

Universidade do Estado do Amazonas – UEA
Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT
Curso de Bacharelado em Teatro

Klaubert Cruz de Oliveira

A inter-relação da plasticidade com o simbolismo: Procurando caminhos para a corporeidade plástica no processo criativo do espetáculo “Sociedade das Flores”

Manaus

2018

Universidade do Estado do Amazonas – UEA
Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT
Curso de Bacharelado em Teatro

Klaubert Cruz de Oliveira

A inter-relação da plasticidade com o simbolismo: Procurando caminhos para a corporeidade plástica no processo criativo do espetáculo “Sociedade das Flores”

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro, sediado na Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito necessário para a obtenção do título de bacharel em teatro, sob orientação do professor Msc. Jorge Bandeira do Amaral.

Manaus

2018

Resumo: O presente artigo propõe realizar uma revisitação ao processo criativo do espetáculo "Sociedade das Flores", visando analisar a construção corporal dos atores e atriz, através dos exercícios propostos na sala de ensaio. Além disso, também utilizou-se a obra "Inteligência das Flores" (1923), de Maurice Maeterlinck, para pensá-la como um dos elementos incitadores para a criação. Portanto, essa pesquisa tem como objetivo, observar como as práticas estudadas em âmbito teórico reverberaram na sala de ensaio. Dessa forma, através desse artigo pudemos revisitar o processo de criação da obra, trazendo para discussão as possíveis influências que levaram os artistas presentes na cena desse espetáculo, a adquirirem uma estética plástica em seus corpos, durante a construção dessa encenação, tendo como pressupostos teóricos Grotowski (2007) e Oida (2001). Para isso utilizamos como abordagens metodológicas a crítica de processos criativos, de Salles (2006), e a metodologia autoetnográfica, pensada por Fortin (2006).

Palavras Chave: "Sociedade das Flores"; Espetáculo; Processo Criativo;

Abstract: This article proposes to realize a revisitation in the creative process of the spectacle "*Sociedade das Flores*", aiming to analyze the corporal construction of the actors and actress, through exercises propose at rehearsal space sale. Moreover, we used the masterpiece "Inteligência das Flores" (1923), by Maurice Maeterlinck, to think it how one of the elements to incites the creation. Therefore, this research aims to observe how the teoric studies reverberate at rehearsal sale. Thus, through this research, it was revisited the creative process of the spectacle, bringin to discussion the possibles influences that taking the artists presents in the spectacle, to be acquire a plastic aesthetic in they bodies, during the building of the mis-èn-scene, having teoric idea by Grotowski (2007) and Oida (2001). To do it we utilized the methodological approach the criticism of creative process, by Salles (2006), and the autoetnographic methodology, thinking by Fortin (2006).

Key Words: "Sociedade das Flores"; Espetacle; Creative Process;

1 Semente

O ofício do artista da cena é contínuo, pois seu corpo é o principal elemento que o conduz a exercer sua incumbência artística. Diante disso, desde a Grande Reforma Teatral, iniciada no início do século XX, pelo teatrólogo Jacques Copeau, foi fomentada a ideia de o(a) ator/atriz ser considerado o elemento mais importante da encenação. Isso aconteceu pois, por observar que as produções teatrais daquela época eram carregadas de verborragia e principalmente com fins extremamente comerciais, Copeau pensou em regenerar a arte teatral a partir da figura do artista cênico, mas para isso seria necessário que o(a) ator/atriz seguisse um treinamento que envolvia desde esportes, acrobacias à técnicas de criação de palhaços, e diversos tipos de dança para desenvolver musicalidade e ritmo corporal.

Porém, apesar de esse número de atividades executadas por uma pessoa que estivesse interessada na arte da atuação, seria necessário que o(a) sujeito(a) não se tornasse apenas uma tesouraria de técnicas, tampouco um(a) pretensioso(a) exibicionista de músculos (ASLAN, 1994). Mas que usasse esse acervo de aprendizados, para desvencilhar-se do enclausuramento que o texto dramático trazia, fazendo com que sua imaginação e capacidade de improvisação cênica fossem elevadas a um patamar inteiriço, como nos ilustra Aslan (1994, p. 47) “indignado com as práticas do teatro comercial barato, desejoso de regenerar o homem-ator, Copeau sonhava, já em 1913, em formar uma renovação da arte dramática francesa”.

Em vista disso, tive a inquietação para realizar a obra “Sociedade das Flores”. A encenação foi construída na disciplina de *Montagem Cênica I*, ofertada aos discentes do sétimo período do curso de teatro, na modalidade bacharelado, da Universidade do Estado do Amazonas. Nesta disciplina pedagógica, é necessário que os alunos construam uma peça teatral que coloque em prática alguns pressupostos teóricos e artísticos estudados durante os 4 anos do curso de graduação. O espetáculo “Sociedade das Flores” foi montado pensando em questões que traçassem aspectos comparativos entre o ciclo de vida das flores, em relação ao do ser humano.

Para isso enveredamos pela estética cênica do *Teatro Físico* – uma linha de encenação em que a tonicidade corporal dos artistas é o elemento principal da encenação. Dessa forma, o espetáculo também conversa com a linguagem simbolista – corrente

teatral em que os aspectos simbólicos, sígnicos e metafóricos fazem parte da encenação, como trataremos mais adiante nesse artigo. Além disso, salienta-se que o espetáculo era completamente sem texto dramaturgico, as palavras cediam lugar aos cantos e murmúrios. Isso foi uma escolha estética, para pensar maneiras de fazer com que a narrativa do espetáculo não fosse conduzida por uma dramaturgia textual, mas pelas ações físicas dos atores e atriz.

O intuito da busca por diversas práticas corporais do artista da cena, se originou com a ideia de fazer do corpo o elemento mais potente da obra. Desde a concepção inicial para a criação do espetáculo “Sociedade das Flores”, eu tinha a convicção que a fruição do espectador para com o espetáculo, deveria surgir sobretudo das partituras físicas dos atores em cena. De forma que, a principal característica da obra, estivesse nos aspectos cinestésicos emanados pelos atores, e não que um determinado texto fosse a principal figura que conduzisse a criação. Por partir desses pressupostos de não pensar o discurso verbal como pilar do trabalho, nos conectamos ao discurso sobre *Teatro Físico* realizado por Romano (2015, p. 35) que afirma que nessa linguagem de encenação a “postura ideológica é de oposição a essa polarização, contraponto à tese da supremacia da mente sobre o corpo a defesa da potência e legitimidade do corpo, em todas suas formas de expressão”.

Além disso, parte-se do discurso de que o corpo do artista da cena, nesse espetáculo se apresenta tão potente, a ponto de se tornar um elemento visual plástico. Essa consideração se faz, pois eu entendo que cabendo a necessidade dos atores e atriz executarem características partituras corporais, seus corpos devem atingir uma consonante qualidade de ações a modo de se tornarem esteticamente semelhantes a quadros vivos. Porém, salienta-se que a estética do espetáculo nada tinha a ver com a estética de Wilson, porém seus trabalhos serviram como imagens geradoras para pensar a obra *Sociedade das Flores*.

