MIRÓ (Pseudo). SILVA, J. F. C.. In: RAMOS, S. (Org.). **Miró até agora**. Recife: Cepe, 2016.

_____. **O céu é no 6º andar**. Recife: Edições Claranan, 2018.

PICON-VALLIN, B.. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

ROSÁRIO, A. T. do. **CORPOETICIDADE**: Poeta Miró e sua literatura performática. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.