O pensamento aqui disposto sobre plasticidade, se torna similar a ideia pensada pelo encenador Robert Wilson. Ao utilizar os atores de suas obras como figuras visualmente plásticas com o intuito de atravessar o espectador cinesteticamente, diante das ações executadas em cena, Galizia (2004) nos aponta um exemplo de como o pensamento de corpo plástico nas obras de Wilson se fazem extremamente presentes, ao nos detalhar sobre como esses eram dispostos em cena. A seguir pode-se ler uma de suas análises sobre alguns trabalhos de Wilson:

Consistia em quatro danças, (...) sendo que a primeira era um estudo sobre o movimento no qual “figuras deslizavam, escorregavam, contorciam-se ou se batiam, frequentemente em conjunto mas raramente uníssonos. A segunda exibia os bailarinos como se eles próprios fossem esculturas vivas, pois estes apareciam completamente envolvidos num tecido de jérsei, de maneira a criar formas abstratas ao movimentarem braços e pernas. A terceira enfatizava efeitos visuais criados pelos corpos invisíveis dos bailarinos sob a luz ultravioleta.

Porém, salienta-se que a estética do espetáculo nada tinha a ver com as obras de Wilson. Mas seus trabalhos serviram como imagens geradoras para pensar a obra *Sociedade das Flores*. O conceito de imagem geradora, é pensado por Salles (2006) ao definir imagens que o artista experimenta ao longo da vida, e que o afetam de forma direta, ou indireta em suas obras, a seguir vemos Salles (2006, p. 54) explanando melhor o termo, afirmando que:

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.

Dessa forma, tive como imagem geradora a maneira que Wilson trabalha os corpos dos atores em cena, junto com a ideia de decantar possibilidades que não necessariamente fossem congêntas a identidade visual do encenador. Portanto, comecei a pensar a plasticidade corporal dos atores no espetáculo *Sociedade das Flores*, a partir da ideia de *Tableau Vivant*, uma característica visual utilizada nas obras do diretor teatral aqui citado, mas que pode também ser aplicada como recurso cênico em outras possibilidades de encenações.

O termo inicialmente evoca a ideia de “encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura” (PAVIS, 2008, p. 315). Porém, ainda abarcando o termo, trazemos o pensamento de Pavis (2008, p. 315) partindo da ideia de que “o quadro vivo se presta mais à evocação de situações e condições, que àquelas de ações e de caracteres”. Sendo a partir desse ponto, que a

construção do espetáculo discutido nesse artigo, se fez. Pois, se tratando de uma obra que requeria um esforço extremamente físico, foi necessário que a narrativa cênica construída, conduzissem os atores a criarem partituras que concatenassem para possíveis leituras relacionadas a vida das flores e/ou a vida humana.

Portanto, a ideia de corporeidade plástica nesse artigo, se faz sobretudo a partir de preceitos advindos da estética visual do *Tableau Vivant*. Sendo assim, pensei o corpo dos atores e atriz a partir de uma perspectiva mais plástica, de modo que seus movimentos e ações se tornassem tão visuais que seria quase possível observá-los deixando rastros pelo espaço, pensemos essa nuance visual a partir do pensamento de Lehmann (2007) ao afirmar que na estética do *Tableau Vivant* o espaço cênico se transforma em um quadro, seguido da ideia de “o que é correto na comparação é que no teatro da lentidão a percepção inevitável se orienta para o foco com que se percebe o quadro” (LEHMANN, 2007, p. 272).

Para além disso, pensar a visualidade cênica como um quadro, não se compreende apenas em desacelerar as ações a modo de parecer um quadro pintado, mas realizá-las partindo da vitalidade do ator/atriz para com a cena. Essa característica pode ser ilustrada com a ideia de Lehmann (2007) ao tratar a estética cênica do *Tableau Vivant* não como algo estático tal qual uma obra pictórica, mas como um elemento constante de vida como afirmado por Lehmann (2007, p. 273): “O que é falso que o retardamento cerimonial não visa o reconhecimento de um quadro famoso, mas a presença teatral viva dos gestos humanos e das formas em movimento”.

A partir do que fora levantado, cheguei a conclusão que não utilizaria a dramaturgia textual para a criação das cenas. Pois o corpo deveria ser o destaque dessa encenação, como se eu estivesse trabalhando em um laboratório de criação voltando-me a apenas analisar a criação através da ótica corporal. Então notei que a possibilidade de criação sem o discurso verbal iria requerer um trabalho árduo, e que talvez os atores e eu, não conseguíssemos denotar elementos simbólicos suficientes para que o espectador conseguisse adentrar ao universo da obra.

Para isso, tivemos que adentrar a linguagem simbolista, para tentar sanar possíveis precariedades da obra enquanto linguagem. O fio condutor da narrativa do espetáculo se tratava em procurar aspectos similares entre a vida dos seres humanos e a vida das flores, não se tornassem uma sombria incógnita cênica. Surgido das ideias

originadas da literatura, o simbolismo no teatro “abria a cortina para uma nova cena, preenchida por questões metafísicas, à procura de um drama do indizível” (MOLER, 2006, p. 49). Isso acontecia de forma que as lacunas subjetivas colocadas em cena, são propositais a fim de fazer com que o espectador preencha-as de acordo com sua fruição acerca do espetáculo.

Além disso, na estética simbolista, a imprecisão e a incógnita devem ser preenchidas no decorrer do espetáculo. Isso acontece pois o espectador precisa penetrar na obra, de modo que a imprecisão dos elementos presentes na peça possam comunicar sobre possibilidades de desvendar o mistério que a obra carrega por si, como nos explica Cavaliere (2008, p. 2) “para os simbolistas, o teatro não se restringia a um espaço de simples entretenimento. A vida contemporânea constitui para eles o próprio drama, um “mistério” a ser desvendado nos palcos e, segundo a fórmula do poeta-simbolista”.

O espetáculo era composto por quatro integrantes: Stephane Bacelar – fazia parte do elenco, junto de Victor Oliver e Daniel Braz, ambos exercendo os papéis de atores, e eu Klau Oliveira que atuava no papel de direção do espetáculo. Ensaíamos por três meses e oito dias, durante quatro dias da semana, no Centro Cultural Usina Chaminé, situado no centro da cidade de Manaus. Além disso, durante uma vez a cada semana, um mesmo professor do curso de teatro da Universidade do Estado do Amazonas, comparecia para realizar contribuições acerca da obra em processo de criação.

A indagação para pensar esse trabalho, surgiu através da reflexão de se discutir as práticas corporais dos artistas nos processos criativos, sobretudo pelos alunos de Montagem Cênica, do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. A partir disso, temos como elemento principal do estudo a obra “Sociedade das Flores”, diante disso me propus a investigar a construção corporal dos artistas no espetáculo citado, através de um viés *Pós-Positivista*, que para Fortin (2014) o *pós-positivismo* se faz mais familiarizado com a pesquisa em arte, do que o *positivismo*, uma vez que é levado em conta a experiência individual, subjetiva e intersubjetiva. Diante desse ponto Fortin (2014, p. 3) denota a ideia de que:

Um estudo no paradigma pós-positivista não tentará prever um fenômeno ou buscar leis gerais. O paradigma pós-positivista /qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma

positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador. Partindo do pressuposto de que a realidade é uma construção social e cultural, os indivíduos só podem compreender e representar realidades através de símbolos. Para artistas envolvidos em uma pesquisa baseada na prática em artes (...) o paradigma pós-positivista é mais apropriado do que o paradigma positivista, uma vez que eles enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo.

Além disso, utilizo como metodologia a *crítica de processos criativos*, pensada por Salles (2006). Pois, construir e acompanhar a construção de uma obra de arte, requer que haja a noção de inconstantes fluxos de novos caminhos sempre aparecerão, dando uma contínua metamorfose a criação artística. Por tanto, como narrado por Salles (2006, p. 25) “a criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito ele formas de caráter precário, porque hipotético. É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: de produto para processo”.

Nessa perspectiva, as pistas e registros materiais e imateriais coletados durante a criação, fizeram parte da revisitação ao processo criativo *Sociedade das Flores*. E estes *Documentos de Processos*, foram utilizados para melhor levantarmos aprofundamentos teóricos durante o percurso que a obra foi realizada, bem como esclarecer pontos dentro do espetáculo que possivelmente possam ter se tornado uma incógnita, devido a escolha estética, ilustramos nosso pensamento ao de Salles (2006, p. 19) pois partindo dessa lógica

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um voyeur que entra no espaço privado da criação. O crítico de processo criativo narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer.

O termo *Documento de Processo*, dentro da abordagem metodológica da *crítica de processos criativos* se estabelece como um importante elemento para pensar os caminhos da criação. Por se tratar de algo em constante metamorfose, as obras de arte ao longo de sua construção, tendem a deixar rastros dos caminhos a qual perpassou, dessa

forma “os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”.

Além disso, como um complemento da abordagem de pesquisa anterior, ainda utilizo a *auto-etnografia* para amparar metodologicamente essa pesquisa. Pois, me amparando por essa metodologia, vejo que poderei realizar a escrita desse artigo voltando-me sempre a primeira pessoa, Fortin (2009) nos ilustra que os aspectos autoetnográficos de uma pesquisa, seguem a escrita da própria pessoa que escreve, dessa forma, “a escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 1).

Para tanto, é necessário que ocorra a consciência de que essa pesquisa foi construída pensando na forma anacrônica de discutir os ocorridos na sala de ensaio. Pois, tratando-se de um processo criativo já acontecido, o que nos resta é tentar levantar pontos intrigantes dentro do ato criativo, nos meses em que este aconteceu, bem como fundamentá-los em uma escrita para fins acadêmicos, dessa forma Fortin (2009, p. 83) destaca que a *auto-etnografia* é uma “pesquisa que não tem por objetivo a representação dos fatos, mas principalmente a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência, eles definem o caráter de resistência”.

Dessa forma, apresenta-se a *auto-etnografia* como um paradigma que ajuda a pensar a pesquisa para além de simples análise de dados. A partir de uma conjuntura de possibilidades e caminhos que influenciaram na trajetória do pesquisador, ao longo de jornada, pois dentro da perspectiva autoetnográfica, a forma como se escreve no arcabouço teórico que é intrínseco a pesquisa, se amalgama junto ao que o sujeito responsável pela escrita deseja comunicar com a investigação, como salientado por Fortin (2014, p. 14): “A escrita evoca suas experiências sensoriais, visuais, táteis, mentais e espirituais. Escritos autoetnográficos geralmente não se concentram tanto na história objetiva, mas sim visam comunicar muitos aspectos da experiência pessoal do autor”.

2 Germinação e Florescimento

No dia 21 de Fevereiro de 2018, demos início ao que futuramente se chamaria de “Sociedade das Flores”. Ao chegar na sala de ensaio, percebi que estava iniciando um ciclo para a criação de algo que nem eu sabia ao certo o que seria, porém era nítido no meu interior que eu almejava fazer com que o espetáculo tivesse o corpo como o principal elemento dentro de cena. Portanto, nos primeiros ensaios, foi necessário que eu observasse os registros corporais dos atores que estavam mais visíveis, e como eu utilizaria aquilo, ou não, para com a criação do espetáculo.

Então observei que os artistas que faziam parte do processo, possuíam resquícios de códigos corporais que derivavam de seus mais recentes trabalhos artísticos, voltados para a atuação. Sendo assim, constatei que a obra iria requerer que a expressividade física fosse levada a extremos, essa inquietação ficou nítida, pois no próprio espetáculo, foi possível observar que as ações dos atores sempre tendiam a acontecerem de forma crescente, e após o ápice, decaíam, e esse ciclo acontecia durante todas as cenas da obra.

Ao longo dos exercícios práticos na sala de ensaio, era pedido que os atores e a atriz repetissem incansavelmente as ações que tinham produzido nos momentos de criação. Nessa prática, observei que a repetição fazia com que eles pudessem tomar consciência de novas possibilidades dentro daquelas ações, como também fazia com que aqueles resquícios notáveis de processos criativos anteriores, que ainda se faziam característico no corpo dos atores, começavam a se esvaír, essa característica dos ensaios pode ser ilustrada pelo pensamento de Richards (2014) ao afirmar que em sua prática enquanto diretor procura sempre a procurar novos estímulos em seu trabalho pessoal, como vemos na citação a seguir:

Temos que nos jogar em ritmos não familiares e até mesmo desconfortáveis, que fazem com que nos sintamos realmente diferentes. Quando não aceito o ritmo normal do ator e o levo para cadências novas e desconhecidas, ele encontra aspectos internos que desconhecia. E esses aspectos se tornam familiares, como se se abrisse para um outro que está vivendo dentro dele (RICHARDS, 2014, p. 49)

De acordo com o relato de Daniel Braz, ao longo dos diversos exercícios propostos na sala de ensaio, seu corpo procurou alternativas para aliviar tensões. Talvez isso seja

caracterizado por um *pensamento-em-ação* do ator, esse termo para Grotowski (2007) se caracteriza por ter que estar consciente de todas as ações realizadas durante o exercício, bem como sua dinamicidade, executando-as de forma orgânica. De acordo com Grotowski (2007, p. 31) o *pensamento-em-ação* é um conjunto de elementos como:

Contrastes, contrapontos, a presença simultânea de múltiplas variações dinâmicas e de direção, dentro da mesma ação. São uma espécie de cubismo em ação, parecendo à primeira vista excêntricos e abstratos, mas que, se persistirmos em analisá-los, revelam a escrita pessoal, codificada, de um artesão e cientista do teatro.

Dessa forma, a ideia de *pensamento-em-ação* no processo, se caracterizou na medida em que os artistas necessitavam se familiarizar com as ações físicas que realizavam. Nessa esfera de pensamento, seria de suma importância amenizar os registros corporais advindos de outros processos criativos, como determinadas características e ações realizadas por personagens vividos há pouco tempo atrás, que estavam latentes nos artistas Victor, Stephane e Daniel. Portanto, observando o tempo pré-determinado de término do processo criativo, foi necessário que o primeiro mês todo de ensaios, fossem voltados apenas para exercícios que visassem amenizar características hegemônicas nos atores e atriz, pois eles e ela tinham uma tendência a utilizar registros de personagens vividos, ou mesmo formas de movimentação. Além disso, salienta-se que um mesmo exercício era repetido durante dois, ou três ensaios para melhor observação de suas contribuições para o trabalho cênico.

Para a construção das partituras corporais, os exercícios que caracterizaram a prática, envolviam a limpeza do espaço. Tendo como pressuposto teórico a prática de Oida (2001), utilizamos exercícios que procurassem dialogar com o espaço de ensaio, e também os condicionasse a pensar possíveis possibilidades em suas construções corporais a serem usadas no espetáculo, dentre os exercícios mais característicos de todo o processo esteve o exercício realizado com um pano de chão, e também um exercício executado com uma vassoura.

Neste artigo será necessário realizar a descrição da prática, para que o leitor melhor se familiarize com os arcabouços teóricos levantados mais a frente nessa pesquisa. Portanto, o exercício realizado com o pano de chão de acordo com Oida (2001) possui a

finalidade de realizar um aquecimento ao corpo do ator, bem como também estimular o artista a adentrar um nível de concentração diante da ação executada, para que se sua prática seja melhor aproveitada, como é possível notar pela sua execução:

O pano deve ser umedecido em água fria (sem detergente) e depois torcido. Abre-se o pano úmido no chão, pondo-se as duas palmas das mãos sobre ele. Os joelhos não tocam o chão, somente as mãos e os pés, de modo que o corpo fica parecido com um V invertido. Então andamos para a frente, lentamente, empurrando o pano pelo chão. Normalmente começamos por um lado do ambiente e atravessamos sem parar em direção a um outro. Quando chegamos na parede oposta, ficamos em pé, umedecemos o pano e começamos por uma outra "pista". (OIDA, 2001, p. 24)

Além disso, utilizava-se como proposta de exercício dentro desse processo de criação, uma prática realizada com o auxílio de uma vassoura. Tendo o intuito de redescobrir o caminhar e suas possibilidades para o ato criativo, fazendo do ato de varrer com a vassoura um suporte de equilíbrio que ao longo de um tempo de execução do exercício, o objeto era abandonado para dar local a busca pelo movimento sem a necessidade de utensílios como ferramenta de ajuda, esse abandono era necessário para que apenas o corpo fosse o suporte da criação. Oida (2001) nos detalha essa prática explicando que

No nível mais simples, ao caminhar, tentaremos manter os pés paralelos. Pé direito, esquerdo, dando a cada pé o mesmo peso e ritmo e assegurando-nos de que o corpo está ereto e tranquilamente em equilíbrio. Tentemos apenas descobrir a essência do caminhar. no nível mais simples, ao caminhar, tentaremos manter os pés paralelos. Pé direito, esquerdo, dando a cada pé o mesmo peso e ritmo e assegurando-nos de que o corpo está ereto e tranquilamente em equilíbrio. Tentemos apenas descobrir a essência do caminhar. (OIDA, 2001, p. 55)

Para tanto, os exercícios eram propostos juntamente com os estímulos para incitar a criação da narrativa cênica aos atores, trechos da obra *Inteligência das Flores* (1923), de Mauríce Maeterlinck¹. Diante de alguns fragmentos retirados do livro, eu pude

¹ Mauríce Maeterlinck (1862 – 1949) de origem belga, o escritor foi o primeiro dramaturgo simbolista. Dentre suas principais obras estão *O Pássaro Azul* e *A vida das abelhas*

perceber como estes reverberavam em seus corpos, pois a partir do arsenal de criação construindo ao longo da prática, constatei que a proposta de exercício, junto das partículas dos textos que se faziam presentes em suas mentes, os levavam a conscientizarem-se sobre diferentes possibilidades criativas a serem materializadas para a construção do espetáculo. Como podemos observar através dos escritos de Oida (2001, p. 56) ao detalhar que “uma vez que nos damos conta da simples ação de caminhar, podemos começar a pensar sobre o que seja movimentar-se em diferentes direções”.



Figura 1 Atores e Atriz improvisando a partir dos exercícios realizados com o pano de chão Fonte: Acervo Pessoal

Durante a narrativa cênica que a criação estava formando, os exercícios do pano com água, e o que continha uso da vassoura, utilizados na sala de ensaio fizeram com que os(a) artistas pudessem realizar um estudo sobre si próprios, e também observar seus registros corporais, a modo de torná-los(as) autoconscientes. O que não se esperava, é que ao longo de suas auto-investigações, os(a) três atores(a) se juntassem em um espaço da sala, e realizassem uma improvisação, mesmo de forma involuntária, de modo

que os artistas ficaram imóveis diante de uma das janelas do espaço, como se fossem estátuas vivas. Essa experimentação fomentou uma das cenas do espetáculo, a seguir podemos ver um registro da improvisação:



Figura 2 Improvisação realizada pelos atores, em um dos exercícios executados durante o processo criativo da obra “Sociedade das Flores” Fonte: Acervo Pessoal

Ao observamos a ação surgida de um acaso, me veio uma lembrança dos escritos de Salles (2006) acerca da necessidade dos acasos em uma obra de arte, para mudar sua rota e mostrar caminhos diferentes dentro do percurso de criação. Além disso,

observamos que houve esforços dos próprios artistas para que amenizassem suas singulares características, bem como estereotipadas formas de andar, ou impositões corporais que remetiam figuras vistas recentemente em algum espetáculo local, que os artistas de “Sociedade das Flores” usaram como inspiração. Para além disso, entendeu-se que acasos que apareceram no trajeto da obra, caberiam a figura da direção em saber como remediar, ou acatá-los. A ideia de *acaso construído* é tratado por Salles (2006, p. 35) como um grandioso evento inesperado, que é causado pelo(a) próprio(a) artista:

O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado.

Partindo desse pressuposto, entendi que os atores adentraram em um estado de *auto-penetração*. A partir do termo pensado por Grotowski (2007) notei que se tratando de um espetáculo de *Teatro-Físico*, os atores e a atriz não mais estavam interessados em recorrer a criar outras personas, mas a partir dos estímulos trazidos nesse artigo, bem como uma incessante repetição das partituras construídas, propiciou a eles novas descobertas de possibilidades dessas ações realizadas em sala de ensaio.



Figura 7 – Ator Victor Oliver na execução de uma de suas ações cênicas, que fora introduzida no conjunto narrativo do espetáculo *Sociedade das Flores*. Fonte: Acervo Pessoal

Diante dessa ideia, a construção corporal dos atores, não mais se fazia de tentar transparecer uma outra persona. Mas a partir de suas inquietações pessoais, junto ao *mote* que era a similaridade da vida humana com as flores, os artistas se dispuseram a serem eles mesmos, em sua totais autenticidades, sem restringências de si, para então fazer com que suas indagações e pesquisas pessoais fossem parte da obra, e reverberassem em seus corpos de modo que estes fossem os percussores da narrativa do espetáculo. Diante disso, a ideia de *auto-penetração*, surge como uma redescoberta do sujeito, em prol de uma encenação, não mais pensando em ser outrem, mas a partir de suas descobertas pessoais sobre si, há uma reverberação disso em cena, como podemos ver a partir da ideia de Grotowski (2007, p. 99)

Formular interrogações angustiantes que voluntariamente evitamos para preservar o nosso limbo cotidiano. Livrando-se da canga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. Essa sucessão de feridas íntimas vitaliza o seu subconsciente e lhe permite uma expressividade que não se pode certamente comparar com a expressividade obtida com um cálculo frio ou com a identificação com o personagem. Violentando os centros nevrálgicos da sua psique e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que quer se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um 'ápice', que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação.



Figura 3 Daniel Braz construindo partituras corporais, a partir das inquietações que surgiram nas discussões em sala de ensaio Fonte: Acervo Pessoal



Figura 4 Daniel Braz experimentando seqüência de ações e partituras, que futuramente fariam parte do espetáculo Fonte: Acervo Pessoal

Diante da tangência do processo de *auto-penetração* disposto na sala de ensaio, me utilizei disso, para que a construção das improvisações cênicas tivessem de alguma forma envolvida particularmente com o mundo individual de cada um dos atores, e suas concepções ideológicas acerca do assunto, fazendo-os se desvelarem dentro da sala de

ensaio, para posteriormente isso acontecer em frente ao público, nota-se que para Grotowski (2007) a *auto-penetração* consiste no expurgo das verdades escondidas dentro dos atores, como vemos a seguir:

O processo de autopenetração – de desnudamento espiritual – culmina em um ato excepcional, intensificado, no limite, solene, extático. O transe do ator que faz isso – na hipótese de que tenha realizado plenamente a sua tarefa - é um transe verdadeiro; um dar-se público, real, com todo background da intimidade. E, portanto, torna-se o ato do cume psíquico. Já o próprio desvelar-se, privado das mordanças requeridas pela assim chamada boa educação, age na imaginação como uma indelicadeza. E tem afinidade com o excesso ao qual é levado nos momentos culminantes. É como se o ator, abertamente, diante dos olhos do público, se desnudasse, vomitasse, se acasalasse, matasse, violentasse. Seguem com isso a sensação de piedoso horror, o tremor à vista das normas transgredidas. De qualquer forma elas devem renascer sobre um plano superior da consciência através da experiência catártica. (GROTOWSKI, 2007, p. 89)

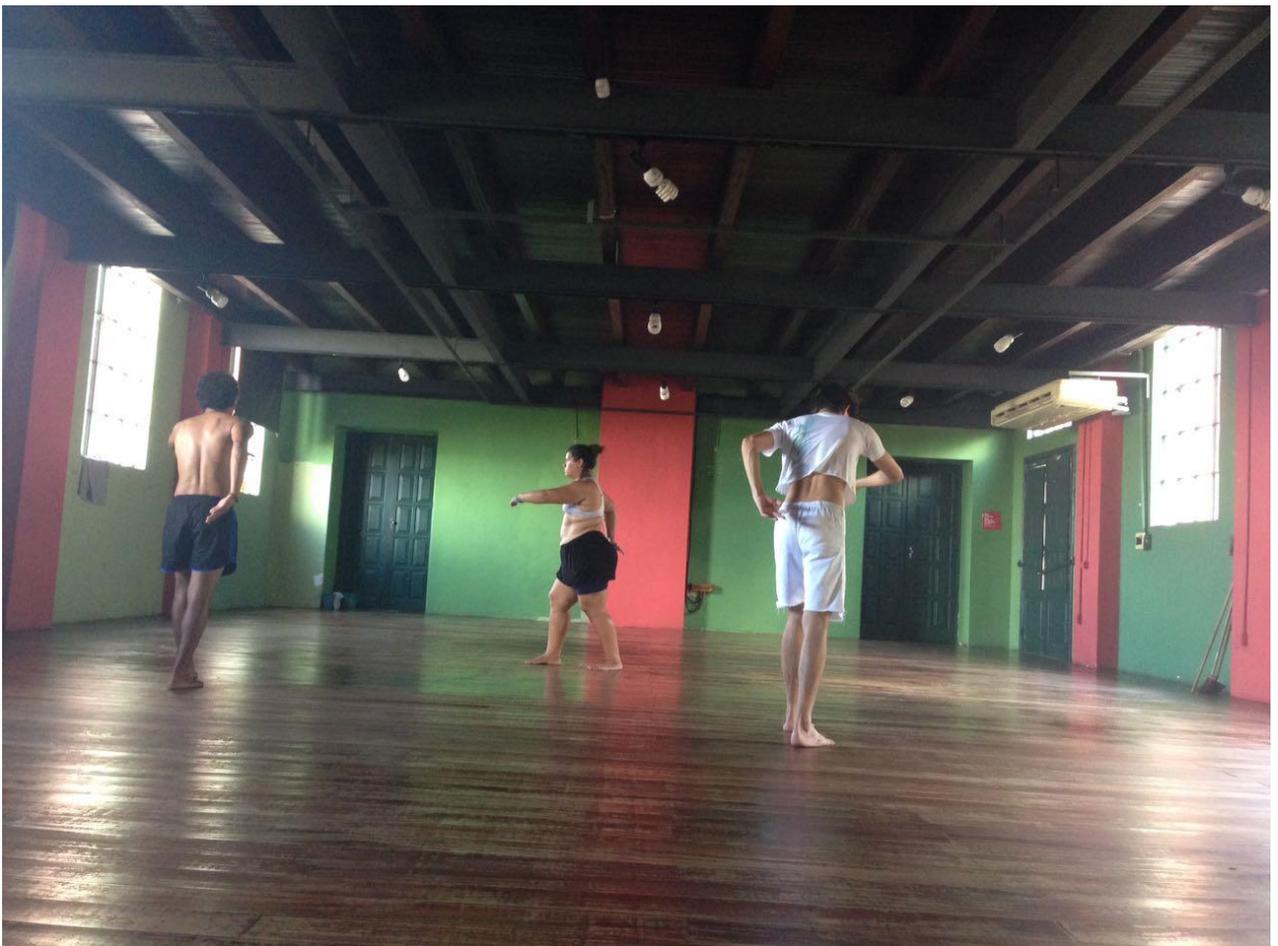


Figura 5 Artistas realizando experimentações corporais em sala de ensaio Fonte: Acervo Pessoal



Figura 6 Artistas realizando estruturas de movimentos corporais em sala de ensaio Fonte: Acervo Pessoal

No processo de ensaios, o corpo dos atores e atriz se transformava de acordo com suas inquietações utilizadas para construir a obra. Dessa forma, observei que a influência dos exercícios junto de todas as elaborações e relações simbólicas discutidas na sala de ensaio, alimentaram os artistas a desenvolver uma plasticidade corporal nos artistas, de modo que a tangência na estética da obra concatenou para que houvesse uma unidade na corporeidade dos artistas dentro desse processo. Observamos que a construção corporal dos artistas no espetáculo “Sociedade das Flores”, se assemelhava a analogia de Grotowski (2007, p. 93) ao comparar seus atores a matos e folhagens: “a criatura nascida no decorrer dos ensaios assim conduzidos tinha uma substância fluida e plasmática. Crescia de modo orgânico e informe, como um mato que cresce exuberante e livre”. Isso foi possível observar a partir da minha figura de direção, que a cada novo ensaio, eu notava que a estrutura corporal dos artistas cenicamente, se tornavam cada vez mais conscientes.

2.1 O simbolismo dos oníricos como estímulos corporais para a criação do espetáculo “Sociedade das Flores”

No processo criativo da obra *Sociedade das Flores*, os elementos oníricos como fogo, ar, água e terra, também foram utilizados com o intuito de incitar a criação, e afetar a prática dos atores e atriz. Se tratando de buscar traçar elementos entre vida humana e a vida das flores, os artistas entenderam que trabalhar com os elementos que são responsáveis por nutrir e ajudar as figuras botânicas a nascerem, esses estímulos seriam de suma importância para que houvesse esse diálogo que se buscava.

Para isso, é necessário que nos familiarizemos com a ideia de *Imaginação Material* proposta por Bachelard (2001). Nessa perspectiva, o filósofo pensa a imaginação não mais como uma característica de contemplação, mas o contato com a massa que é moldada a construção de uma obra de arte, induz a aquele que a molda, atingindo-o de forma cognitiva, ao mesmo tempo que o conduz a uma fruição poética sobre a matéria que se faz dinâmica e em constante transigência. Dessa forma, o pensador entende que no caso da *imaginação material*, o sujeito não mais se abarca apenas na contemplação formal da obra, mas a apreciação estética surge através de vias sensório-tatóis do objeto artístico em construção, como vemos a seguir:

A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde (BACHELARD, 2001, p. 14).

Além disso, entende-se que o momento de criação, e o contato do criador com a matéria, surge um instante poético. Dentro dessa ideia, Bachelard (1986) classifica a poesia como um momento em que as forças metafísicas se unem diante de uma conquista de unidade, isso na linguagem teatral, poderia se classificar como o momento na sala de ensaio em que ocorre a descoberta de chaves elucidativas que se mostram, no intuito de resolver determinado percalço na criação. Para além disso, o filósofo nos traz a

perspectiva de que a simultaneidade de fatores, ao juntarem-se são responsáveis pela ação poética no tempo-espaço, como vemos Bachelard (1986, p. 183) ilustrando essa questão, ao afirmar que:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão de universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade (BACHELARD, 1986, p. 183)

O primeiro elemento introduzido foi o fogo, sob a chama das velas ele se fazia presente em todos os ensaios, e também foi a iluminação de todo o espetáculo. Esse componente esteve presente no processo criativo, tanto na forma material, quanto em nossas vontades em construir uma obra de arte, a ser apresentada a um público evocando experiências de cunho sensorial. De acordo com Bachelard (1989, p. 11) “o fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo o que muda rapidamente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração”.

A figura no fogo dentro do processo criativo podia ser entendida por várias metáforas. Ao longo dos ensaios, os atores tomaram-a como a representação do sol, pois é quente, responsável por emanar luz aos seres vivos e principalmente as flores, além disso se faz uma indicação de tempo. Foi nitidamente notável que essas indagações sobre a figura do fogo no momento da criação, os fizeram demandar seus trabalhos enquanto atores e atriz, a um nível de rigor e consciência de modo que as discussões acerca do assunto, os conduziram a esse fato. Tais pensamentos dialogam com as considerações de Bachelard (1989) em pensar o fogo como uma efígie similar que nutre a vida, similar ao sangue que corre em nossas veias, como observamos a seguir:

Entendo por fogo, não um calor violento, tumultuoso, irritante e antinatural, que queima em vez de cozer os humores, assim como os alimentos; mas o fogo brando, moderado, balsâmico; o qual, acompanhado de um certa umidade, semelhante à do sangue, penetra os humores heterogêneos da mesma forma que substâncias destinadas à nutrição, divide-os, atenua-os, pule a rudez e a aspereza de suas partes, e os conduz, enfim, a tal ponto de suavidade e purificação que eles se veem harmonizados à nossa natureza. (BACHELARD, 1989, p. 12)



Figura 7 Foto de trechos do espetáculo “Sociedade das Flores”, na figura vemos um dos atores segurando um candelabro de luz Fonte: Acervo Pessoal



Figura 8 Foto de trechos do espetáculo “Sociedade das Flores”, na figura vemos um dos atores segurando um candelabro de luz Fonte: Acervo Pessoal

Para mim, além de compartilhar as ideias pensadas pelos atores e pela atriz, também pensava a figura do fogo como o elemento que conduzia toda a criação. Penso

eu que se o fogo em realizar aquele trabalho se apagasse, automaticamente a obra entraria em um ostracismo, por começar a nutrir-se uma falta de vontade, que poderia contaminar os atores. Mas ocorreu o contrário, a chama que havia em mim para realizar aquela obra, queimava a ponto de resplandecer aos atores, e estes realizarem o projeto junto a mim, tornando-nos um só dentro daquela criação. Contextualizando ao pensamento de Bachelard (1989, p. 28) observamos que “um devaneio junto ao fogo, quando a chama torce os ramos finos da bétula, é o suficiente pra evocar o vulcão e a fogueira. Uma fagulha que se desprende na fumaça é suficiente para nos impelir a nosso destino”.

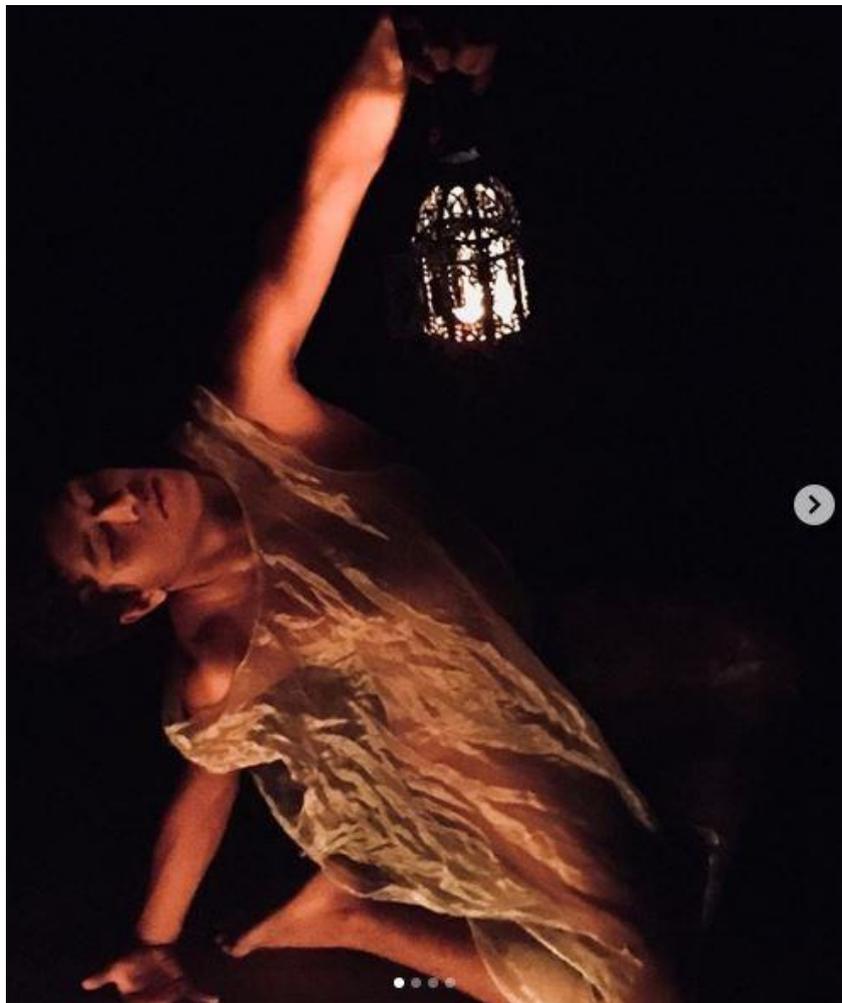


Figura 9 Ator Victor Oliver, executando uma de suas partituras cênicas, utilizando o candelabro com a chama da vela em seu interior

O *Ar* foi o elemento que sempre esteve conosco durante toda nossa vida, porém, apenas neste processo criativo nos conscientizamos e de fato nos apropriamos dele a partir de uma perspectiva cênica. Aqui a efígie tratada, não se faz presente apenas daquilo que

sentimos ao nos encontrarmos debaixo de árvores, mas a imaginação é sobretudo uma essência do ar, que por sua vez estiveram presentes desde o início da construção das partituras, ainda nos exercícios, perpassando pelas frases incitadoras de Maeterlinck, bem como também todas as propostas de partituras apresentadas pela atriz e pelos atores. Norteando-nos a partir do pensamento de Bachelard (2001a) sobre o elemento do ar, podemos perceber a relação que se manifesta entre a criação e o sentido de dinamização que essa figura proporciona, sobretudo dentro de uma criação, como vemos a seguir:

O céu não tem margem porque a ascensão não tem obstáculo. Para essa imaginação dinamizada, todas as linhas são esteiras, todos os sinais do céu são apelos, e o desejo da ascensão se liga a todas as aparências, mesmo as mais fugazes, de verticalidade. (BACHELARD, 2001a, p. 46)

Portanto, além de ser incluso em diversas partituras realizadas pelos artistas na encenação deste espetáculo, o *ar* esteve presente em cada parte do ato criativo dessa obra. Pois, ao pensar o ato conceutivo, nos deparamos com diversos caminhos e possibilidades para a criação, e cabe ao voo que é alçado ao longo de toda a construção do artefato artístico, desvelar a sublimação que a obra pretende ser, tomando como pressuposto o discurso de Bachelard (2001a, p. 54) ao afirmar que

Que o voo tenha lugar no limite da noite e do dia é o signo dessa sublimação complexa em que a leveza conduz à luz e a luz à leveza, como nas correspondências (...). Essa sublimação complexa explica o caráter ao mesmo tempo material e dinâmico da auréola que envolve os que *sobem*.

A partir da citação anterior, fiz a leitura de que o processo criativo contextualizado com a ideia do elemento *ar*, desencadeia uma mútua relação entre comunicação sobre o que se quer expressar com a obra, e como ela é fruída pelo público. Pois o artefato de arte pode ser lido através de diversos paradigmas, sobretudo os possíveis que são alçados dentro do espetáculo, mas isso não impede que o espectador desencadeie novas relações acerca dos elementos dispostos na encenação.

Diante disso, no espetáculo “Sociedade das Flores”, o *ar* e toda sua relação metafórica com a dinamização da imaginação, fomentaram inquietações filosóficas acerca da prática que estávamos construindo. Pois, as imagens geradoras que permearam a obra e suas construções, proporcionaram tanto aos atores, quanto a mim, buscar compreender possíveis relações entre a vida das flores, e a do homem, bem como levar a cena nuances que cambiavam essas imagens, oriundas de nosso sistema cognitivo, de acordo com Salles (2006, p. 53) “o que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas”.

Portanto, as *imagens geradoras*, nessa exponencial simbologia sobre o *ar*, nos fez evocar possibilidades e caminhos a qual nossos voos dentro da criação, poderiam ser alçados. Para tanto, explicamos que o conceito de *imagem geradora*, surge a partir de estímulos que afetam o sentido cognitivo do artista, de modo fazê-lo repensar, e até mesmo refletir em suas criações, Salles (2006, p. 54) nos ilustra que esse termo

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.

Diante da obstinação da obra *Sociedade das Flores*, em tentar mostrar caminhos poéticos da vida das flores, o *Ar* surge como uma nuance de pureza. Pois, o ato criativo rememorado ao *ar* nos leva a compreender que assim como correntes de *ar* que vem e vão, assim é a imaginação e fruição de uma obra, Bachelard (2001a) constrói uma imagem ilustrativa ao *ar*, metaforizando-o como pássaros azuis que conduzem a imaginação para lados felizes, mas também podem rememorar a ares de escuridão, como vemos a seguir: “Se a luz suave e o movimento feliz produzem realmente, nos devaneios, o movimento azul, a asa azul, inversamente algo sombrio e de pesado se acumulará em torno dos pássaros da noite” (BACHELARD, 2001a, p. 74).

Além disso, observa-se que o *Ar* em *Sociedade das Flores*, estava além das partituras corporais e respiração dos atores, mas também nos aspectos de fruição dos espectadores. Dessa forma, as metáforas que parafrasearam o elemento em questão se instituíram-se para tentar fazer com que a leitura dos espectadores sobre a obra fossem

fluída e os levassem a diversos voos pra além daquilo que se projetava de forma visual e sensoria no espaço cênico. Sendo assim, Bachelard (2001a) poetiza a figura do ar como um inconstante voo do imaginário sobre o mundo, ou se contextualizarmos nesse estudo, nos elementos corporais e sígnicos presentes no espetáculo, portanto, Bachelard (2001) transcreve a ideia de que o ar evoca seres puros e alados, responsáveis por fazer com que a imaginação voe diante da materialidade de uma obra, como vemos adiante:

Se a pureza, a luz, o esplendo do céu chamam seres puros e alados, se, por uma inversão que só é possível num reino de valores, a pureza de um ser dá a pureza ao mundo em um que ele vive, compreender-se-á de imediato que a asa imaginária se matiz com as cores do céu e que o céu é um mundo de asas. (BACHELARD, 2001, p. 74)

Ademais, para que ocorresse a sustentação de todas as premissas colocadas nesse artigo, foi necessário que aterrissássemos na terra do plantio para tentar materializar as inquietações que surgiram ao longo do processo. Portanto, o elemento terra foi imprescindível para abarcar segurança a todo o processo criativo, pois assim como as flores, é necessário que tenhamos um solo fértil, e estável para que a partir dele ocorra a origem de novas existências.

A terra era parte integral de todo o espetáculo. Pois, a cena inicial consistia em os atores saindo debaixo da terra que se fazia presente sobre seus corpos, e entre uma ação e outra, eles para lá retornavam. Portanto, o elemento terreno presente na obra, podia deter diversas leituras, tais como nascimento, fertilidade, um desvelar da vida, assim como nos explica Bachelard (2001b, p. 73) ao afirmar que “é fácil perceber que os interesses que se prendem ao trabalho de uma matéria terrestre são muito mais complexos do que supõem uma filosofia positiva e uma filosofia pragmática”. Isso pode caracterizar-se pois a efígie da terra, ainda mais em uma atmosfera vegetativa possui um impacto de fruição, que muitas vezes torna confuso até mesmo ao próprio espectador.

Para tanto, ter a terra no processo criativo se tornou um elemento fraternal. Nos amparando artisticamente, e através de todas as metáforas que o elemento em si carrega, configurou-se um laço afetivo que sobretudo pleiteava o aspecto de amparo fraterno, diante disso, notei que a relação dos atores para com a materialidade do elemento proporcionou uma possível ligação com todo o ciclo de florescimento realizado pelas

flores. Isso ocorre pois como pensado por Bachelard (2001b, p. 73) “a imaginação terrestre vive esse tempo de lenta e notória intimidade, desde a massa fluída até a massa espessa, até a massa que, solidificada, guarda todo o seu passado”.

Portanto, em “Sociedade das Flores”, a terra e seus significados reverberavam no coletivo da sala de ensaio. Eu pude perceber isso, pois tanto a mim, quanto os atores estávamos utilizando daquela matéria viva para pensa-la cenicamente, despindo-nos do senso comum coletivo, e de fato tendo contato com a figura que proporciona vida as flores, e a todos os seres naturais que tem suas raízes fincadas ao chão. Esse encontro pertenceu fundamentou essencialmente toda a nossa discussão acerca da terra e os nutrientes que dão gênese a vida vegetal. Neste enfoque tido, dialogamos com Bachelard (2001b) tratando a vida terrestre através de uma faceta reservada que guarda segredos a serem revelados apenas ao ser desbravada, a seguir vemos um pensamento do filosofo que ilustra o caminho feito dentro da obra aqui discutida

O devaneio íntimo continua e segue, com secreta simpatia, a velha prática que recoloca na terra o vaso após a cocção, para que ele se impregne de uma nova virtude terrestre depois das provas muito ardentes de fogo, para que, no seio da terra, acumule em sua frágil substância valores de solidez e duração (BACHELARD, 2001b, p. 73)

E ao fim do espetáculo, toda a terra se tornava lama com ajuda da água que jorrava de estruturas montadas acima do palco. Levando embora grande parte da terra que ficava sobre o espaço de encenação, molhando o público, os atores e as velas que iluminavam a obra, o lamaçal fazia parte daquele ciclo poético de florescimento, ou talvez seria um jardim que não floresceu? Como bem observado por Jorge Bandeira, um crítico de teatro manauara, e orientador dessa pesquisa. Ambientando-se na ideia de que a encenação toda pode ser lida como um grande jardim, observamos a lama por uma outra ótica, apontada por Bachelard (2001b, p. 101):

Se colaborarmos com o misterioso trabalho das terras pretas, compreendemos melhor o devaneio da vontade jardineira que se prende ao ato de florescer, ao ato de aromatizar, de produzir a luz do lírio com a lama tenebrosa.

Sendo assim, o elemento responsável por finalizar o espetáculo em seu ciclo de tempo, é a água, que discorre e banha todos os sujeitos materiais e imateriais presentes na sala. Com isso, percebemos que “a água é, sob certos aspectos, o frescor substantivado. Marca um clima poético” (BACHELARD, 1997, p. 34), visualiza-se que dentro do contexto do espetáculo, o elemento discutido nesse parágrafo, perfazia-se como uma queda d’água que hora poderia ser lida como chuva, em outros momentos como um grande chuveiro a céu aberto, ou então elucidar-se com questões mais filosóficas por parte dos espectadores.

Enquanto para a atriz e para os atores, eu notei como a nitidez que a presença da água dentro da sala de ensaio os conduziam a um estado de retornar a realidade presente. Esse fato, é interessante a ser apontado, pois a partir daquele momento as características cênicas dos atores, eram levadas junto com a água que escorria das encanações e formavam um pequeno córrego que levava junto a areia que dava suporte as velas, bem como sua queda vinda de cima, fazia com que grande parte das chamas se apagassem. O elemento líquido é responsável por servir de desvelamento, norteando os acontecimentos cênicos e posteriormente os fazendo desaparecer, Bachelard (1997, p. 36) nos ilustra esse momento ao evocar as seguintes palavras:

A água evoca a nudez natural, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem.

Portanto, diante dos elementos naturais discutidos, percebemos que estes foram responsáveis por reverberar nos códigos corporais que os artistas levavam a cena. Nutrindo-se de uma capacidade cognitiva de serem afetados pelos elementos materiais em contato direto com seus corpos, proporcionando uma experiência individual a cada ator, e conseqüentemente uma experiência estética aos espectadores que presenciaram o espetáculo.

3 Bulbo

Observar a construção de um processo criativo, nos dias de hoje é algo de suma compreensão para entendermos a arte de nosso tempo. A partir dessa perspectiva, a construção do espetáculo *Sociedade das Flores* me proporcionou observar possíveis caminhos para pensar no estudo acerca das estéticas corporais na cena, de modo que nos delimitamos a apenas duas linguagens sendo elas: o simbolismo e o *teatro físico*.

A partir dessa perspectiva, notei que o processo criativo em sala de ensaio é condizente com as inquietações pessoais, bem como com os acasos que podem vir a acontecer. Adentrando ao presente estudo, podemos observar como a ideia de plasticidade, se tornou um elemento intrigante para a construção do espetáculo *Sociedade das Flores*, de modo que nos relacionamos com a figura de Wilson, mas conseguimos ir para além da estética encenador, que nos conduziu ao preceito de *Tableau Vivant*. Dentro dessa perspectiva, trazemos o pensamento de Salles (2006) sobre *materialização do sensível*, ao afirmar que em um processo de criação “o que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas”.

A partir dessa perspectiva, notei que é necessário haver uma árdua dedicação, pois a sala de ensaio nos deixa sensíveis e fornece-nos possibilidades de caminhos que possamos seguir. Porém, também é necessário ter consciência sobre as escolhas, visto que assim como as flores, quanto mais o solo possui nutrientes, mais chances de que se ocorra o florescimento, e nessa perspectiva, o florescimento se deu na obra *Sociedade das Flores*, que caracterizada como um trabalho de conclusão de curso, mostrou cada etapa sensível que ocorre na construção de um espetáculo, e sobretudo nos caminhos percorridos para chegar a possíveis estéticas corporais presentificadas na peça. Contextualizando o processo de criação que fora aqui retratado, podemos nos familiarizar com o pensamento de Maeterlinck (1923) ao lembrar que as rosas e os jamins podem propiciar ao mundo lugares mais generosos e vasto, dando alusão a uma criação artística que faz com que observemos o mundo por outra óptica, como vemos a seguir:

Mas a impressão mais tocante é a de certas tardes ou certas manhãs da estação das rosas ou dos Jamins. Parece que a atmosfera da terra acaba

de mudar subitamente feliz, onde o perfume não é, como aqui, fugitivo, vago e precário, mas estável, vasto, cheio, generoso, normal e inalienável. (MAETERLINCK, 1923, p. 107)

Através disso, perpassamos por diversos caminhos anacrônicos dentro da escrita, que norteiam nuances do processo, bem como levam a imaginar as possíveis cenas da forma que aconteceram. Essa lacuna deixada em aberta, foi justamente para que não houvesse um enrijecimento focada na materialidade da obra, mas possibilidades para que tanto os espectadores que tiveram a oportunidade de experienciar o espetáculo, bem como os leitores desse artigo, a se permitir dar possibilidades de criar a partir dos estímulos aqui colocados. Dessa forma, Salles (2006) parte para a ideia de que a comunicação entre concebedor/obra/receptor, é construída desde a gênese da criação, e posteriormente é fruída dependendo de como é recebida por aqueles que irão contemplá-la, seja de forma poética, associativa ou mercadológica:

Essa relação comunicativa e intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: Complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. (SALLES, 2006, p. 48)

Sendo assim, observar passo-a-passo a forma que os estímulos reverberavam nos corpos dos atores e da atriz, me fez levantar o seguinte questionamento: Será que todo corpo cênico possui capacidade de se tornar visualmente plástico? Diante dessa incógnita, que trazemos à tona, notamos que a repetição de uma mesma partitura, a busca por estímulos externos que envolvem diretamente o mundo da criação, ou não, afetam intrinsecamente a busca pela materialização sensível de todos os campos afetados, sobretudo se a matéria a ser moldada, for a construção corporal. Deste ponto, Salles (2006) nos apresenta a ideia de que o desejo de conceber uma criação, tem a capacidade de ultrapassar possíveis limites impostos no processo criativo, como observado a seguir: “o desejo de concretização do processo pode gerar o encontro de meios de superação desses limites impostos pela matéria, pode vencer essas, nesse caso, aparentes impossibilidades” (SALLES, 2006, p. 71).

Vivenciar esse processo, me afetou de forma significativa a buscar em mim possibilidades e estímulos que me ajudem em futuras criações. Esse aspecto singular, aconteceu devido a observação de como fragmento de bibliografias, imagens experienciadas, práticas vividas e elementos físicos e sensoriais podem trazer possibilidades e rumos novos para dentro da sala de ensaio. Mediante a isso, discutir fragmentos da obra, enriqueceu a visão poética de pensar a cena e a vida.

4 Adubo

ASLAN, Odette. **O Ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Chama de Uma Vela**. Editora Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1989.

_____. **O ar e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAVALIERE, Arlete. O Teatro simbolista russo: entre criação e crítica. In: V Congresso da **ABRACE**, V. 2008, Belo Horizonte. O Teatro simbolista russo: entre criação e crítica. Minas Gerais: Pampulha, 2008. p. 1-5. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Arlete%20Cavaliere%20-%20O%20teatro%20simbolista%20Russo%20criacao%20e%20critica.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, Rio Grande do Sul, n. 7, pag. 77-88, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 09/06/2018.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ - Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014. Acesso em: 09/06/2018.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**: Trabalhos de Arte Total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEHMANN, Hans-Ties. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosacnyfy, 2007.

MAETERLINCK, Mauríce. **A Inteligência das Flores**. Portugal: Livraria Clássica Editora, 1923.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Horizonte. 2008.

_____. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Intermeios, 1998.

THOMAS, Richards. **Trabalhar com Grotowski**: Sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2014.